



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Imágenes transpácificas: los descendientes del dragón en la literatura latinoamericana (2000-2020)

Tong Wu

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Facultad de Filología y Comunicación

Departamento de Filología Hispánica

**Imágenes transpacíficas:
los descendientes del dragón
en la literatura latinoamericana (2000-2020)**

Tong Wu

Directora: Dunia Gras Miravet

Tutora: Anna Caballé Masforroll

Programa de doctorado
ESTUDIOS LINGÜÍSTICOS, LITERARIOS Y CULTURALES
Línea de investigación
TRADICIÓN Y ORIGINALIDAD EN LA LITERATURA
ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA

Resumen

En este trabajo se analiza la imagen de los personajes chinos en la literatura latinoamericana en el siglo XXI, que es un tema novedoso y poco estudiado hasta ahora. Esta investigación no toma el país de China o su cultura como objeto de estudio, como se ha llevado a cabo, tradicionalmente, en otras investigaciones, sino la imagen de los sujetos o individuos chinos. Se pretende, por un lado, analizar la representación de los perfiles chinos y, por otro, resumir las similitudes y diferencias entre las imágenes de los personajes, así como la función y posible razón de tales imágenes.

Para conseguir este objetivo, hemos elegido seis obras para considerar estas cuestiones y las hemos dividido en dos clases: la de los chinos percibidos por otro sujeto desde dentro o desde fuera de la cultura china. Al final, se añade una reflexión, previa a las conclusiones finales, para presentar tres obras recientes, con que extendemos el *corpus* hasta el presente año, justo antes de que se desatara la pandemia de la COVID-19 en China.

En esta tesis doctoral se han introducido varios marcos teóricos: el del orientalismo, el de la imagología y el del estereotipo, siendo estas dos últimas aproximaciones raramente utilizadas para estudiar este tema. Y algunos conceptos relativamente nuevos en el análisis, como, por ejemplo, el del auto-orientalismo y la idea de la heterotopía de Michel Foucault.

La investigación muestra que todavía existe una gran cantidad de estereotipos orientalistas sobre los chinos en la literatura latinoamericana. Consideramos que algunos escritores crean un mundo oriental, y las repetidas características estereotipadas de los personajes chinos demuestran sus estrategias orientalistas para atraer y satisfacer los valores de los lectores latinoamericanos. Por otra parte, algunos escritores, a través de exagerar la imagen caricaturesca de los chinos o exponer directamente los prejuicios sobre ellos, reducen o se burlan, en cierta medida, los estereotipos. Pero lo más importante es revelar los problemas de su propia sociedad: como señala la imagología, la reflexión sobre uno mismo, a menudo, se lleva a cabo a partir de la descripción del Otro.

Palabras clave: orientalismo, imagología, estereotipo, chinitud, transpacífico, literatura hispanoamericana.

Abstract

The aim of the present research is to analyze the image of the Chinese in Latin American literature in the 21st century. It's a novel topic which is little studied until now. The innovation of this research is not taking the country of China or its culture as the object, but the image of Chinese subjects or individuals. It is intended, on the one hand, to analyze the representation of the Chinese profiles and, on the other hand, to summarize the similarities and differences among the images of the characters, as well as the function and possible reason of such images.

To achieve this objective, we have chosen six works in our corpus and divided them into two classes: that of the Chinese perceived by another subject from within or outside the Chinese culture. In the end, a preliminary reflection is added, prior to the final conclusions, to present three recent works, with which we extend the corpus to the present year, just before the COVID-19 pandemic broke out in China.

In the present thesis, we have introduced several theories: orientalism, imagology and stereotype, the last two are rarely used to study such topics. And some relatively new concepts are also included in the analysis, such as, the concept of auto-orientalism and the idea of Michel Foucault's heterotopia.

The research shows that there still is a great number of orientalist stereotypes about the Chinese in Latin American literature. We believe that some writers create an oriental world, and the repeated stereotypical characteristics of Chinese characters demonstrate their orientalist strategies to attract and satisfy the values of Latin American readers. On the other hand, some writers, by exaggerating the caricatured image of the Chinese or directly exposing the prejudices about them, reduce or mock, to a certain extent, the stereotypes. But the most important thing is to reveal the problems of their own society: as the imagology indicates, the reflection on oneself is often carried out from the description of the Other.

Keywords: orientalism, imagology, stereotype, chinitude, Trans-Pacific, Hispanic American Literature

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, por su apoyo, su estímulo y su amor incondicional; por haberme formado como la persona que soy ahora. Siempre me proporcionan sonrisas y abrazos grandes, así como todo lo mejor de ellos. Sin ellos, no podría haber mantenido un buen estado mental y terminado de escribir la presente tesis. Les debo a ellos muchos de mis progresos y realizaciones y los amo siempre como los mejores padres del mundo.

A mi directora, Dra. Dunia Gras Miravet, por su ayuda, su dedicación, su cariño, su lectura atenta y correcciones minuciosas. Durante todo el desarrollo de la tesis, aunque es un camino solitario, siempre estaba a mi lado y me ha guiado con su capacidad y sabiduría, y, desde el principio, me brindó el calor de la familia. Es, sin ninguna duda, una buena directora y amiga.

A mi tutora, Ana Maria Caballé Masforroll por su soporte y amabilidad. Cada vez que me comunico con ella, recibo su afirmación, eso me da mucha confianza. En todo el proceso de elaboración de la presente tesis ella me ha dado buenos consejos.

A la UB, por haberme aceptado ser parte de ella, por permitirme la accesibilidad a los diferentes documentos, así como por ofrecerme una buena oportunidad para estudiar lo que me apasiona dentro de su institución educativa.

A todos los profesores del Máster en Estudios Avanzados en Literatura Española e Hispanoamericana por aconsejarme y compartirme sus conocimientos científicos a lo largo de esta etapa, por toda la bibliografía prestada y por brindarme el apoyo para desarrollarme y seguir avanzando en mi camino.

A Diana Josefina Medina Meléndez, por sus excelentes sugerencias sobre mi español escrito.

A todo el personal de la Secretaría de la Facultad de Filología y Comunicación, en

especial a Elisa Gutiérrez, por su colaboración y paciencia, especialmente el trabajo durante el periodo álgido de COVID-19.

A Agnes Hsu, con quien he compartido el piso, por haberme alentado en los momentos de desasosiego y angustia, por consolarme en los momentos de debilidad, cocinándome buena comida, yendo a la sierra o bebiendo conmigo hasta altas horas de la noche.

A mis amigas chinas, Qianqian Yang y Dingyue Zhang, quienes han quedado conmigo espiritualmente, acompañándome en momentos difíciles y felices en todo este tiempo de estudio en el extranjero, por su amistad, comprensión y consuelo a distancia, por siempre estar dispuestas a escucharme y a ayudarme en cualquier momento.

A Salomé, con quien he visitado casi todos los museos de Barcelona, por haberme animado con su buena onda, por su cariñoso abrazo cuando lo necesité y la compañía cuando estaba en el hospital.

(A mi gato Pika y mi perro Paton, por su compañía y por las risas que me han traído.)

A todos los compañeros de estudio y amigos, a Diana, Catherina, Chet, Shawn, Fani y Wency, gracias por su cariño, su apoyo y las lindas comunicaciones que hemos tenido.

A todos los que luchan en la primera fila contra la COVID-19, y los que insisten en hacer lo que está en su mano para que la sociedad funcione y que la gente viva una vida normal. Gracias a sus sacrificios, pude terminar mi trabajo en paz.

Por último, gracias a mí misma, por el esfuerzo, la insistencia y por aguantarme el cuerpo.

Índice

Resumen.....	I
Abstract.....	II
AGRADECIMIENTOS.....	III
Introducción	1
1. Metodología y marco teórico.....	14
1.1. Orientalismo.....	14
1.1.1. El concepto de Oriente.....	15
1.1.2. El concepto de orientalismo.....	17
1.1.3. El imaginario y el modo de construcción del orientalismo.....	23
1.1.4. El Yo y el Otro en el orientalismo.....	29
1.2. Imagología	31
1.2.1. Breve historia de la imagología	31
1.2.2. La definición de <i>imagen</i>	38
1.2.3. Metodología desde la perspectiva de la imagología	43
1.2.4. Actitudes principales hacia el Otro	48
1.3. Estereotipos.....	49
1.3.1. Breve historia del desarrollo de estereotipo.....	49
1.3.2. El estereotipo para Walter Lippmann.....	52
1.3.3. El estereotipo según Pageaux.....	57
1.3.4. El estereotipo en Bhabha	60
2. Un diálogo transpacífico: China y América Latina, en contacto. Contextualización histórico-social.....	65
2.1. Primeros contactos entre China y América Latina.....	65
2.2. Primera oleada migratoria masiva china a América Latina (s. XIX).....	69
2.2.1. El papel de la Primera Guerra del Opio (1840)	70
2.2.2. Consecuencias migratorias de la Primera Guerra del Opio	75
2.3. La situación de los inmigrantes chinos en América Latina en el tiempo moderno	80
2.4. La impresión principal sobre China en América Latina en el siglo XXI.....	85
3. La representación de la identidad china en la literatura hispanoamericana ...	89

3.1. Una mirada desde dentro: la perspectiva de escritores de origen chino (o con ascendencia familiar).	90
3.1.1. Siu Kam Wen: <i>El tramo final</i> (1985, 2013). La coctelera de las imágenes de chinos en Perú.	93
3.1.1.1. En torno al autor y su obra	93
3.1.1.2. La cuestión del idioma	98
3.1.1.3. Los nombres y la identidad	110
3.1.1.4. La conservación de costumbres tradicionales en la comunidad china de Perú	113
3.1.1.5. La jerarquía dentro de la comunidad china	116
3.1.1.6. La explotación común	121
3.1.1.7. Las mujeres orientales en los cuentos	125
3.1.1.8. La imagen de los hombres chinos	134
3.1.1.9. La actitud hacia el estudio y el conflicto entre generaciones	136
3.1.1.10. Breve conclusión	138
3.1.2. Zoé Valdés: <i>La eternidad del instante</i> (2005). Dentro, aunque lejos, desde la distancia ficcional.	143
3.1.2.1. En torno a la autora	143
3.1.2.2. <i>La eternidad del instante</i> : entre el referente familiar y la imaginación fabulosa	147
3.1.2.2.1. Algunos paratextos, argumento y contexto histórico.....	147
3.1.2.2.2. Presentación de los personajes chinos.....	150
3.1.2.2.2.1. La familia materna de Mo: los Xuang.....	151
3.1.2.2.2.2. La familia paterna de Mo: los Ying.....	153
3.1.2.2.2.3. El matrimonio Li Ying-Mei Xuang y sus hijos: Mo Ying, y sus hermanas, Xue e Irma Cuba	154
3.1.2.2.3. Otridad, orientalismo y auto-orientalismo	159
3.1.2.2.4. Sobre migración y exilio: ¿un paralelismo entre Cuba y China?	162
3.1.2.2.5. Una cuestión de género: los personajes femeninos	172
3.1.2.2.6. Algunos prejuicios: “Fulano tiene un chino detrás...”	179
3.1.3. <i>Tacos altos</i> (2016) de Federico Jeanmaire: <i>Bildungsroman</i> y crítica social a la intolerancia	183
3.1.3.1. En torno al escritor y la obra	183
3.1.3.2. El argumento de la novela.....	186
3.1.3.3. El idioma y la identidad	188
3.1.3.4. La vida y la muerte: las costumbres y la confirmación de una identidad.....	194
3.1.3.5. Mujeres silenciosas e hijas obedientes	200
3.1.3.6. Los hombres chinos en la novela	210
3.1.3.7. Otros estereotipos.....	217
3.2.3.8. Últimas reflexiones	220
3.2. Una mirada desde fuera: la perspectiva de escritores de origen no-chino	223
3.2.1. Mario Bellatin: <i>La escuela del dolor humano de Sechuán</i> (2005). Un mundo deformado desde fuera.....	224

3.2.1.1. En torno al autor.....	224
3.2.1.2. <i>La escuela del dolor humano de Sechuán</i> : un mundo extraño y morboso	230
3.2.1.2.1. Sobre la novela y el argumento	230
3.2.1.2.2. Análisis del texto	234
3.2.1.2.2.1. Una ambigua China textual	234
3.2.1.2.2.2. La extraña intimidad en la familia.....	240
3.2.1.2.2.3 La heterotopía y el poder en la novela.....	242
3.2.1.2.2.4 La imagen de los personajes chinos	248
3.2.2. Chinos alienígenas en <i>El mármol</i> (2013) de César Aira: ciencia ficción de bajo presupuesto	258
3.2.2.1. En torno al autor y su obra	258
3.2.2.2. El mármol: un inicio doble y una portada triple.....	261
3.2.2.3. La representación de los personajes chinos (y alienígenas)	267
3.2.2.4. Una pequeña cuestión de género (o de su ausencia), a propósito de los extraterrestres con apariencia china	280
3.2.2.5. A modo de conclusión	291
3.2.3. Julián Herbert: <i>La casa del dolor ajeno</i> (2016). Dolor ajeno, reflexión interna..	295
3.2.3.1. En torno al escritor y la obra	296
3.2.3.2. Torreón y los chinos	298
3.2.3.3. La eugenesia arraigada en Torreón y el antichinismo	303
3.2.3.4. El “pequeño” genocidio chino en 1911	311
3.2.3.5. Las imágenes de los chinos en la obra	318
3.2.3.6. Algunas conclusiones	323
3.2.4. Una coda: tres novelas recientes	327
3.2.4.1. <i>No voy a pedirle a nadie que me crea</i> (2016) y <i>La invasión del pueblo del espíritu</i> (2020) de Juan Pablo Villalobos, o la caricatura de los estereotipos.....	327
3.2.4.2. <i>Sinfín</i> (2020) de Martín Caparrós, un paraíso de ciencia ficción	336
3.2.4.3. Una pequeña recapitulación	343
Conclusiones	346
ANEXO	367
Bibliografía	377

Introducción

China, un país considerado misterioso, generalmente, debido a su lejanía geográfica y cultural, respecto a Occidente, aparece hoy en día cada vez con más frecuencia en diferentes obras literarias fuera de sus fronteras, también en América Latina. Según algunos estudiosos, la razón puede ser que China es un país con cada vez mayor presencia en la escena internacional, tanto a nivel económico como político, es decir, se está convirtiendo en una superpotencia económica y geopolítica. La globalización promueve el interés por el espacio cultural de Oriente, como se manifiesta en la fascinación en el ámbito literario por temas relacionados con el país conocido como el gran dragón oriental. Por otra parte, también hay especialistas que proponen que este fenómeno aparece gracias a la tendencia actual hacia el multiculturalismo, causado, en buena medida, por la experiencia de la migración, pero también promovido por las mayores posibilidades de viajar con fines recreativos de las últimas décadas. En este sentido, además, la atracción que generan y el gran éxito que obtienen los libros de tema oriental —sobre todo, acerca de la cultura china o de la japonesa— estimulan el desarrollo de esta literatura, considerada exótica desde Occidente.

A lo largo de la historia, los occidentales siempre han considerado a Oriente desde la imaginación que sugiere el exotismo, y los chinos, concretamente, han encarnado diversas imágenes muy específicas. Hay libros sobre China, que representa el Lejano Oriente por antonomasia, desde hace mucho tiempo. Ya desde Marco Polo, ese lejano imperio representaba para Europa la riqueza y la sabiduría, y no hay que olvidar que fue detrás de esta idea que Cristóbal Colón descubrió, accidentalmente, América. Siglos después, cuando se desarrolla la fuerza comunista, se convierten, por otro lado, en el “peligro rojo”. Y, más tarde todavía, significan apenas mano de obra barata, empleados, trabajadores explotados y una amenaza para los candidatos autóctonos en entrevistas de trabajo. Recientemente, con la emergencia de la pandemia del COVID-19, China se ha convertido, para algunos, en una amenaza, por ser Wuhan el lugar en que se inició

la propagación de la enfermedad, y también en un lugar sospechoso, por las contradicciones en torno a su origen, pero, a la vez, se ha reforzado su imagen de eficiencia, por el control del virus¹. Cada vez nuevas imágenes chocan con las anteriores, aunque, en cierta medida, todas se mezclan con un imaginario histórico.

En América Latina existen muchos precedentes en la fascinación —y el rechazo— al tema de Oriente. En general, escritores como José Asunción Silva, Rubén Darío, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Alejo Carpentier y Octavio Paz, para quienes el Oriente muestra una atracción poderosa, lo tomaron como referente estético, rodeado de cierta magia: en sus obras, el Oriente representa algo maravilloso o una experiencia fabulosa. Ha jugado un papel misterioso y exótico para reflejar un elegante gusto literario y estético especial. Tal imagen existe desde la llegada de los españoles a América Latina en 1492. Como decíamos antes, bajo la influencia de Marco Polo, China representaba para Europa la riqueza y la sabiduría y esta idea, desde luego, se difundió y arraigó también, posteriormente, en América Latina. Desde entonces, las riquezas de la antigua China se convirtieron en el referente para ese otro imaginario ajeno, exótico, extraño, que se irá configurando.

Aunque ya en el s. XIX, el Modernismo mostró su fascinación por la lejana China², por las “*chinoiseries*” que maravillaban a Europa, con París y su Exposición Universal como capital, como representación del lujo asiático —sedas, porcelanas, biombos—, en estudios recientes se indica, curiosamente, que la emergencia de la aparición de

¹ A la hora de escribir estas páginas, la famosa cronista argentina Leila Guerriero señala lo siguiente: “El 11 de febrero de 2020, la Organización Mundial de la Salud calificó finalmente al brote de coronavirus como ‘pandemia’, y bautizó a la enfermedad como ‘covid-19’. No fue una decisión improvisada: la OMS sigue un manual de buenas prácticas que indica cómo nombrar a las nuevas enfermedades para ‘minimizar los impactos negativos de los nombres en el comercio, los viajes, el turismo, el bienestar animal y evitar ofender a algún grupo cultural, social, nacional, regional, profesional o étnico’. Eso que ya empezaba a mentar como ‘fiebre de Wuhan’ o ‘neumonía china’, estigmatizando a una nacionalidad específica, se designó con una sigla desinfectada, evitando nombres como gripe española (...)” (2020: 6).

² La bibliografía sobre este período es muy extensa, inabarcable para los fines de esta investigación, que se centra en la actualidad. No obstante, cabe citar, solo a modo de ejemplo, la monografía de Araceli Tinajero, *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano* (2004), en cuya bibliografía final se pueden encontrar las referencias más importantes al respecto.

China como tema recurrente en la literatura latinoamericana empieza, sobre todo, en la década de los años ochenta del pasado siglo XX. China se lanzó al proyecto de reforma y apertura en la década de 1980 y se integró rápidamente en los mercados mundiales. Según la cifra de María Montt Strabucchi (2017: 7), desde el año 1987, en que se publica la novela *Una novela china* de César Aira, hasta el año 2016, los escritores hispanoamericanos han escrito en español más de veinte novelas que tomaron a China como tema. En algunos libros, China se trata como un espacio concreto, o sea, como un concepto geopolítico, pero, en la mayoría de los casos, representa lo misterioso, en lugar de centrarse en la representación de espacios específicos.

También, debido a la misma razón, desde la década de 1980, la población de origen chino en América Latina, en países como Argentina, Venezuela, Perú y México, entre otros, ha aumentado considerablemente. Los ciudadanos de esos países, por tanto, contactan con más frecuencia con la población migrante china en su vida diaria. Esto permite que se explore o represente China y sus ciudadanos desde otro punto de vista más concreto.

Sin embargo, en la mente de los latinoamericanos, en general, los chinos todavía son los pequeños mercaderes de siempre, y su impresión sigue siendo casi la misma del pasado. Porque es la imagen que se ha instalado desde hace muchos años, desde el siglo XIX, cuando, como todos sabemos, los primeros chinos que llegaron al nuevo continente eran trabajadores —generalmente, llamados *coolies* o *culíes*— en régimen de semiesclavitud, que, en el mejor de los casos, lograron, con mucho esfuerzo, convertirse en negociantes. Es decir, la primera generación de migración china al continente hispanoamericano tenía un estatus social muy bajo, como se referirá más adelante, en el segundo capítulo, donde se aborda el contexto histórico de la presencia china en América Latina. Como consecuencia, los chinos siempre se representan como un grupo pobre e ignorante, que no tiene un trabajo decente, aunque, hoy en día, a medida que China cobra cada vez más importancia en la escena internacional, y “los descendientes del dragón” empiezan a ir al extranjero a trabajar, estudiar, viajar o vivir, muchos chinos ya desempeñan trabajos cualificados y de prestigio, como abogados,

médicos o profesores, aunque también hay todavía quienes se dedican a otras profesiones menos consideradas, como el comercio —en bazares o supermercados—, la hostelería —en bares de barrio— o la conducción de taxis —Uber, o similares—. En cualquier caso, cada vez hay una cierta mayor integración y diversidad, aunque el peso de la comunidad y la familia a la hora de las decisiones sigue siendo muy importante.

Volviendo al siglo XIX, una vez superada y cancelada la situación de esclavitud o semiesclavitud inicial, muchos de los culíes empezaron su propio negocio y la mayoría lo instala en la esquina de la calle. Así es que, junto con esta nueva realidad, aparecen, coloquialmente, algunas nuevas frases o palabras relacionadas con la población china, como por ejemplo “el chino de la esquina” para señalar a los orientales que tienen sus pequeños negocios situados al extremo de la calle. O se utiliza el término de “chino” para llamar a los que tengan ojos rasgados, incluidos los indígenas o mestizos (“cholos”, en Perú, por ejemplo), o, en Argentina, “ir al chino” significa ir al mercado abierto por los orientales.

Otra realidad interesante es que, aunque muchos descendientes de inmigrantes chinos viven en América Latina desde muy niños o nacen allí y, por tanto, tienen muy poco conocimiento sobre China y se comportan y piensan de manera casi igual que los nativos, no se consideran como sus compatriotas, después de todo, sino extranjeros frente a los nativos. Es decir, no se consideran peruanos o mexicanos de origen chino, sino totalmente chinos, por la fuerza centrípeta que ejerce la comunidad sobre ellos.

Desde aquí, podemos observar que la palabra “chino” no es sólo un gentilicio que se refiere a las cosas o personas relacionadas con el país de China o con la comunidad de ese origen en el continente latinoamericano: más en concreto, en nuestra tesis, el término también contiene la idea y el imaginario de los hispanoamericanos sobre China, que puede incluir prejuicios u opiniones fantásticas o utópicas. El “chino”, según Wickstrom y Young (2014), sería un concepto excluido históricamente de los ejes raciales y culturales tradicionales latinoamericanos del mestizaje —posiblemente, por su llegada masiva relativamente tardía, en el s. XIX, y por constituir una comunidad bastante cerrada, desde la perspectiva de y en relación con los latinoamericanos, por

diferencias lingüísticas y culturales. Es decir, sea la mezcla cultural y racial, o la homogeneización y reducción de sus diferencias en América Latina —aunque, en realidad, la heterogeneidad se haya mantenido, a pesar de todo—, no se incluyó, habitualmente, a los chinos en su proceso. La población latinoamericana no considera a los chinos, o las personas de origen chino, como sus compatriotas, como parte de su realidad, sino como un grupo ajeno —en parte, por su tradicional aislamiento en comunidades ligadas por fuertes lazos familiares—, lo que contribuye a que sean marginados en estas sociedades de acogida.

Muchos estudiosos creen que los asiáticos en América Latina son considerados como “*temporary and fleeting migrant streams without a permanent imprint on society*” (López, 2016: 125) y, en alguna medida, “*beyond incorporation, detrimental to the moral and physical well-being of the nation*” (López, 2016: 127). Como manifestación, los movimientos antichinos se producen con frecuencia en este continente, e incluso algunos gobiernos participan o se aprovechan de estos discursos chauvinistas. Por eso, los chinos no participan en el discurso esencialista de identidad nacional latinoamericana, en la mayoría de los casos.

En esta tesis, se utiliza el término “chino” para designar a las personas de origen chino o a los descendientes de los chinos, sin importar que tengan la nacionalidad china o no. Es decir, este término incluye tanto a los que tienen padres chinos, y nacen y crecen en países latinoamericanos, como a los que emigran al nuevo continente y obtienen la nacionalidad donde trabajan y viven ahora.

En algunas investigaciones, los estudiosos enfocan, precisamente, en este fenómeno. Pero, en la mayoría, se destaca el nivel social e ideológico. Es decir, generalmente, se toma el país de China, o la cultura china, milenaria, como objeto de estudio, en vez de a los chinos, o a las personas de origen chino, como individuos, como sujetos y personajes que adquieren un sentido determinado en su representación. Además, en estas páginas, se estudia, específicamente, ese papel en América Latina, cuando los pocos que estudian la imagen de los chinos en el ámbito de la literatura, en general, se centran, sobre todo, en la literatura norteamericana, anglófona, no

hispanoamericana. Así, por ejemplo, en la misma China, actualmente, hay muchos estudios que investigan la imagen del país oriental en las obras de autores en lengua inglesa, como la premio Nobel estadounidense, y residente en China durante la mitad de su vida, Pearl S. Buck (Gao, 2005; Wu, 2011; Guo, 2014; Zhou, 2018; Liu, 2020), o los descendientes de chinos, asentados en EE.UU., como es el caso de Ha Jin (Shen, 2009; Wang, 2013; Ou, 2014; Yu & Chen, 2019; Zhu, 2019) y Geling Yan (Chen, 2003; Ma, 2019; Shen, 2019; Zhang, 2019; Liu, 2020), o ya nacidos en ese país, como sucede con la popular Amy Tan (Bao, 2017; Huang, 2017; Ji, 2018; Liu, 2019; Wang, 2020) y con Gish Jen (Wu, 2011; Song, 2014; Yi, 2016; Ji, 2018). Es decir, en estos últimos casos, chino-estadounidenses: escritores chinos o de ascendencia china en los Estados Unidos que escriben sobre el país de origen. Otros se ocupan de escritores estadounidenses consagrados, del pasado y del presente, como Mark Twain (Shi, 2006; Shi, 2009; Yu, 2019; Lai, 2015; Tong, 2015), Bret Harte (Guo & Wang, 2001; Hu, 2005; Zhang, 2007; Chen, 2015) y, más recientemente, Peter Hessler (Luo, 2016; Li, 201; Yin, 2019; Liu, 2020), en relación a la presencia de personajes chinos en sus obras. Pueden encontrarse, asimismo, investigadores que se ocupan de personajes literarios que tienen mucha influencia popular, por posteriores adaptaciones al cine y a la televisión, en series, como el Dr. Fu Manchu (Zhou, 2003; Liu, 2007; Wang, 2013; Chang, 2017; Hou, 2020) o Charlie Chan (Zhang, 2016; Hu, 2017; Wang, 2013), etc. También se centran en las obras de escritores europeos como Somerset Maugham (He, 2015; Ma, 2016; Ding, 2018; Wu, 2019; Zhou, 2019), Franz Kafka (Zhou, 2002; Fan, 2013; Sun & Ren, 2017; Li, 2019) o Hermann Hesse (Zhan, 2006; Liao, 2012; Lu, 2016), entre otros, en relación a la huella de la cultura oriental en su literatura. Pocos estudian las obras latinoamericanas desde esta perspectiva, excepto algunos casos muy conocidos, como los elementos orientales en la obra de Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Octavio Paz y Severo Sarduy, por ejemplo, en lo que atañe a la literatura contemporánea.

En el resto de países, fuera de China, existen muchos artículos y estudios sobre la situación actual de los chinos en cada país latinoamericano desde distintos puntos de vista —sociológico, antropológico e histórico—. En el ámbito literario, las

investigaciones sobre la imagen de los chinos y su patria en la literatura latinoamericana son mucho más abundantes que en China y, entre ellos, algunos son muy influyentes. Los primeros que discuten el Oriente en América Latina, explicando que el Oriente se conforma como un lugar imaginario a través de una literatura sincrética, ecléctica e idiosincrática, son estudios como *Orientalism in the Hispanic Literary Tradition: In dialogue with Borges, Paz, and Sarduy* (1991) de Julia Kushigian y *Orientalismo en el Modernismo hispanoamericano* (2003) de Araceli Tinajero (Montt Strabucchi, 2017: 19). También hay otros estudiosos que investigan desde el punto de partida del orientalismo obras de autores específicos, como se apuntaba más arriba. Entre estos investigadores, hay que destacar a Rosario Hubert (2012) —quien estudia en dos trabajos la imagen china en la literatura latinoamericana del siglo XIX y contemporánea desde el exotismo y la distancia cultural— y Jason Oliver Chang (2016) —quien lo analiza desde el concepto del mestizaje—.

Acerca de las obras más modernas, muchos estudiosos —como la mayoría de los investigadores chinos mencionados— se inclinan a analizar obras de algún determinado escritor, o algún libro en concreto, desde una perspectiva nacional. Por ejemplo, Jennifer Prince (2014) se centra en la China representada en *Verde Shanghai* (2011) de la mexicana Cristina Rivera Garza, basándose en la teoría de Edward Said; Axel Gasquet, en 2007, publica un trabajo en el que considera que aparece un diferente orientalismo en Argentina (Montt Strabucchi, 2017: 21); Chisu Teresa Ko (2016, 2019) estudia el orientalismo, el auto-orientalismo, el multiculturalismo, así como cuestiones raciales y la idea de la “*inter-imperiality*” o interimperialidad en Argentina y su literatura; Luis Pulido Ritter (2013) analiza la representación de los chinos en la literatura panameña; y María Montt Strabucchi pone la atención en Chile y, en 2017, publica su tesis doctoral *Imagining China in Contemporary Latin American Literature*, analizando varias novelas de diferentes países.

Hay otros especialistas que no sólo enfocan en un solo país, sino en toda América Latina. Por ejemplo, el especialista Ignacio López-Calvo, aunque se haya centrado en la representación de China en Cuba, de forma más concreta, también ha editado muchos

libros desde una perspectiva más general, como *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond* (2007), *Imaging the Chinese in Cuban Literature and Culture* *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond* (2008) y *Dragons in the Land of the Condor: Writing Tusán in Peru* (2014), entre otros, donde analiza esta representación en el subcontinente. Del mismo modo, Debbie Lee-DiStefano edita *Imaging Asia in the Americas* y escribe *Three Asian Hispanic Writers from Peru: Doris Moromisato, José Watanabe, Siu Kam Wen* (2008), para analizar las obras de escritores de distinto origen asiático en América Latina.

También existen muchos artículos influyentes de este tipo, aparte de los que pertenecen a los críticos mencionados. Por ejemplo, “Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kam Wen” (2015) de Álvaro Fernández Bravo presenta el estereotipo sobre China en las obras seleccionadas y sostiene que hay tres tipos de modelo de representar el país oriental: imaginario exótico, en que el autor no ofrece nada real de China; en segundo lugar, hibridación, es decir, el escritor tiene algunas relaciones con China, a través de algún viaje; y, por último, una vista desde dentro, en que el autor presenta una China real, incluyendo diferentes actividades, costumbres y otras informaciones relevantes. Héctor Hoyos, por su parte, sostiene que la representación de China en libros como *Una novela china* (1987) del argentino César Aira, *Los impostores* (2002) del colombiano Santiago Gamboa y *Un chino en bicicleta* (2007) del también argentino Ariel Magnus obedece a una clara transformación del interés sobre Oriente desde el ámbito económico a lo cultural, en su artículo “Orientalismo, globalización e imaginarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual” (2013).

Podemos concluir, por otra parte, que la mayoría de estos estudios sobre este tema, en China, se centran en obras de los siglos XIX y XX, e incluso anteriores, del siglo XVII, los cuales son un poco anticuados. Por otra parte, en las investigaciones, los objetos de estudio son, principal y generalmente, Europa y los Estados Unidos, pocos se ocupan de autores latinoamericanos, y, en este caso, la mayoría concentra la atención

en cierto escritor o en una determinada obra: apenas aparecen trabajos desde un punto de vista más amplio, como ya se ha indicado. Los estudios de otros países, por un lado, toman como objeto el Oriente o un país en concreto, como China, no la representación de sus ciudadanos como individuos o sujetos, como personajes secundarios o protagónicos. Por otro lado, la mayoría se basa en la teoría saidiana del orientalismo, ignorando la imagología, una herramienta importante para analizar las imágenes en la literatura, de la que se parte en esta tesis doctoral.

Por eso, el presente estudio tiene como objeto de investigación las imágenes de los chinos en la literatura latinoamericana, que es un tema novedoso y poco estudiado hasta ahora. Se pretende, por un lado, indagar cómo se construyen y describen los estereotipos en general, y, por otro, de forma más concreta, analizar la representación de los perfiles chinos y averiguar las diferencias entre las imágenes de los personajes de esta procedencia en la literatura latinoamericana. En este sentido, es importante destacar que el sujeto chino cambia, dependiendo de si es visto o percibido por otro sujeto desde fuera o desde dentro de la comunidad china de los distintos países de América Latina. Es decir, si es tratado por escritores chinos, o de origen chino, con un conocimiento profundo de su idiosincrasia, o si se ve configurado por autores sin relación directa con esta comunidad migrante y, por tanto, con poco conocimiento efectivo sobre ella, y las consecuencias que de ello se derivan, dando lugar a posibles errores, equívocos, deformaciones o, incluso, transformaciones con un objetivo específico —crítica social, política o económica, a través de la ironía o de la sátira, incluso, por ejemplo— o, simplemente, por el habitual desconocimiento de una comunidad cada vez más presente, tradicionalmente aislada, y que puede ser vista solo desde su alteridad. Por último, debido, precisamente, a esta presencia cada vez más marcada de sujetos migrantes de origen chino, se tratará de analizar las posibles distintas razones por las que algunos personajes chinos se convierten en los protagonistas de las ficciones latinoamericanas.

Para ello, hemos elegido seis obras para analizar, como punto de partida: *La eternidad del instante* (2004) de Zoé Valdés, *La escuela del dolor humano de Sechuán*

(2005) de Mario Bellatin, *El tramo final* (2013) de Siu Kam Wen³, *El mármol* (2013) de César Aira, *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Herbert y *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire. No obstante, se han tenido en cuenta, al final de la investigación, otros textos como *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) de Juan Pablo Villalobos y *Sinfin* (2020) de Martín Caparrós. En el futuro, después de este año de inflexión que supone el 2020, a raíz, como ya se ha indicado, de la explosión de la pandemia COVID-19, es posible que las imágenes de los personajes chinos, o de origen chino, puedan sufrir transformaciones, y será algo que desearía seguir con atención, en próximas investigaciones.

Respecto a las obras elegidas, a pesar de que tienen diferentes estilos y temas, son obras latinoamericanas contemporáneas que abordan temáticas relacionadas con personajes chinos, o de origen chino, y poco estudiados, desde nuestro punto de vista, en estos últimos años. Algunas muestran un imaginario exotista, mientras otras contienen muchos elementos reales de la sociedad china. Podemos ver también que algunos autores han viajado a China o han vivido en China, y algunos no. Así que unos tienen contacto directo con China, como, por ejemplo, Siu Kam Wen, quien nació y vivió en China hasta los ocho años; al mismo tiempo, otros obtienen sus conocimientos a través de los libros, periódicos, revistas, medios de comunicación o películas, es decir, imágenes ya mediatizadas y no directas.

Aunque algunos libros seleccionados para esta investigación ya han sido estudiados de forma independiente, o en grupo, todavía no hay un trabajo que se centre en la imagen de los personajes chinos, en lugar del país o de su cultura, como objeto de estudio, ni existe una revisión general para comparar y resumir las tendencias, semejanzas y diferencias entre las imágenes construidas en la región. Entonces, nuestra tesis tiene un ámbito de discusión más amplio y une los elementos comunes relacionados con la representación de estas imágenes. Por otra parte, presenta las posibles razones de ellas, lo que es novedoso en el ámbito académico.

³ Aunque la primera edición de esta obra se publicó en 1985, el autor ha realizado una revisión de la misma, décadas después.

En nuestro camino para llegar a los objetivos arriba presentados no nos faltan libros que nos iluminan. Adoptamos las herramientas que consideramos más adecuadas y actualizadas para analizar estas novelas seleccionadas. El primero es el estudio sobre el orientalismo desde la perspectiva de Edward Said (1978), quien es considerado como pionero y uno de los fundadores de los estudios poscoloniales. El enfoque de la literatura comparada también es un punto de partida muy importante para nuestra investigación. Asimismo, se da razón del estudio de la imagología, para lo que seguimos las teorías de Daniel-Henri Pageaux (1994) y Hugo Dyserinck (2016), principalmente, y del estereotipo, que tomamos, sobre todo, de las opiniones de Walter Lippmann (1922), del mismo Pageaux (1994) y de Homi K. Bhabha (2007).

Esta tesis se divide en cuatro partes. El primer capítulo comprende el marco teórico de la presente tesis. Se basa en tres corrientes teóricas que mencionamos arriba, que nos han aportado valiosas herramientas para esta investigación y, sobre todo, durante el proceso de análisis, que son el orientalismo, la imagología y el estereotipo.

El segundo capítulo repasa la historia del contacto entre la cultura de China y América Latina. Esta parte hace un breve recorrido por la historia de China, y los inicios de las oleadas migratorias a América Latina, por un lado, como contexto de esta investigación, a fin de ofrecer conocimiento sobre este país oriental y las causas de la movilidad que ha experimentado su población. Por otro lado, se presenta el contacto entre China y los cuatro países latinoamericanos que corresponden a los países de las novelas seleccionadas: Cuba, México, Perú y Argentina.

A continuación, el análisis de los textos comprende el capítulo tres, que se reparte en el estudio de dos tipos de materiales en dos subcapítulos, uno corresponde a la mirada sobre los chinos desde dentro y otro a la perspectiva desde fuera. La selección de estas obras se debe a que los personajes chinos, o de ascendencia china, presentes en sus páginas ocupan un lugar preponderante en la narración, o sea, los personajes principales pueden considerarse chinos. En este sentido, en esta parte, se ha ido un poco más allá de las apreciaciones de Fernández Bravo (2015), ya mencionadas, ya que se parte de la diferencia esencial de la posible representación de los personajes chinos

dependiendo de la relación, más o menos estrecha, con la propia comunidad china — por lo tanto, desde dentro de ella, por vínculos familiares de distinta intensidad, o bien desde fuera de ella, desde un mayor o menor conocimiento, directo o mediatizado—.

Por último, hemos concluido con una revisión de la imagen de los chinos en las obras latinoamericanas seleccionadas. Finalmente, resumiremos tanto las diferencias como las semejanzas de la imagen colectiva de los chinos analizando los personajes en cada novela. Y hemos hecho un análisis más a fondo de su posible causa.

En los últimos años, el estudio de la imagen de otros países en la literatura ha recibido cada vez más atención. Porque esta imagen puede reflejar muchos fenómenos sociales, históricos y culturales.

Intentamos, con la realización de la presente tesis, hacer una contribución, aun de una manera diminuta, al estudio de la imagología y el orientalismo en América Latina, así como la interculturalidad entre China y América Latina, ya que todavía no hay estudios exhaustivos y sistemáticos en este campo todavía. Y esperamos que el resultado de la presente tesis pueda ser útil y valioso para la mejor comprensión de las dos culturas tratadas en ella, para contribuir a un mayor entendimiento. Estamos en una época en que el intercambio cultural es muy activo, como dice Pageaux. Todas las imágenes se originan del conocimiento sobre la relación entre el Yo y el Otro, el lugar propio y el lugar extraño, estos resultados del análisis sobre las imágenes de personajes chinos en las obras tratadas, a su vez, tienen transcendencia para participar en el diálogo intercultural, pero también para entenderse a uno mismo, porque sin el conocimiento de uno mismo no hay conocimiento del otro, y viceversa. La literatura expresa, de algún modo, la sociedad y sus cambios, o, por lo menos, contribuye a una reflexión integral en un período determinado. Es un espejo —a veces, deformado—, una ventana —aunque sea entornada— por donde podemos ver relevantes aspectos de la sociedad y pensarla de manera más integral. Cuando analizamos las imágenes representadas, estamos enfocando en las transformaciones de la sociedad, en un espacio y un tiempo determinados —en el pasado inmediato o en el presente—, como si se realizara una instantánea. Así que deseamos que los resultados de la presente investigación puedan

ser leídos y considerados por las dos culturas, como una forma de aproximación abierta al diálogo.

1. Metodología y marco teórico

1.1. Orientalismo

Tal y como se adelantaba al final de la introducción, la perspectiva teórica que se aborda para ser utilizada metodológicamente es triple. En las siguientes páginas, se dedicarán apartados a cada uno de las respectivas aproximaciones. En primer lugar, se partirá del marco teórico del orientalismo, de la mano de Edward Said. El segundo apartado se dedicará a presentar el campo de estudio y el método que propone la imagología. Por último, se desarrollará la idea del estereotipo, desde tres distintas perspectivas, la de Walter Lippmann, la de Daniel-Henri Pageaux y la de Homi Bhabha.

El orientalismo es un enfoque teórico muy desarrollado en el campo de la investigación cultural de las últimas décadas y esencial para nuestra tesis. Como disciplina, el orientalismo estudia la historia, la filosofía, la religión, el arte, el lenguaje, la literatura y otros aspectos de la cultura material o espiritual, relacionados con la recepción de la idea de Oriente. En este ámbito, Edward Said es un representante indiscutible, destacado crítico literario y pionero en los estudios poscoloniales, que publicó su obra maestra *Orientalismo* en 1978, con el que realizó un cambio revolucionario en el campo de la crítica literaria del siglo XX, y que sigue desarrollándose en la actualidad. De hecho, se considera que “Hegel es el fundador del plano teórico y que Said es el que lo lleva al plano del mecanismo de discurso contemporáneo” (Fei, 2009: 99)⁴.

El orientalismo, que marca una nueva etapa en la carrera de Said, supone su primer análisis directo sobre la relación entre política y cultura. Su libro enfoca en la relación entre la hegemonía cultural y la producción del concepto de Oriente, de tal modo que afirma la coherencia interna entre la política cultural y los intereses imperialistas y

⁴ Todas las traducciones son mías.

combina el estudio literario con la política y la historia social. Por otro lado, desde la perspectiva del marxismo de Antonio Gramsci y la teoría discursiva foucaultiana, Said revela los estrechos vínculos entre la política y el orientalismo, criticando la hegemonía cultural occidental y la política de fuerza, poder y dominio.

1.1.1. El concepto de Oriente

El concepto de “oriental” aparece en Occidente desde hace largo tiempo, Said⁵ apunta que “se podía hablar en Europa de una personalidad oriental, de un ambiente oriental, de un cuento oriental, de un despotismo oriental o de un modo de producción oriental y ser comprendido” (Said, 2015: 58). En la épica de Homero y en los escritos de Chaucer, Mandeville, Shakespeare, Dryden, Pope y Byron se puede hallar su presencia. Según Said, este no es un término geográfico neutro que sólo demarca o distingue Este y Oeste, sino que conlleva connotaciones morales y culturales. La demarcación clara entre Oriente y Occidente aparece en la época de la *Iliada* (Said, 2015: 89). Según dice, cuando los griegos lucharon contra el Imperio Persa ya empezaron a definirse como Occidente frente a su potente enemigo oriental. Said considera la tragedia *Los persas* (472 a.C.) de Esquilo como la primera obra orientalista. Escribe: “[...] dos de las cualidades más influyentes que se han asociado a Oriente aparecen ya en *Los persas* de Esquilo, la obra de teatro ateniense más antigua que se conoce, y en *Las bacantes* de Eurípides, la última existente” (Said, 2015: 89).

Otro autor, Ziauddin Sardar, crítico cultural e intelectual británico, de origen paquistaní, escribe en su libro, *Extraño Oriente*, que “Oriente, la tierra que está al Oriente de Occidente, es un mundo de cuentos. Su realidad se ha visto siempre encapsulada en formas narrativas que nos remiten a los hechos, a las ficciones y a las fábulas. Oriente invita a la imaginación” (Sardar, 2004: 17). Para Occidente, la

⁵ En este apartado se lleva a cabo un seguimiento pormenorizado del texto teórico ya clásico del crítico de origen palestino, para destacar algunas de las ideas que se tomarán como punto de referencia para la presente tesis doctoral.

poderosa cultura oriental es muy atractiva. Y, bajo esta atracción, se ponen en contacto las dos culturas. Para Sardar, el momento inicial de ese encuentro se produjo durante las Cruzadas: “el propio Oeste no ha sido siempre «el Oeste». La noción de Oeste como entidad política se remonta al siglo XVI. Antes de esta se trataba de la cristiandad. Y es en los encontronazos entre la cristiandad y su vecino más cercano, el islam, donde hay que buscar los orígenes del orientalismo, así como gran parte de su historia” (Sardar, 2004: 19). De este modo, la idea de Occidente se fusionó con el de la cristiandad y la de Oriente con el Islam, polarizando ambos espacios, identificados por sus religiones mayoritarias. El desconocimiento del otro, por tanto, y su demonización, llevó consigo imágenes de rechazo, pero también de fascinación: “La primera vez que Occidente desarrolló su visión de Oriente como un lugar misterioso, exótico y erótico en el que moran los misterios y se desarrollan escenas crueles y bárbaras fue en el momento de su contacto con el islam” (Sardar, 2004: 19).

Según el autor, por otro lado, ambos polos se fueron transformando a lo largo de los siglos siguientes y, por tanto, no se trata de conceptos fijos, sino móviles, cambiantes, algo que conviene recordar, como se considerará más adelante, en estas páginas:

La Reforma protestante y el ascenso del imperio otomano condujeron a la transformación de la cristiandad en «el Oeste». Durante los siglos XVII y XVIII, «el Oeste» fue en gran medida una denominación geográfica, siendo un sinónimo de «Europa» y de «Occidente». El término «Europa» posee una historia más dilatada que se remonta a los antiguos griegos y romanos, y tuvo una vigencia mucho más amplia (Sardar, 2004: 19).

Sin embargo, como disciplina, no se puede determinar el comienzo exacto del orientalismo. Como antes se indicó, Edward W. Said opina que Esquilo es el primer orientalista, a partir de su relato violento; sin embargo, Ziauddin Sardar insiste en que el comienzo del orientalismo se produce con el nacimiento del Islam, que también lleva consigo el contacto (y enfrentamiento) con el otro:

sean cuales sean las vetas griegas y romanas que aún perduren, y desde luego perduran incluso en nuestros días, la historia del orientalismo comienza con la historia del Islam, con la crisis de lo nuevo, de lo carente de precedentes, y de lo intrínsecamente subversivo a lo que había que hallar una respuesta urgente (Sardar, 2004: 41).

Así que las Cruzadas “dieron un salto literal” (Sardar, 2004: 45) a la literatura europea, ya que “la presencia de los cruzados en Oriente Próximo dejó la vía expedita para que se desarrollara la literatura de viajes como forma híbrida de la literatura de las peregrinaciones” (Sardar, 2004: 49). En estos textos —libros de viajes y manuales piadosos— se concentran descripciones de la imagen de aquellos lugares orientales. Por otro lado, paralelamente, se construye y se difunde la funesta idea de un enemigo islámico, que se hace esencial. Además, Occidente se convierte en una norma para evaluar la cultura y civilización oriental, y Oriente llega a ser todo lo que no es occidental y el objeto del apetito de ese mundo occidental. Como apunta Sardar: “el cristianismo se había convertido en la medida de las formas de vida «normales», de las vidas vividas según la ley natural” (Sardar, 2004: 49).

Desde entonces, Occidente ha desarrollado algunos conceptos sobre Oriente mediante el contacto con él y empieza a imaginarlo.

1.1.2. El concepto de orientalismo

En alguna medida, el orientalismo no tiene nada que ver con Oriente. Como hemos dicho, Said señala en su libro que “Oriente” se refiere a “Asia o el Este desde un punto de vista geográfico, moral y cultural” (Said, 2015: 58), pero que el “orientalismo” significa, en cambio, “el conocimiento acerca de los orientales, su raza, su carácter, su cultura, su historia, sus tradiciones, su sociedad y sus posibilidades” (Said, 2015: 66), sobre todo, desde la perspectiva occidental —u occidentalizada—.

Al mismo tiempo, desde otro punto de vista, el orientalismo, como sigue anotando Said, en su “existencia formal comenzó en el Occidente cristiano con la decisión que adoptó en 1312 el Concilio de Viena de establecer una serie de cátedras de «árabe, griego, hebreo y siríaco en París, Oxford, Bolonia, Aviñón y Salamanca»” (Said, 2015: 81) para “ponerse en marcha un violento ataque académico contra los sarracenos” (Sardar, 2004: 49).

El orientalismo, como toda disciplina, con el paso del tiempo, incrementa “sus dimensiones y no [va] a desarrollar una mayor selectividad como disciplina” (Said, 2015: 82). Said explica que “hasta la mitad del siglo XVIII los orientalistas fueron eruditos bíblicos, estudiantes de lenguas semíticas, islamólogos o cuando los jesuitas abrieron el camino hacia los nuevos estudios sobre China, sinólogos” (Said, 2015: 82). Y, más atrás, se remite también a “orientalistas del Renacimiento como Erpenio y Guillaume Postel [que] fueron, en primer lugar, especialistas en las lenguas de las regiones bíblicas” (Said, 2015: 82).

Más tarde, cerca de la mitad del siglo XIX, “el orientalismo se había convertido en el tesoro de conocimientos más vasto que se podía imaginar” (Said, 2015: 83) con dos momentos remarcables. El primero, cuando Raymond Schwab, en su obra *La Renaissance orientale*, realiza una “descripción enciclopédica del orientalismo desde aproximadamente 1765 hasta 1850” (Said, 2015: 83). El segundo, cuando, después de la convocatoria del Concilio de Viena, empiezan a aparecer cada día más materias de la crónica que describen el orientalismo, como una disciplina, y la pieza más brillante es *Vingt-sept ans d'histoire des études orientales* de Jules Mohl, que registra todas las cosas que el orientalismo produjo entre 1840 y 1867 (Said, 2015: 83).

El ensayo *Orientalismo* de Said es muy citado, reconocido, y también rebatido. Según Sardar, la polémica sobre Oriente producida por este libro se basa en tres características renovadas:

En primer lugar, a los análisis académico e histórico de carácter estándar, Said añade una nueva dimensión: la de la crítica literaria... Said añade una nueva categoría: los valores que hicieron posible el imperio y la explotación imperial, argumenta, configuraron igualmente no sólo la ficción de escritores como Kipling, sino incluso las novelas de aquellas figuras que rara vez asociamos con el imperialismo.

En segundo lugar, Said logró reunir las diferentes corrientes de crítica en un único marco interdisciplinar, lo cual transformó las críticas que las diversas disciplinas emitían sobre el orientalismo en un análisis cultural multidisciplinar.

En tercer lugar, al utilizar el lenguaje de la teoría discursiva foucaultiana y de la crítica literaria (Sardar, 2004: 118).

Estas características hacen que *Orientalismo* ganara una reputación de fama mundial, especialmente la última, es decir, la perspectiva foucaultiana. Said comenta al respecto que:

Para definir el orientalismo me parece útil emplear la noción de discurso que Michel Foucault describe en *L'Archéologie du savoir* y en *Surveiller et punir*. Creo que si no se examina el orientalismo como un discurso, posiblemente no se comprenda esta disciplina tan sistemática a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir Oriente desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración (Said, 2015: 21–22).

Desde la perspectiva de la crítica literaria, Said lanza un desafío al orientalismo clásico. No sólo toma el orientalismo como una especie de investigación académica, sino también como una forma de pensar y una forma del discurso de poder. Y este último punto es el más importante: la cuestión del poder. Para ello, examinó grandes trabajos orientalistas de auténtica erudición sobre Egipto, Arabia y el mundo musulmán, desde la época de Silvestre de Sacy, como su *Chrestomathie Arabe*, y *An Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* de Edward William Lane, los textos que reflejan las ideas sobre las razas⁶ de Renan y Gobineau (Said, 2015: 28), en el siglo XIX, y las obras literarias de grandes artistas como Gustave Flaubert (con obras como *Salammô*, 1862) y Gérard de Nerval (con *Viaje a Oriente*, 1851), que describen el mundo colonial asiático.

En *Orientalismo*, Said da a este término al menos tres sentidos diferentes. Aunque hay quien critica que dé demasiadas explicaciones descriptivas, que incluso resultan contradictorias, en nuestra modesta opinión, se pueden coordinar y clasificar. En primer lugar, el orientalismo es una disciplina, una perspectiva académica:

En general, la acepción de orientalismo más admitida es la académica, y esta etiqueta sirve para designar un gran número de instituciones de este tipo. Alguien que enseñe, escriba o investigue sobre Oriente —y esto es válido para un antropólogo, un sociólogo, un historiador o un filólogo— tanto en sus aspectos específicos como generales, es un orientalista, y lo que él o ella hace es orientalismo (Said, 2015: 20).

⁶ Aunque el concepto de “raza” ha sido superado y cancelado, se utiliza en estas páginas por su uso en el contexto histórico del pasado, y su persistencia, deformada, en el imaginario popular.

En el epígrafe de *Orientalismo*, Said cita una frase de Karl Marx: “No pueden representarse a sí mismos, deben ser representados”. Entonces, en este contexto, supuesta e irónicamente, es el Oriente el que necesita ser estudiado y representado: en otras palabras, los orientalistas escriben, y el Oriente es descrito. E, incluso, especifica que “el oriental es presentado como fijo, estable, necesitado de investigación, necesitado incluso de conocerse a sí mismo” (Said, 2015: 406). En resumen, la relación entre los orientalistas y el Oriente se remite a la del escritor (o sujeto) y su objeto de estudio, de tal modo que este último aparece, ya de entrada, cosificado.

Entonces, en este sentido, el orientalismo “no es una fantasía que creó Europa acerca de Oriente, sino un cuerpo de teoría y práctica en el que, durante muchas generaciones, se ha realizado una inversión considerable” (Said, 2015: 26). Y, en este ámbito académico, el Oriente representado no es el Oriente real, como existencia histórica, sino el Oriente imaginado. O sea, el Oriente no es el Oriente, sino es un “otro” ausente y silencioso en el mundo occidental. El Oriente es, por tanto, paradójicamente, orientalizado.

En segundo lugar, es una forma de pensamiento que se basa en la división entre Occidente y Oriente en el sentido de ontología y epistemología. Los hombres siempre querían dividir el mundo en regiones de acuerdo con las diferencias reales o imaginarias. Esta demarcación absoluta entre Oriente y Occidente se ha formado durante largos años, incluso siglos. En la opinión de Said, “Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias” (Said, 2015: 19). Y añade:

Así pues, una gran cantidad de escritores —entre ellos, poetas, novelistas, filósofos, políticos, economistas y administradores del Imperios— han aceptado esta diferencia básica entre Oriente y Occidente como punto de partida para elaborar teorías, epopeyas, novelas, descripciones sociales e informes políticos relacionados con Oriente, sus gentes, sus costumbres, su «mentalidad», su destino, etc. (Said, 2015: 21).

En esta oposición, “el oriental es irracional, depravado (perdido), infantil, «diferente»; mientras que el europeo es racional, virtuoso, maduro, «normal»” (Said, 2015: 68). Según Said, el orientalismo parece una tendencia universal y espontánea,

consistente en fabricar geografías imaginarias que distingan entre “Nosotros”, los occidentales, y “Ellos”, los orientales, como un modo de domesticar o de dominar la ansiedad que produce la extrañeza o como un modo espontáneo de vampirización simbólica: una cultura denigraría a la otra con el objetivo de ensalzarse frente a la otra, y, casi en todas las relaciones en las que hay identidades implicadas —incluso desde los niños hasta las relaciones de pareja— se produciría esta vampirización espontánea. De este modo, el orientalismo sería un proceso sistemático y consciente.

En fin, en este sentido, al considerar Oriente como un Otro, el orientalismo se convierte en un modo de relacionarse con Oriente, como imposición, que muestra una determinada imagen oriental en los escritos occidentales: Oriente sirve para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su personalidad y su experiencia.

En tercer lugar, Said considera que el orientalismo es un discurso de poder, que se forma a través de la hegemonía de un poder político, cultural, moral y de conocimiento, en un intercambio asimétrico. En este sentido, el orientalismo revela una situación desigual, de imposición de ideas preconcebidas por el imaginario de poder, vehiculado, incluso, a menudo, por la academia. Según Said:

el orientalismo se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (Said, 2015: 21).

Es decir, el orientalismo se convierte en un discurso con el objetivo de dominar, reconstruir, ejercer autoridad sobre el Este. Porque el período en que el orientalismo obtiene un gran progreso justamente coincide con la época de rápida expansión del colonialismo europeo y, por tanto, el orientalismo se convierte en un apoyo para la cultura europea a la hora de gestionar e incluso crear un Oriente prefabricado de forma política, social, militar, ideológica, científica e imaginaria. El orientalista cree que realiza una unión entre Oriente y Occidente, pero “principalmente lo hace reafirmando la supremacía tecnológica, política y cultural de Occidente” (Said, 2015: 328). Las

obras orientalistas tienen una expresión simbólica que implica una “conciencia occidental, conocimiento, ciencia y los más mínimos detalles orientales” (Said, 2015: 328).

Los orientalistas se convierten, de este modo, en portavoces del imperialismo. Debido a las actividades de expansión colonial del imperialismo europeo —y, más adelante, del americano, de los Estados Unidos—, los eruditos orientalistas deliberadamente retrataron a Oriente como una anormal imagen de silencio, obscenidad, debilidad, autocracia, atraso e irracionalidad. Entonces, los “conocimientos” orientales no sólo causan que los occidentales tengan un falso sentido de que poseen una cultura superior, sino que también legalizan las actividades coloniales. Esto confirma la teoría de los derechos discursivos de Foucault, enfatizando que, bajo el dominio del conocimiento, las ideas intangibles en el sistema discursivo pueden materializarse y formarse en una institución de poder. Cuando Said se da cuenta de esto, presta atención a los agentes imperiales y de los políticos para “acentuar el gran giro que se produjo en el orientalismo, en el conocimiento de Oriente y en los contactos con él” (Said, 2015: 328).

Para Said, “Oriente no es puramente imaginario. Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea. El orientalismo expresa y representa, desde un punto de vista cultural e incluso ideológico” (Said, 2015: 20). Este modo de discurso es un mecanismo que proporciona una base razonable para el imperialismo, para dominar Oriente en diferentes aspectos. Por lo tanto, el enfoque principal de la investigación se sitúa en este tercer sentido.

En fin, “el orientalismo no sólo es una simple disciplina o tema político que se refleja pasivamente en la cultura”, en la erudición o en las instituciones, es también una “distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos”; y, sobre todo, es “un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder: se conforma a través de un intercambio con el poder” (Said, 2015: 34). Un intercambio,

que, en realidad, por tanto, asimétrico.

1.1.3. El imaginario y el modo de construcción del orientalismo.

En *Orientalismo*, Said, principalmente, analiza los textos de Silvestre de Sacy y Ernest Renan para exponer la historia del orientalismo. Y, después, a través del análisis de algunos escritos literarios como los de Gustave Flaubert y Gérard de Nerval presenta la imaginación orientalista sobre el Oriente, como ya se ha indicado con anterioridad.

Silvestre de Sacy, en palabras de Said, es el padre del orientalismo, cuyas obras tienen dos características: “la presentación didáctica para los estudiantes y la manifiesta intención de recapitular a través de la revisión y del extracto” (Said, 2015: 176). Considera que cualquier cosa podía ser aclarada no importa cuán difícil sea la tarea u oscuro el tema. Entonces, la clave de todos sus escritos es el discurso directo, la utilidad, la racionalidad inmediata y benéfica. Como dice Said, Sacy tiene “la devoción por la utilidad pedagógica y racional” (Said, 2015: 175) en el orientalismo, cree que los profesores presentan los materiales a los alumnos y estos juegan un papel importante puesto que son seleccionados y preparados muy cuidadosamente. La tarea del profesor es la de “restaurar y de revisar lo que ha desaparecido del ámbito más amplio de los conocimientos” (Said, 2015: 177), debido a que el Oriente es muy antiguo y lejano.

La contribución más importante de Sacy es conseguir “producir un campo de estudio completo” (Said, 2015: 180). Construye un sistema de textos, una tradición académica, y su relación con la política pública. Sus obras tienen mucho sentido para los que querían conocer el Oriente. Sin embargo, su mayor limitación, al mismo tiempo, es su característica más importante: la descripción del orientalismo de Sacy es el *tableau générale* que “exterioriza la forma del conocimiento orientalista” (Said, 2015: 179) y “permite situar la ciencia sobre un escenario en el que se la puede observar fácilmente en su totalidad” (Said, 2015: 178). Como dice Said, si el valor de los

orientalistas consiste en su mediación, que nos hace conocer o entender Oriente, también es verdad que no es necesario leer todos los escritos orientales:

como la enorme riqueza de Oriente (en espacio, tiempo y cultura) no puede exponerse en su totalidad, basta con presentar sus partes más representativas. Así, los intereses de Sacy se inclinan hacia la antología, la crestomatía, el cuadro y la exposición de principios generales, en los que un conjunto relativamente pequeño de ejemplos poderosos lleva Oriente hasta el estudiante (Said, 2015: 177).

Desde este punto de partida, para Sacy, la crestomatía es el material más directo y provechoso para manifestar el interés y la utilidad del orientalismo. La esencia de las obras de Sacy es una recopilación y una laboriosa revisión. Oriente es conocido a través de las compilaciones, que son seleccionadas, anotadas, codificadas, arregladas y comentadas por los autores orientalistas, como mediadores, desde su propio valor y punto de vista cultural. En el sistema de textos construido por Sacy, “se le pide al orientalista que presente Oriente a través de una serie de fragmentos representativos, fragmentos reeditados, explicados, anotados y rodeados de más fragmentos todavía” (Said, 2015: 181). Por este motivo, como sigue insistiendo Said, “el resultado fue la producción de materiales sobre Oriente, de métodos para estudiarlo y de ejemplos con los que ni siquiera los orientales contaban” (Said, 2015: 179). Por otro lado, también reflexiona que al público le pasa inadvertida la figura del mediador, y que el material que le es presentado ha sido filtrado con anterioridad, así que:

con el tiempo, el lector olvida los esfuerzos del orientalista y piensa que la reestructuración de Oriente que supone una crestomatía es Oriente *tout court*. La estructura objetiva (la designación de Oriente) y la reestructura subjetiva (la representación de Oriente hecha por un orientalista) se vuelven intercambiables. La racionalidad del orientalista invade Oriente; los principios de Oriente pasan a ser los mismos que los del orientalista (Said, 2015: 179).

Ernest Renan pertenece a la segunda generación de los orientalistas. Adapta el orientalismo a la filología y ambos a la cultura intelectual de su época, en el s. XIX, entre el romanticismo y el positivismo. Uno de los principales objetos del estudio de Renan es el semítico:

el semítico era la primera creación de Renan, una ficción que él había inventado en el laboratorio filológico para satisfacer el sentido que tenía sobre su lugar y su misión públicos... el semítico era para el ego de Renan el símbolo de la dominación europea (y, en consecuencia,

de la suya) sobre Oriente y sobre su propia época (Said, 2015: 196).

Entonces, las obras de Renan —como antes en el caso de Sacy— tienen un propósito: presentar la “relación entre la ciencia (o el científico) y el objeto, pero no una relación entre el objeto y la naturaleza” (Said, 2015: 198). Porque, como añade Said, el objeto de estudio se ve cosificado y deshumanizado, de entrada:

siempre trata de realidades humanas concretas —la literatura, la historia, la cultura, la inteligencia y la imaginación— como si se hubieran transformado en otra realidad particularmente desviada, porque son semíticas y orientales y porque terminan en el laboratorio para ser analizadas (Said, 2015: 197).

En consecuencia, según Said, “por un lado tenemos la transformación del humano en un espécimen y, por otro, el juicio comparativo por el que el espécimen permanece como espécimen y como tema de estudio filológico y científico” (Said, 2015: 197). El romanticismo idealizante y el positivismo cosificador decimonónicos juegan, por tanto, un papel relevante, casi a partes iguales.

En palabras de Said, los lingüistas y los anatomistas tienen pretensiones semejantes: discutir los que no son directamente accesibles ni observables en la naturaleza. Tanto lo proto-semítico como lo proto-indoeuropeo son puramente hipotéticos, producidos en laboratorios y bibliotecas. E, incluso, la cultura europea, la cual es llamada “orgánica y viva” por Renan “es también una criatura en proceso de creación en el laboratorio y por la filología” (Said, 2015: 202). Como ejemplo, en *Orientalismo* Said selecciona un fragmento del modo comparativo típico de Renan, en el cual la supuesta raza indoeuropea se convierte en la piedra de toque para valorar a los semitas (207). Así que se puede ver claramente que Renan pone a Oriente en un marco de comparación. Tal comparación no es descriptiva, sino crítica y explicativa:

En este mundo que estaba construido en forma de discurso y que era llamado Oriente, se podían hacer cierta clase de afirmaciones que poseían todas el mismo grado de generalidad poderosa y de validez cultural. Todo el esfuerzo de Renan fue negarle a la cultura oriental el derecho a ser creada, excepto artificialmente en el laboratorio filológico (Said, 2015: 204–205).

En resumen, Said nos presenta cómo se construye el orientalismo. Los orientalistas, bajo el impacto del imperialismo, emplean esta perspectiva para representar la

universalidad, o sea, lo común del Oriente, para distinguir entre Occidente y Oriente, o Europa y Asia. Desde entonces, Occidente encarna un mundo racional, progresivo y civilizado y Oriente, en cambio, representa un mundo atrasado, ignorante e incivilizado o, directamente, bárbaro.

Said afirma que Sacy y Renan “eran ejemplos de la manera en que el orientalismo fabricaba, respectivamente, un cuerpo de textos o un proceso enraizado en la filología, por los cuales Oriente adquirió una identidad discursiva que lo ha situado en un nivel inferior con respecto a Occidente” (Said, 2015: 216). Y, de esta forma, el orientalismo se convierte en una disciplina que recoge y difunde los conocimientos orientales, de forma sesgada.

Los orientalistas obtienen sus propias tradiciones siguiendo el sistema conceptual creado por Sacy y Renan. Muchas de las obras orientalistas y de diferentes estudiosos en este ámbito presentan un contenido básico semejante, lo diferente sólo consiste en el estilo. Los orientalistas trabajan como un científico que revisa una serie de fragmentos textuales y que, después, edita y organiza: “En consecuencia, los orientalistas tratan las obras de sus colegas citándolas de una manera continua” (Said, 2015: 242). Y la repetición parece contribuir a una supuesta autoridad, por el peso de la tradición en la que se imbrica.

De este modo, se forma un sistema que limita los efectos de la producción individual del erudito. Este sistema se constituye por “el trabajo de los predecesores, la vida institucional de un campo de estudio y la naturaleza colectiva de cualquier experiencia erudita” (Said, 2015: 272–273). En resumen, los orientalistas construyen su trabajo apoyándose en los estudios anteriores y, a su vez, ejercen su influencia sobre los siguientes, de tal modo que entran en un bucle o en un círculo vicioso: “El orientalismo, en consecuencia, se puede considerar una forma regularizada (u «orientalizada») de escribir, de ver y de estudiar dominada por imperativos, perspectivas y prejuicios ideológicos claramente adaptados a Oriente” (Said, 2015: 273).

El resultado es que el ámbito orientalista se convierte en un mundo de referencia

cerrado y, en este círculo, los orientalistas se justifican mutuamente. Además, realizarán una tradición “secular de continuidad, un orden laico de metodologistas disciplinados, cuya hermandad estaría basada en un discurso común, una práctica, una biblioteca y un conjunto de ideas recibidas, en resumen, una doxología, común a todos los que entraran en sus filas” (Said, 2015: 172).

Por otra parte, Said presenta la estrategia narrativa de los autores y los escritos literarios clásicos analizando la narrativa de las obras británicas y francesas sobre Oriente en el siglo XVIII y XIX, y nos señala que el orientalismo ya se convierte en una tradición cuya verdadera base es la imaginación. La división de Occidente y Oriente es totalmente imaginaria. La imagen oriental no viene de la realidad de Oriente sino del Oriente descrito en la literatura europea, porque la gente civilizada no estaba en contacto con Oriente sino con esa otra supuesta autoridad, la occidental, en la que cree.

En la opinión de Said, por tanto, Oriente no es un territorio real, sino un producto artificial que es el resultado de la imaginación. Los autores exponen una serie de hipótesis y, después, dentro del círculo académico cerrado que hemos mencionado más arriba, los orientalistas citan o hacen referencia a otras obras y se validan mutuamente apoyándose en referentes que parecen científicos y no a las fuentes directas o a las realidades orientales mismas. Según Said, en algunas expresiones sobre Oriente, más concretamente:

lo que unía a estos autores no era solo el fondo de leyendas y experiencias que tenían en común, sino también el hecho de que sabían bien que Oriente era una especie de seno del que habían salido...estas creaciones llegaron a ser simulacros muy estilizados e imitaciones muy elaboradas de lo que se creía que era un Oriente vivo (Said, 2015: 128).

Según Said, esto se puede considerar “orientalismo latente”, que es casi inconsciente. En cambio, el “orientalismo manifiesto” es un tipo de exposición muy clara de diferentes aspectos orientales, como pueden ser la sociedad, la lengua, la sociología, la literatura y la historia. Como dice Said, “cualquier cambio que se produzca en el conocimiento de Oriente está basado de modo casi exclusivo en el orientalismo manifiesto; la unanimidad, la estabilidad y la perdurabilidad del orientalismo latente son más o menos constantes” (Said, 2015: 277). Bajo el

orientalismo latente, que produce la tipología binaria de las razas, culturas y sociedades avanzadas y atrasadas (o sometidas), “desde Renan a Marx (ideológicamente hablando), o desde los eruditos más rigurosos (Lane y Sacy) a los escritores de imaginación más prodigiosa (Flaubert y Nerval)” (Said, 2015: 277), se concibe que Oriente necesita la reconstrucción occidental.

Por otro lado, cabe añadir, además, que el orientalismo latente propiciaba una concepción del mundo particularmente masculina. Según Said, el hombre oriental es aislado de la comunidad, y siempre es observado con algo de desprecio y de temor. Además, el orientalismo es un mundo exclusivo de hombres, “se concebía a sí mismo y a su tema de estudio con ojos sexistas” (Said, 2015: 279). Esta característica se presenta más obviamente en los textos de los viajeros y novelistas, en los que las mujeres son creaciones del poder y de la fantasía del hombre. Ellas, generalmente, son (o parecen) ignorantes, complacientes y serviciales. Como, por ejemplo, Kuchuk Hanem, una célebre bailarina egipcia que aparece en distintos textos de viajeros de la época, entre los que puede incluirse Flaubert, como apunta, una vez más, el crítico de origen palestino. Esta “manifestación doctrinal —doxológica— de este Oriente es lo que he llamado aquí orientalismo latente” y, después, “transmitido de generación en generación formaba parte de la cultura en la misma medida en que lo hacía también el lenguaje sobre una parte de la realidad” (Said, 2015: 297).

Sin embargo, Said opina que, en el siglo XIX, los dos tipos de orientalismo ya se combinan en uno único y, en aquel entonces, los orientalistas se pueden considerar como el agente secreto de la potencia occidental:

A medida que los contactos comerciales, políticos y existenciales entre el Este y el Oeste crecían (según las formas que hemos estado estudiando), se desarrollaba una tensión entre los dogmas del orientalismo latente que se apoyaba en los estudios del Oriente «clásico», y las descripciones de un Oriente presente, moderno, manifiesto, articulado por los viajeros, peregrinos, estadistas, etc. En algún momento imposible de precisar, la tensión causó una convergencia de los dos tipos de orientalismo (Said, 2015: 298).

1.1.4. El Yo y el Otro en el orientalismo

La oposición binaria es otra base importante en la teoría del orientalismo de Said, como ya se ha mencionado. Numerosos textos sobre la vida en Oriente describen este territorio desde la propia idea del autor: o sea, el autor expone un Oriente a la medida de su capacidad de expresión, su hábito cultural y su manera de pensar. Como consecuencia, Oriente es cada día más diferente de Occidente. Así que Oriente, por un lado, aparece con más frecuencia como el opuesto de Occidente; por otro, no sólo es adaptado al valor moral del cristianismo, sino también al conocimiento occidental. La imagen atrasada, ignorante, bárbara e indulgente que se tiene de Oriente se produce de esta manera.

A medida que pasa el tiempo, la tradición sólida, y los textos anteriores como los de Flaubert, Nerval o, aún antes, de Marco Polo se convierten en materiales de enseñanza. Said subraya que así se ha construido la idea de Oriente, con cada vez más imaginación subjetiva, porque está constituido como un territorio imaginario. Oriente ha sido, por tanto, orientalizado, tipificado, trivializado. Y, de este modo, con ello, se forma un sistema de oposición binaria, en el que Occidente corresponde a un “nosotros”, y Oriente a “lo demás”: Occidente es civilizado, Oriente es bárbaro; Occidente es lógico, Oriente es supersticioso. E, incluso, Occidente es el centro, Oriente está marginado, es la periferia de ese Occidente central; Occidente tiene el poder de imaginar y expresar, Oriente sólo existe en la mente de los occidentales, es decidido por el conocimiento de ese “nosotros” que lo excluye, y siempre está ausente y callado. Además, Oriente no tiene la capacidad de autonomía: por lo tanto, Occidente puede dominar a Oriente, y tal gobierno del Oeste sobre el Este no sólo beneficia a Occidente, sino que también beneficia al objeto, según su perspectiva, como se ha esforzado en recordar.

Este contraste, en realidad, se remite a una diferencia entre el Otro y el Yo. Según Said, según el orientalismo, el Otro es el objeto dominado, es decir, Oriente; y el Yo es el sujeto de los actos y el dominante, Occidente. Como evidencia: “Oriente ha servido para que Europa (u Occidente) se defina en contraposición a su imagen, su idea, su

personalidad y su experiencia” (Said, 2015: 20). Hasta llegar al extremo de afirmar que “Oriente es una parte integrante de la civilización y de la cultura material europea” (Said, 2015: 20). El Otro es un producto del Yo, porque como el Otro, Oriente ha recibido muchas características por parte de Occidente a través de su imaginación (de lo que Occidente no era y ha querido o soñado que fuera Oriente, como encarnación de su deseo). El dibujo imaginario está lejos de la situación real, generalizado, esquematizado, deformado, hasta que “el orientalista asume que para lo que no le han preparado sus textos es para el resultado de una agitación externa en Oriente, o de la inanidad mal dirigida de este” (Said, 2015: 155).

Por otra parte, el Yo necesita al Otro para reflejarse él mismo. Los orientalistas creen que Oriente presenta una deficiencia natural, pero, en realidad, esa deficiencia proviene del propio observador, no de la realidad observada, así que “las limitaciones del orientalismo son las que se derivan de reconocer, reducir a la esencia y despojar de humanidad a otra cultura, a otro pueblo y a otra región geográfica” (Said, 2015: 155), para reforzar la propia imagen, en comparación. Los orientalistas consideran que

Oriente era algo cuya existencia no solo se mostraba a Occidente, sino que también se fijaba para él en el tiempo y en el espacio... algunos períodos enteros de la historia cultural, política y social de Oriente se han considerado meras reacciones a Occidente. Occidente es el agente, Oriente el paciente, Occidente es el espectador, el juez y el jurado de todas las facetas del comportamiento oriental (Said, 2015: 155).

En fin, Occidente en el proceso de expansión colonial, se encuentra con Oriente, un mundo casi totalmente diferente y, como consecuencia, se forma un sistema de discurso del poder en que se abarca la idea, la experiencia, la reflexión, la imaginación de los occidentales. Entonces, por tanto, Oriente consiste en un producto del sistema de discutir el poder, y necesita ser expresado, “reconstruido, ensamblado de nuevo y fabricado con habilidad; en resumen, fue devuelto a la vida por los esfuerzos orientalistas” (Said, 2015: 128). Podemos resumir que, en el ámbito del orientalismo, la relación entre Occidente y Oriente es la del Yo y el Otro; expresar y ser expresado es la forma del discurso del poder. Usamos las palabras de Said, una vez más, para terminar con esta exposición de sus argumentos principales:

el orientalismo... es la distribución de una cierta conciencia geopolítica en unos textos estéticos, eruditos, económicos, sociológicos, históricos y filológicos... es la elaboración de una serie completa de «intereses» que no solo crea el propio orientalismo, sino que también mantiene a través de sus descubrimientos eruditos, sus reconstrucciones filológicas, sus análisis psicológicos y sus descripciones geográficas y sociológicas; es una cierta voluntad o intención de comprender —y en algunos casos, de controlar, manipular e incluso incorporar— lo que manifiestamente es un mundo diferente (alternativo o nuevo); es, sobre todo, un discurso que de ningún modo se puede hacer corresponder directamente con el poder político, pero que se produce y existe en virtud de un intercambio desigual con varios tipos de poder (2015: 34).

1.2. Imagología

1.2.1. Breve historia de la imagología

Por su parte, la imagología es una rama de la literatura comparada que estudia el fenómeno de las imágenes en la literatura. La literatura comparada es una disciplina muy abierta, que aplica métodos interdisciplinarios, interlingüísticos e interculturales. Se desarrolla después de tres grandes disciplinas: la crítica literaria, la teoría de la literatura y la historia literaria. Como dice Jorge Dubatti, “[l]a literatura comparada es el estudio de la historia literaria, de la teoría literaria y de la explicación de textos desde un punto de vista internacional o supranacional” (2008: 56). Esta es la definición propuesta por la Asociación Internacional de Literatura comparada (AILC), que es considerada más clara y que alcanza mayor consenso. Pageaux, por su parte, dice que la literatura comparada es una disciplina que usa un nuevo punto de vista (*nouveaux yeux*) para estudiar nuevas cosas (*nouvelles choses*).

Según Armando Gnisci, la literatura comparada se inició “como una ciencia gregaria de molde histórico-positivista, sometida al estudio eurocéntrico de las literaturas nacionales” (2002: 15), pero, a medida que evoluciona, se convierte en “una disciplina verdaderamente general, crítica y mundialista” (2002: 15).

En el período inicial de la literatura comparada, los precursores de los

comparatistas franceses consideran la literatura comparada como una rama de la historia literaria. Respecto a los objetos de este estudio, sólo investigan relaciones de hecho de los autores y las obras de diferentes países, sobre todo, de las lenguas clásicas o de las más hegemónicas occidentales. Acerca de la metodología, la joven literatura comparada adora el positivismo y la investigación textual. Sin embargo, la escuela estadounidense aboga por la investigación literaria de forma intercultural e interdisciplinaria, aunque, en general, enfatiza que el trabajo literario mismo debería ser el centro, o sea, el objeto principal de investigación⁷.

En la segunda sesión de la *Association Internationale de Littérature Comparée* (AILC) de 1958, comenzaron las dos escuelas una acalorada polémica, que duró diez años. La escuela francesa rechaza la posibilidad de una crítica al valor estético de los escritores y las obras que no tienen ninguna relación, de hecho, en dos contextos lingüísticos y culturales diferentes, así que reduce el horizonte de investigación de la literatura comparada; por otra parte, la escuela estadounidense aboga por el estudio del impacto de los textos que tienen relaciones de hecho, y también sostiene que hay que hacer el “estudio paralelo” entre la literatura de diferentes naciones que no poseen contactos reales. Aunque entre las dos escuelas existe alguna divergencia, si examinamos todos los aspectos de la literatura comparada tradicional, podemos darnos cuenta, fácilmente, de que ya sea con términos como “logros, influencia, fuente” o “imagen, fantasía”, se enfatiza primero en lo exótico en la literatura y la cultura.

Como sostiene Armando Gnisci, la literatura comparada es una “[d]isciplina que concibe y trata la literatura / las literaturas como fenómenos culturales mundiales” (2002: 18), así que hay que considerarla como “intercultural y mundialista” (2002: 19). Por eso, Armando Gnisci plantea que la literatura comparada puede producir “lugares comunes”, que se puede entender como “un pensamiento del mundo que se encuentra con otro pensamiento del mundo” (Nunes, Parra y Rubio, 2013: s/p).

Por otro lado, existen dos líneas dentro de la literatura comparada. Una se centra

⁷ Aunque, por otro lado, esa pérdida de centralidad del texto literario tradicional como eje ha derivado en otras aproximaciones, más afines a los llamados Estudios Culturales.

en los problemas teóricos e históricos, en la genología⁸, la historia de la literatura y la estética comparadas, estudia las categorías genéticas en diferentes literaturas, como el origen común, la evolución común de las literaturas occidentales con relación a Europa. La segunda es la que analiza las obras literarias específicas. Los estudiosos creen que esta orientación, no obstante, incluye “aproximaciones teóricas e históricas concernientes a los textos literarios que son objeto de estudio, tanto como a las literaturas y culturas involucradas” (Nunes, Parra y Rubio, 2013: s/p). La imagología es una disciplina que corresponde a la segunda línea de la literatura comparada, considerada como una perspectiva abierta.

La imagología, como sugiere su nombre, es el estudio de las imágenes. Pero, en el sentido de la literatura comparada, no se estudia todo tipo de imágenes, es decir, no se ocupa de ellas como recurso estilístico ni como muestra significativa de la capacidad y creación artística de un escritor, sino que trata, específicamente, la imagen de países o personas extranjeros: por tanto, se dedica a analizar la imagen del Otro. En este sentido, ya de entrada, cabe subrayar que la imagología también involucra la imagen nacional propia, de origen, del creador, oculta detrás de la imagen de los países extranjeros que puede tratar de mostrar, y juega un papel decisivo en la creación de imágenes ajenas. Así, Jean-Marc Moura (1992) cree que en el arte expresivo más antiguo de la humanidad ya existe la representación de un país extranjero, y su historia puede ser tan larga como el tiempo de la formación de la sociedad humana.

De este modo, si la imagen en la teoría literaria trata la cristalización de la originalidad artística personal del escritor, en cambio, en la imagología, se centra en las diferencias y los conflictos culturales detrás de la imagen literaria, y el escritor solo es considerado como un medio. En este sentido, la atención que presta la literatura comparada a la producción artística de países diversos, que se pone en relación y se vincula, para mostrar similitudes o diferencias, hace que, inevitablemente, muchos especialistas en este campo se hayan centrado en esta cuestión y, especialmente, en la imagen exótica presente en la literatura para dar razón de ese Otro, para tratar de

⁸ La rama de los estudios literarios que se ocupa de los análisis de los géneros.

comprender la alteridad.

Al principio o, mejor dicho, en la época de la prehistoria de la imagología, los comparatistas franceses opinan que la existencia de características nacionales es un hecho cierto, así que el objetivo de la imagología sólo consistía en describir tales características —así sucede, de forma clara, por ejemplo, en los textos costumbristas del siglo XIX, durante la formación nacional de gran parte de los estados europeos—. Sin embargo, hacia los años cincuenta del siglo XX, Jean-Marie Carré y Marius-François Guyard ponen la imagología en el ámbito de la literatura comparada, como se adelantaba. Según Dyserinck, los especialistas reconocen que “el estudio de las influencias no es posible sin su equivalente, el estudio de la recepción” (2016: 283). Por otra parte, los comparatistas niegan —como hoy día resulta obvio— la existencia de las características nacionales *per se*, por lo contrario, creen que lo que hay que hacer es descubrir la falsificación de estas características, tanto en el estudio de su origen, como en el estudio de su recepción.

Carré opina que, cuando se investiga esta relación, no tienen que limitarse a la investigación textual, sino que se debe prestar atención al mutuo entendimiento entre los autores, la comprensión mutua, el contacto en los viajes y las diferencias en la imaginación y la fantasía de diferentes procedencias. Por lo tanto, define la investigación de las imágenes, es decir, la imagología, como “la recíproca interpretación de los pueblos, de los viajes y de los espejismos. Cómo nos vemos y nos enjuiciamos recíprocamente ingleses y franceses, franceses y alemanes, etc.” (cit. por Martí, 2005: 363). Esta es una definición fundamental de la imagología, tal y como desea también aplicarse en estas páginas, destacando, sobre todo, la idea de los espejismos, de las imágenes falsas que se construyen respecto al otro, de forma consciente o inconsciente.

Este especialista francés cree que el objetivo de la imagología es investigar la historia de las imágenes de otro país en una nación determinada y, después, sustituir o contraponer las imágenes falsas —o los espejismos— por las relativamente más objetivas y reales. Aunque algunos académicos critican que *Les écrivains français et le*

mirage allemand (1800–1940) (literalmente: *Los escritores franceses y el espejismo alemán (1800–1940)*) de Carré es demasiado político —como afirma Hugo Dyserinck, “fue escrito expresamente como una aportación a la discusión política sobre la organización futura de las relaciones franco-alemanas. Podía ser entendido, más que como un estudio literario-histórico, como una contribución a cuestiones relacionadas con la política francesa” (2016: 284)—, merece ser reconocido por ser el fundador de los estudios de la imagen en la época actual, de tal modo que su libro lleva la literatura comparada francesa a un nuevo ámbito.

El estudio de las imágenes realizado por Carré y Guyard, o sea, la primera fase de la imagología moderna, surge y se activa a partir de la crítica a la tradición ya presente en el último decenio del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX, que tiene un carácter o enfoque eurocéntrico y determinista, por lo que se conoce como imagología tradicional.

Hacia los años cincuenta y sesenta del siglo XX, a medida que se producía la crisis de la literatura comparada mencionada, la imagología también fue criticada por muchos especialistas, siendo el investigador estadounidense René Wellek uno de los más famosos. Su crítica se centra en lo interdisciplinario y el nacionalismo mostrado en la investigación de las imágenes. Wellek escribe un artículo titulado “The Concept of Comparative Literature”, en 1953, donde critica la publicación del libro de Jean-Marie Carré ya citado, y afirma que las teorías de Carré en este libro son acientíficas y preñadas de ideología. En las palabras del erudito Hugo Dyserinck:

En esencia, su crítica se refirió a que en el caso del estudio de la «imagen del otro país» en la literatura no se trataba de un asunto que pertenecía específicamente a la ciencia literaria, sino que correspondía más bien a la «sociología o historia general», la «psicología nacional» o la «psicología nacional comparada» (2016: 285).

La disputa entre ambos especialistas hace que aparezca una división en la comparatística —por un lado, los que tienen ideas similares a las de Carré forman un grupo llamado “Escuela Francesa” y, por otro, los investigadores cercanos a las ideas de Wellek crean la “Escuela Americana”—. A partir de los años 60, los comparatistas reflexionan seriamente sobre la crítica de la Escuela Americana, representados por *Zum*

Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der vergleichenden Literaturwissenschaft (literalmente: "Hacia el problema de las "imágenes" y "espejismos" y su investigación en el marco de la literatura comparada"), de Hugo Dyserinck, publicado en 1966. Ellos consideran que

como puede comprobarse, existen suficientes casos de la literatura mundial en los que se presentan imágenes que se encuentran en una relación estrecha tanto con la forma como con el contenido de la obra, de tal manera que ésta no puede ser entendida y menos aún interpretada si no se consideran de forma decisiva las imágenes (Dyserinck, 2016: 285).

Según el especialista alemán, aquí, esta cuestión, principalmente, concierne a las obras en las que las descripciones de las personas o cosas extranjeras ocupan la posición central, o incluso toda la obra está relacionada con "extranjeros" (Fang, 2007: 152). Así, advierte Dyserinck: "por ejemplo, sólo los que conocen la imagen de Alemania que ya existe desde Madame de Staël pueden entender las obras francesas de los siglos XIX y XX que se ocupan del problema alemán o de la relación entre Alemania y Francia" (2016: 285).

Por otro lado, este estudioso cree que casi todos los manuales de historia literaria que se utilizan en las clases de idiomas extranjeros en los países europeos contienen informaciones o nociones sobre "la «manera de ser», «características nacionales»" (Dyserinck, 2016: 287) de otros países en un grado sorprendente, y los lectores, en general, las adoptan sin reflexión. Por otra parte, añade: "dichas nociones pretendían dar la impresión de estar etno-psicológicamente bien fundamentadas para los lectores sin experiencia" (Dyserinck, 2016: 287). El resultado es que "las imágenes literarias no sólo surten efecto en la literatura y en la vida literaria en el sentido más amplio, sino que también influyen en el público y la manera en que se forman las opiniones en general" (Dyserinck, 2016: 287). Es decir, afectan en la consideración del otro incluso más allá de la literatura propiamente dicha, en la cotidianidad, porque permea la mentalidad de los pueblos, incluso en su forma más banal o trivial.

Al mismo tiempo, Dyserinck cree que la imagología no es una disciplina que busca la singularidad de un país extranjero, lo cual parece que era la costumbre tradicional de la literatura comparada, sino que es una disciplina que cree que la investigación del

carácter de un pueblo o de un país no es suficiente para el estudio. El énfasis de la imagología cambia desde “la existencia de un carácter propio, nacional y psicológicamente determinado de las literaturas” (Dyserinck, 2016: 289) hacia “un procedimiento más científico de manera definitiva” (Dyserinck, 2016: 289). De acuerdo con Dyserinck, el objetivo de la imagología es estudiar las razones y consecuencias del supuesto carácter nacional, o sea, en sus propias palabras:

la imagología en primer lugar pretende captar la manera en la que se manifiestan las imágenes, su realización y sus efectos. Además, quiere contribuir a aclarar el papel que desempeñan dichas imágenes literarias en el encuentro de las distintas culturas. Con todo ello, el principio rector es: la imagología no forma parte de un pensamiento ideológico, más bien, se trata de una contribución a una desideologización (2016: 289).

Dyserinck pertenece a una de las escuelas teóricas que surgen en los años cincuenta, la llamada “Escuela de Aquisgrán”, que sigue un método deductivo y, al mismo tiempo, descriptivo, y se centran, sobre todo, en la construcción de la teoría. Principalmente activa en los años sesenta y setenta, cuyo impacto más fuerte es la difusión y la aceptación de “*images*” y “*mirages*” (espejismo o imagen distorsionada) fuera del contexto de las obras.

De acuerdo con Nora Moll, *mirages* son “las interpretaciones idealizantes que alimentan opiniones negativas y visiones distorsionadas del Otro” (2002: 350). Y estas interpretaciones, en general, consideran, o mejor dicho, determinan que la valoración de otra cultura es inferior, y la cultura y las costumbres propias son superiores. Esta se considera la característica principal de la “literatura teñida de alguna forma por el discurso exótico y la Colonia” (Moll, 2002: 350).

Entonces, en estas páginas, se tiene en cuenta, con más atención, la llamada “Escuela de Aquisgrán”, entre cuyos miembros, aparte de Dyserinck, la más relevante figura incluye también al comparatista francés Daniel Henri Pageaux, que es el impulsor y cabeza visible de esta escuela. Esta escuela inicia una nueva fase de la imagología, porque se dedica a la investigación que estudia los textos que abarcan imágenes de otros países. Es la primera vez que una investigación se centra, exclusivamente, en el estudio práctico de las imágenes literarias de otras naciones. Y,

desde el decenio de 1980, diversas teorías posmodernas han ayudado en el desarrollo de la imagología: desde las poscoloniales, para analizar la conciencia nacionalista e imperialista detrás de las imágenes exóticas, o las distintas variantes de la crítica feminista, para explorar las metáforas y la imaginación de género, así como nuevos métodos como la semiótica. Entonces, la imagología se ha convertido, finalmente, en un campo de estudio muy desarrollado, desde distintas perspectivas.

1.2.2. La definición de *imagen*

Para comprender las imágenes literarias comparadas, después de la breve historia de la imagología, en primer lugar, debemos comprender qué es la imagen en el ámbito de la imagología.

Moura cree que, desde la perspectiva de su definición, la imagen se entiende como el conjunto del conocimiento sobre un país extranjero en el proceso de “*literarization*” —es decir, de “literaturización”, o transformación y representación literaria— y, al mismo tiempo, de socialización. El ejemplo más típico es el estereotipo de países exóticos, que es “una expresión simbólica de una cultura”. Incluso en los textos literarios, esta idea fija está vinculada a una gran cantidad de cuestiones ideológicas. Moura sostiene que, cuando estudia una imagen, la clave es revelar su lógica interna en lugar de verificar que se corresponda a la realidad o no. Porque la imagología contemporánea cree que un autor no describe un país extranjero como es en la realidad, sino que lo crea según su propio entendimiento, desde su propia perspectiva, marcada por un contexto específico.

A principios de la década de 1980, Pageaux se centró en la representación del extranjero en textos literarios y no literarios, en el ámbito cultural. En su artículo “De la imagería cultural al imaginario” presenta los principios básicos de la imagología contemporánea, y su núcleo es la definición de la imagen del Otro: en primer lugar, “la imagen tiende a convertirse en un revelador de los funcionamientos de la ideología

(racismo, exotismo, etc.)” (Pageaux, 1994: 103); en segundo, si usamos las palabras de Roland Barthes en sus *Éléments de sémiologie*, la imagen tiene una “función signo” (Pageaux, 1994: 107), es decir, la imagen es representación y sustituye, por tanto, en un lugar y sitio a otra cosa (Pageaux, 1994: 107); en tercer lugar, dice:

toda imagen procede de una toma de conciencia, por mínima que sea, de un Yo con respecto al Otro, de un Aquí con respecto a un Allá. La imagen es, así pues, la expresión de una separación significativa entre dos órdenes de realidad cultural. En otros términos: la imagen es la representación de una realidad cultural mediante la cual el individuo o el grupo aue la han elaborado (o que la comparten, o que la propagan) revelan y traducen el espacio cultural e ideológico en el que se sitúan (Pageaux, 1994: 103).

La imagología contemporánea cree que la palabra “imagen” (del latín, *imago*) proviene de “un conjunto vasto y complejo: lo imaginario” (Pageaux, 1994: 103). Más precisamente, todavía, el imaginario social. Y las imágenes de lo exótico son “manifestaciones particulares: la representación del Otro” (Pageaux, 1994: 103), marcadas, por tanto, desde la perspectiva de esa otra sociedad, que es de la que se parte, en su mirada del Otro. En este sentido, las imágenes del Otro se pueden dividir en dos categorías, una es propia de la producción individual y la otra, de la producción colectiva. Pero sea individual o colectiva, la imagen creada de otros países o pueblos encarna la emoción y el concepto colectivo de toda la sociedad. Además, estas imágenes contienen tanto los elementos reales como los factores imaginarios. Así, pues, se habla de imaginario social, que restringe, regula y domina la creación de imágenes exóticas.

Según Pageaux, el imaginario social se vale de

referencias culturales, de autoridades, ya sea para el escritor que las escoge (valor explicativo que hace de la imagen retenida un mito personal y hasta obsesivo), ya sea para el grupo (historias que, por convención cultural, histórica, son susceptibles de ser reactualizadas, reactivadas en todo momento) (1994: 119).

Y añade la importancia del entrecruzamiento de miradas en ese constructo social: “el imaginario que descubrimos es el lugar donde triunfa la intertextualidad, puesto que es el lugar de depósito y de reactualizaciones posibles de fragmentos, de secuencias, de partes enteras de textos, procedentes del extranjero o no” (Pageaux, 1994: 120).

Ricoeur, por su parte, introduce dos teorías para explicar su opinión: Hume cree

que la imagen es la huella de la percepción, si la consideramos desde el sentido de presencia debilitada; Sartre, en cambio, cree que

la percepción del Otro-como-objeto se refiere a un sistema coherente de representaciones, y este sistema no es mío. Esto significa que, en mi experiencia, el Otro no es un fenómeno que se relacione con mi experiencia sino que, en principio, él mismo se refiere a un fenómeno localizado por fuera de toda experiencia posible para mí (Sartre, 1943: 266).

La primera hace que la gente considere que la imagen exótica es la copia de la realidad del país determinado; mientras que la segunda reduce el país real a una posición inferior y cree que la imagen exótica no es percibida, sino creada o recreada por el autor individual. Ricoeur se refiere a estos dos tipos de imaginación como “imaginación reproductora” e “imaginación productora”. Opina que la imaginación designa, al menos, cuatro cosas. En primer lugar, significa “la evocación arbitraria de cosas ausentes, pero existentes en otro lugar, sin que esta evocación implique la confusión de la cosa ausente con las cosas presentes aquí y ahora” (Ricoeur, 1994: 199). Después, también designa “los retratos, cuadros, dibujos, diagramas, etcétera, dotados de una existencia física propia, pero cuya función es toma el lugar de las cosas que representan” (Ricoeur, 1994: 199). Por otra parte, se refiere a las cosas inexistentes; en este caso, se llama ficción. Finalmente, en cuarto lugar, significa

las ilusiones, es decir, de las representaciones que, para un observador externo o en una reflexión ulterior, se dirigen a cosas ausentes o inexistentes, pero que, para el sujeto y en el instante en que está entregado a ellas, hacen creer en la realidad de su objeto (Ricoeur, 1994: 199).

Ricoeur sostiene que las teorías sobre la imaginación pueden variar de acuerdo con dos ejes opuestos: “del lado del objeto, el eje de la presencia y de la ausencia; del lado del sujeto, el eje de la conciencia fascinada y de la conciencia crítica” (Ricoeur, 1994: 199). Cuando la conciencia crítica es cero, la imagen es confundida con la realidad y es considerada como real —este es un extremo del eje—. En el otro extremo, la conciencia se distancia de la imaginación completamente, y la imaginación misma es el instrumento de la crítica de lo real. En fin, el teórico francés propone que cualquier teoría de la imaginación puede encontrar su posición en el sistema de coordenadas formado por estos dos ejes.

De acuerdo con Ricoeur, la ideología, en el nivel más elemental, “parece vinculada a la necesidad, de un grupo cualquiera, de darse una imagen de sí mismo, de representarse, en el sentido teatral de la palabra, de ponerse en juego y en escena” (Ricoeur, 1994: 212) y tiene la función de la conexión de memoria colectiva, lo cual hace que el valor fundacional de los eventos pioneros se convierta en una creencia de toda la colectividad. Es decir, es una interpretación idealizada, a través de la cual el grupo reproduce la auto-existencia y, por lo tanto, refuerza su identidad propia —la imagen, después de la integración de las disimilitudes, inclina a una conciencia—. Por otra parte, lo que fortalece es la identidad del grupo mismo, y este grupo utiliza tal identidad imaginaria para dominar la disimilitud descrita.

Por lo tanto, se puede concluir que la imaginación social es la interpretación dada por una sociedad a otra colectividad y conjunto social y cultural. Es una explicación que muestra una doble polaridad: la identidad y la alteridad. Ricoeur cree que la diversidad de la práctica de la imaginación social se puede entender desde los dos polos, a saber, la ideología y la utopía.

En el caso de la ideología, el creador de la imagen, principalmente, se basa en o se somete a la forma de pensar y los valores que ocupan la posición dominante en el país o la perspectiva que describe lo extranjero. La imagen ideológica de un país extranjero se refiere a la que posee la función crítica y de guía invisible y posible en la descripción de la imagen de lo exótico. Al mismo tiempo, tiene una “función de integración” (Ricoeur, 1994: 212) para el mismo grupo social.

En el caso de la utopía, el escritor describe la imagen de acuerdo con sus propios ideales, emociones, actitudes, etc. Es una subversión y negación de las concepciones de valores y culturales, o sea, plantea serias dudas y críticas a la realidad de su propio país, a la perspectiva que debería serle propia. En cambio, el autor sostiene una actitud positiva y apreciativa a la cultura de lo extranjero. Este imaginario, esencialmente, presenta un cuestionamiento a la realidad, que tiene una “función de la subversión social” (Ricoeur, 1994: 214), caracterizada por “mantener el estado abierto del campo de lo posible” y “mantener distancia entre ideales y tradiciones”. En otras palabras, las

imágenes creadas del modo de Utopía es una imagen bajo la actitud de elogiar a lo extranjero que se devalúa a sí misma. El significado de la utopía como imaginario, y su práctica social, es exactamente lo opuesto a la ideología.

Más tarde, el imagólogo francés Pageaux agregó su definición de la imagen del Otro: todas las imágenes se derivan de la conciencia de la relación entre el Yo y el Otro, entre lo nativo y lo extranjero, aunque la conciencia de ella sea muy débil. Por lo tanto, la imagen es una expresión literaria o no literaria que puede explicar la diferencia entre los dos tipos de realidad cultural y la relación del signo. Por tanto, cree que el interés de la imagología es el de descubrir que no sólo las imágenes usadas para escribir, sino también para pensar, actuar, sentir, vivir y entender cómo una cultura o un pueblo se define a sí mismo en relación con los otros. Pageaux considera que “si, en el plano individual, escribir sobre el Otro puede llevar a autodefinirse, en el plano colectivo, decir al Otro puede también coadyuvar a liberaciones o compensaciones, justificar los espejismos o los fantasmas de una sociedad” (Pageaux, 1994: 120).

Pageaux también afirma lo que dice el lingüista contemporáneo Saussure, quien considerado como el fundador de la semiótica: no existe una conexión natural fija entre el significante y el significado; todos los componentes en el lenguaje están vinculados debido a la “diferencia” y “oposición”. Es decir, una cosa tendrá su sentido siempre y cuando exista un objeto opuesto. Por tanto, la imagen extranjera en la literatura ya no se ve como una réplica de lo real, sino que se coloca en la interacción entre el Yo y el Otro, lo nativo y lo exótico, e implícitamente, se considera que no es algo inamovible, sino móvil, cambiante, que depende de las transformaciones históricas y culturales que cambian la mirada y la perspectiva propias hacia el Otro.

Pageaux propone que

yo “miro” al Otro; pero la imagen del Otro también transmite una cierta imagen de mí mismo. No se puede evitar que la imagen del Otro, en un nivel individual (un escritor), colectivo (una sociedad, un país, una nación), o semicolectivo (una familia de pensamiento, una “opinión”), aparezca también como la negación del Otro, el complemento y la prolongación de mi propio cuerpo y de mi propio espacio. Quiero decir el Otro..., y al decir el Otro lo niego y me digo a mí mismo (1994: 105–106).

Jean-Marc Moura (1992), por su parte, concluye que todas las imágenes estudiadas

en la imagología tienen un triple sentido: primero, se trata de una imagen de un país extranjero; segundo, se considera como un producto creado por una nación, sociedad o cultura (en este sentido es el imaginario social); y, finalmente, como el producto del sentimiento particular de un escritor determinado. Sin embargo, afirma que diferentes preocupaciones conducirían a diferentes resultados. Prestar atención al primer sentido es enfatizar lo real de la imagen. O sea, esto significa que creen que la imagen es siempre más o menos fiel al objeto o es el reflejo de la realidad. Si se enfoca en el tercer sentido, la imagen es sólo un aspecto literario, que no mantiene ninguna relación con el contexto social. Entonces, por tanto, el estudio académico con valor generalmente presta atención al segundo sentido.

1.2.3. Metodología desde la perspectiva de la imagología

La imagología se puede dividir en dos partes: investigación externa e investigación interna. En el nuevo estudio de imágenes representado por Pageaux, uno de los cambios más radicales a la tradición es centrarse en la investigación interna del texto. El teórico divide la investigación interna del texto en tres aspectos: “la palabra, la relación jerarquizada, el argumento” (Pageaux, 1994: 111).

La palabra es el primer elemento de la imagen. El uso de una palabra refleja primero cierta elección o tendencia religiosa, política y filosófica. Según Pageaux, “estas palabras, [...], en los textos, estas constelaciones verbales, estos campos lexicales componen el arsenal nocional, afectivo” (1994: 111). Podemos distinguir palabras “clave” y palabras “fantasma”, según su consideración, así como dos órdenes lexicales: “las palabras de la lengua del país que mira y que sirven para definir al país mirado y las palabras tomadas a la lengua del país mirado y vertidas, sin traducción, a la lengua, al espacio cultural, a los textos del país que mira” (Pageaux, 1994: 111). Este último implica y significa un hecho extranjero absoluto, una diferencia que nunca cambia, un

elemento inalterable de alteridad, y es mejor mantener las palabras tal como son. Porque estudiamos la escritura de y sobre la alteridad, necesitamos estar atentos a lo que permite la diferenciación y la asimilación.

Por otro lado, hay que prestar atención a toda la iteración y la repetición de las palabras, así como a todas las manifestaciones regulares al elegir ciertas palabras concernientes, en especial, a las que

demarca[n] lugares (espacio extranjero), a los indicadores del tiempo (captación cronológica, histórica, actual o anacrónica del Otro), léxico de la captación interior y exterior de los personajes, elección del onomástico (simbólico de los nombres preferenciales), en suma, a todo lo que neutro del término entre el Otro y Yo. Convendrá estar atento a la adjetivación... de igual manera, en los procesos de comparación que estudiarán los procedimientos y las palabras de todo proceso de comparación que permitan captar los pasos de una serie semántica a otra, comprender cómo se escriben procesos de apropiación de lo extranjero (reducción de lo desconocido a lo conocido, al elemento “nacional”) o de alejamiento, de exotización, proceso de integración cultural del Otro o, al contrario, de exclusión, de marginalización. Y última señalización: la presencia o la ausencia de notas explicativas, definiciones más o menos convencionales de elementos extranjeros que han de ser “naturalizados” por el público lector (Pageaux, 1994: 112).

De este modo, como ejemplo, puede señalarse que, desde el siglo XVII, los franceses utilizan “orgullo”, “nobleza”, “honor”, “pasión” para calificar al hombre español. Sin embargo, a partir del siglo XVIII, esta perspectiva cambia, según indica Pageaux, por “baladronada”, “extravagancia” y “novelesco” (Pageaux, 1994: 111). Entonces, la autoimagen supuestamente cautelosa, moderada, diligente y racional de los franceses, en pleno Siglo de las Luces, se refleja. En cuanto a la señalización final, respecto a la presencia o ausencia de notas explicativas, puede considerarse el ejemplo del empleo de términos como “yin”, “yang”, “tao”, que son palabras que se emplean sin traducción.

La segunda parte del análisis interno del texto hace referencia a las relaciones jerarquizadas. Después de organizar y analizar el nivel léxico, hay que estudiar qué quieren expresar las palabras y qué tipo de relación describen. El análisis del léxico se limita a hacer descripciones superficiales, a hacer recuentos u observaciones dentro de la categoría semántica. Para hacer que el trabajo semántico sea significativo, deben “estar apuntalados por una lectura que dé cuenta de la organización con otras, de la

identificación de algunos temas fundamentales en su relación con las estructuras propias del texto que se estudia” (Pageaux, 1994: 114). Se trata de pasar del inventario al examen de producción del texto. Es decir, la investigación sobre la relación entre el Otro y Yo se transforma en una investigación sobre —en palabras de Michel Foucault— “conciencia enunciativa”. Esto demanda seguir “cómo se articulan en el seno de un texto los principios organizadores, los principios distributivos, las lógicas y las derivas de lo imaginario” (Pageaux, 1994: 114).

Las relaciones jerarquizadas que presentan una relación entre el Yo y el Otro en la narración, en general, tienen dos series, o sea, dos grandes oposiciones: “Yo-narrador-cultura de origen *versus* personajes-cultura representada-el Otro” (Pageaux, 1994: 115). Además, hay que encontrar las unidades temáticas principales y las secuencias que contienen los elementos catalizadores de la imagen de lo exótico. Estos materiales están organizados de acuerdo con las imágenes del Yo y el Otro. Sin embargo, los dos poseen tendencias muy diferentes que se corresponden a cada uno y, por lo tanto, implican una relación jerárquica.

Para esta segunda etapa, Pageaux se inspira en los métodos de la antropología cultural, especialmente en las teorías estructuralistas del teórico francés Claude Lévi Strauss. A la luz de la antropología, se considera el método imagológico como un análisis del “sistema de calificación diferencial” (Pageaux, 1994: 115), de acuerdo con la formulación de la alteridad. En síntesis tal procedimiento incluye diferentes aspectos: en primer lugar, el análisis de las “grandes oposiciones” que estructuran el texto y las principales unidades temáticas; en segundo, la organización y reorganización del espacio y tiempo del extranjero, es decir, todos los espacios y el tiempo que están de acuerdo con el principio de marco que puede presentar la oposición entre el Yo y el Otro, como, por ejemplo, “los lugares valorados y las zonas investidas de valores positivos o negativos, todo aquello que permite la simbolización del espacio” (Pageaux, 1994: 115) y “una especie de tiempo mítico, sin ningún límite preciso: es el «*in illo tempore*» del mito o el tiempo de la época dorada, de una imagen eufórica del extranjero” (Pageaux, 1994: 116); finalmente, el análisis de los personajes representados y de la

organización de sus relaciones de acuerdo con determinadas categorías.

Por último, en la tercera fase del estudio: el análisis del argumento. Las palabras y las relaciones jerarquizadas crean una escena determinada, producen unas secuencias, expresan un tema, y lo presentan en lo narrativo y dramático. Por eso, se puede entender que la imagen toma la forma de un escenario, y se presenta como el resultado de un desarrollo temático-narrativo definido como una secuencia de escenas. Comienza con un diálogo entre dos culturas y dos textos y, después, utiliza tanto varias palabras clave y palabras que pueden considerarse fantasma, acumuladas en el imaginario como las escenas, párrafos y temas programáticos o semióticos que se depositan de manera estable, permanente en la cultura que mira, sin ser conscientes de ellas.

Sabemos que, cuando se elabora la imagen exótica, el escritor no copia la realidad. En cambio, selecciona algunos rasgos o elementos que se consideran pertinentes para su descripción o representación exótica que va a producir. Como antes decíamos, la imagen, desde las palabras elegidas a las relaciones jerárquicas que se establecen, desarrollará temas, fragmentos y escenas. Es decir, se presentará un argumento que podrá confundirse en el texto estudiado, como advierte Pageaux:

El argumento tiende a ser una serie programada de secuencias narrativas, de secuencias obligadas y reconocidas por el público, en la medida en que las imágenes transmitidas se han depositado de manera estable, permanente, en la cultura que mira y en la que están, como dicen los sociólogos, socializadas (1994: 119).

Es decir, una cuestión importante asociada con el análisis interno del texto es la de la diversidad de imágenes. La imagología contemporánea, influenciada por la semiótica y el estructuralismo, considera todo como “programado” y “codificado”, así que busca diversas leyes de descodificación. Para ello, hay que tener en cuenta que la imagología, después de todo lo que se ha referido con anterioridad, puede considerarse como una forma de estudio dentro de la sociología literaria, con características interdisciplinarias. Así, Pageaux subraya que la “imagen literaria” se entiende como un

conjunto de ideas acerca del extranjero insertas en un proceso de literarización a la vez que de socialización. Esta nueva perspectiva obliga al investigador a tener en cuenta no sólo textos literarios, sus condiciones de producción y de difusión, sino también cualquier material cultural con el que se ha escrito, pero también pensado e incluso vivido (1994: 103).

Por este motivo, debe estudiarse en el marco del imaginario literario y social. El análisis externo de la imagología pretende estudiar cómo se socializan las imágenes literarias. Es decir, perfila un imaginario social estudiando las ideas conjuntas sobre lo extranjero en la época en que el escritor crea su obra, como contexto para analizar la imagen literaria, viendo hasta qué punto se corresponde o se desvía del imaginario social.

Para estudiar la socialización de la imagen, se deben considerar los siguientes puntos:

- a) tener en cuenta todos los aspectos de la producción y difusión de la literatura: el autor elabora su obra con sus ideas sobre países extranjeros; después, las expresa a través de la narración en forma de libro, película de cine o programa de televisión, u otros medios de comunicación, y los empuja al mercado. Al final, los lectores aceptan (o no) estas imágenes y sus comentarios influyen en la creación del autor de forma recíproca;
- b) analizar todos los materiales culturales utilizados en la escritura, el pensamiento y la vida de las personas. Hay que incluir también los medios de comunicación, tales como periódicos y revistas, que contienen los elementos políticos e históricos y comentarios sobre la actualidad. También se ha de comparar y combinar la imagen literaria creada no sólo por otros productos culturales paralelos y contemporáneos, sino también por los estudios realizados en el ámbito de la etnografía, la antropología, la sociología y por los historiadores de las mentalidades. En general, los textos que se desvían del imaginario social son más valiosos para la investigación;
- c) hay que estudiar sobre el autor, lo cual incluye tres aspectos:
 - 1) la fuente de la información del autor sobre los países extranjeros que escribe: ¿es una fuente directa (una experiencia personal) o una fuente indirecta (materiales de segunda mano, textual y material)?
 - 2) los sentimientos, la imaginación y los factores psicológicos del escritor cuando realiza la creación literaria. O sea, cuando el autor crea la imagen

- del país extranjero en su obra, qué tipo de sensación tiene sobre tal país;
- 3) cuando el escritor describe la imagen del país extranjero... ¿intenta ser fiel a la realidad o prefiere embellecerla o caricaturizarla?

1.2.4. Actitudes principales hacia el Otro

Al final, queremos presentar las cuatro actitudes principales hacia el Otro en la construcción de imágenes, según Pageaux. Considera que, en la representación del Otro, mucha gente no espera el intercambio, no pide reciprocidad, retroacción ni sentimientos compartidos con el Otro. Sin embargo, “el Otro no sólo será «mirado» sino obligado a callarse” (Pageaux, 1994: 120). Por lo tanto, es necesario distinguir si la comunicación o el intercambio es unilateral o bilateral, si es unívoco o recíproco, dentro del interior de la historia cultural que cuestionamos. Esta distinción nos permite discernir algunas actitudes fundamentales que rigen la representación del Otro:

-Primer caso: MANÍA. Es decir, la realidad cultural que mira es considerada absolutamente inferior por el escritor o grupo que la extranjeriza. En este caso, “existe «manía» por parte del escritor o el grupo y la representación del extranjero consiste más en un «espejismo» que en una imagen” (Pageaux, 1994: 121). Esta actitud requiere la importación de las ideas o hábitos del extranjero y una aculturación brutal, una infravaloración total de lo propio.

-Segundo caso: FOBIA. Es inverso al primero. El escritor o el grupo considera que la realidad cultural que mira es superior y positiva respecto a la cultura mirada. Es que “hay «fobia» y esta actitud desarrolla a cambio una valorización positiva, un «espejismo» de toda o parte de la cultura de origen” (Pageaux, 1994: 121). El resultado es la muerte, aniquilación o destrucción simbólica del Otro.

-Tercer caso: FILIA. Es un caso que consiste en un intercambio real bilateral, que implica una estima mutua y una valoración positiva entre los dos. Según Pageaux, en este caso, “la realidad cultural extranjera es considerada positiva, y encuentra

su lugar en una cultura que mira, que es una cultura de acogimiento, considerada igualmente positiva” (1994: 121). La filia supone un proceso de evaluación y reinterpretación del Otro, porque, en su concepción, el Otro es igual que el Yo, ni superior, ni inferior: “el Otro reconocido como el Otro, simplemente” (Pageaux, 1994: 122). Este último caso es totalmente nuevo, en el que “el fenómeno de intercambios, de diálogos se cancela para dar lugar a un nuevo conjunto en vías de unificación” (Pageaux, 1994: 122), como, por ejemplo, panlatinismo y el pangermanismo, que pertenecen a un movimiento de reconstrucción unido para elaborar organizaciones o sistemas nuevos.

1.3. Estereotipos

1.3.1. Breve historia del desarrollo de estereotipo

Muchas de las imágenes analizadas por la imagología se repiten de tal modo que acaban generalizándose y convirtiéndose en estereotipos. El estereotipo es un concepto complicado, ya que tiene diferentes sentidos en diversas épocas y ámbitos. El nacimiento de la palabra “estereotipo” se puede remontar al siglo XVIII en Francia, cuando surgen las artes gráficas y, desde entonces, esta palabra se refiere al “procedimiento para reproducir una composición tipográfica, que consiste en oprimir contra los tipos un cartón especial o una lámina de otra materia que sirve de molde para vaciar el metal fundido que sustituye al de la composición” (como se precisa en el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española [RAE]).

Según Forga Martel, “[e]l término ‘estereotipo’ es un neologismo formado por los vocablos griegos *στερεός* (sólido, duro, robusto) y *τύπος* (molde, huella, impresión)” (2015: 38), de tal modo que, al principio, el diccionario sólo recoge la palabra *estereotipia*, que pertenece al escenario de las artes gráficas; más tarde, sus derivados

estereotípico y *estereotipar* ya eran recogidos en el diccionario en 1852, aunque otras formas como *estereotipado* no serán admitidas hasta 1984. Actualmente, la palabra que usamos más frecuentemente, *estereotipo*, es definida por la academia destacando dos aspectos (Forga Martel, 2015: 38–39). Aparte de lo perteneciente al ámbito gráfico, que ya conocemos, y se refiere a “la plancha utilizada en estereotipia”, y que sirve para llevar a cabo reproducciones idénticas, lo importante para nuestra investigación es el segundo sentido, tal y como se emplea en la ciencia social: “imagen o idea aceptada comúnmente por un grupo o sociedad con carácter inmutable” (Real Academia de la Lengua Española [RAE]).

Como antes decíamos, el término estereotipo en diferentes ámbitos tienen distintos sentidos. Walter Lippmann publica su obra *The Public Opinion* en 1922, donde introduce el concepto de estereotipo en la psicología social moderna. Posteriormente, en 1933, Daniel Katz y Kenneth Braly realizaron un estudio en el que pidieron a cien estudiantes universitarios que indicaran los rasgos más destacados de diez distintos grupos sociales de origen diverso —afrodescendientes, judíos, etc.— para investigar los estereotipos o prejuicios raciales entre los estudiantes. Este estudio lleva, por tanto, el estereotipo al ámbito de la psicología de la cognición social o, también, se puede incluir en otro ámbito más amplio, la patología: en el primer caso, porque tendemos a atribuir ciertas características a grupos sociales determinados y, en el segundo, porque algunas características se expresan como patologías de la imagen—. Más tarde, en los años 60, el estudio del estereotipo entra en un ámbito nuevo bajo la influencia de Tajfel y su grupo, así como con las aportaciones de Hamilton y Gifford. La mayor aportación de Tajfel es

desvincular de los procesos evaluativos, emocionales y afectivos el estereotipo y neutralizarlo (tradicionalmente había sido asociado al prejuicio de características negativas), con una vuelta a la perspectiva cognitiva de los mismos y abandonando la psicoanalítica que primaba hasta el momento (Forga Martel, 2015: 38).

Tajfel identifica una tendencia, que favorece a algunos determinados miembros dentro del mismo grupo, un resultado dentro de la categorización, como *sesgo endogrupal*. En su opinión, la diferencia entre el Yo y el Otro, o Nosotros y Ellos, es la

causa de dicho sesgo. Y este fenómeno se puede explicar desde dos puntos de vista, uno motivacional y otro cognitivo. El primero es la consecuencia de la necesidad de la gente de concebirse en una identidad personal y social positiva. El segundo refleja que es inevitable prestar atención y fijarse en las semejanzas y, sobre todo, en las diferencias dentro de un grupo.

Hamilton y Gifford introducen la teoría de que, si dos eventos distintos ocurren simultáneamente, en general, se produce una vinculación entre ambos, en la investigación del estereotipo. Dicha correlación ilusoria ya es algo demostrado y muy común en la mente de los individuos dentro de un imaginario popular, que marca a las minorías —nacional o de grupo particular dentro de la nación— de forma estereotipada, respecto a conductas supuestamente relacionadas, al margen de datos estadísticos concretos respecto a su posible frecuencia. Así sucede, por ejemplo, en la mente de muchas personas, en comunidades donde se halla presente una minoría, a la que se atribuye, de modo recurrente, la delincuencia —es el caso que se produce, en muchas ocasiones, en España, y la reacción de mucha gente ante la noticia de un robo, que, casi automáticamente, asocia a una minoría como la gitana o romaní—.

Hasta ahora, siguen apareciendo múltiples definiciones del estereotipo. Muchas de ellas se enfocan desde una perspectiva cognitiva. Y, generalmente, se puede dividir en dos categorías: una cree que el estereotipo es un proceso para categorizar diferentes grupos y ayudar a la gente a simplificar su vida; otra considera que el estereotipo es un conjunto de ideas o creencias que caracteriza a un grupo, y tal conjunto es sostenido por los miembros del endogrupo sobre los miembros del exogrupo.

En fin, en los últimos años, el interés del estudio se centra en la relación entre el Yo y el Otro. Y dentro de estas ideas podemos ver la huella de las teorías del estereotipo anteriores. Así que, a continuación, queremos presentar algunos conceptos sobre el estereotipo, desde distintas perspectivas, importantes e influyentes en la actualidad.

1.3.2. El estereotipo para Walter Lippmann

Walter Lippmann es un escritor, periodista y comentarista político estadounidense, uno de los que introdujo el concepto de *Cold War* o “guerra fría”, y que desarrolló el estudio del *estereotipo* en la psicología social moderna. En su influyente obra *La opinión pública (The Public Opinion)*, se encuentra un capítulo, especialmente, donde explica su consideración del estereotipo.

Lippmann cree que, antes de observar el mundo, nos han dicho ya cómo es el mundo. Para la mayoría de las cosas, lo primero que hacemos es imaginarlas y, luego —y solo luego—, se lleva a cabo el hecho de verlas o experimentarlas, directamente. Estas ideas preconcebidas dividen las cosas en dos tipos: las familiares y las desconocidas o extrañas, y enfatizan esta distinción, de tal modo que “una vez suscitadas, estas diferencias inundarán todas las visiones nuevas de imágenes antiguas y proyectarán al mundo todo lo que se haya resucitado en nuestra memoria” (Lippmann, 2003: 88).

Es decir, cuando uno sostiene una idea preconcebida —o un estereotipo— es como establecer un muro entre el sujeto y la realidad. Al ser educado a mirar de una manera, un individuo encuentra siempre pruebas irrefutables para mantener o justificar esa mirada primigenia. Así, pues, Lippmann subraya que la característica principal del estereotipo es que “es una forma de percepción que impone un cariz determinado a la información mientras aún se encuentra en el nivel de los sentidos, es decir, antes de que haya tenido tiempo de pasar por el tamiz de la inteligencia” (2003: 95). Uno de sus ejemplos es que los relatos de las personas que acaban de regresar de un viaje, en la mayoría de los casos, destacan los puntos interesantes que querían conocer antes de salir. Por lo tanto, uno acaba viendo lo que ya quería ver, de entrada. Y esto es una condición de la producción del estereotipo. Afirma que “los prototipos aceptados, los patrones existentes y las versiones estandarizadas interceptan su trayecto hacia la conciencia” (Lippmann, 2003: 85). Es decir, por un lado, el estereotipo es el resultado de la educación, códigos morales, filosofías sociales, la ideología política y el

adoctrinamiento cultural.

Por otra parte, el autor cree que el estereotipo proviene de los hábitos de las actividades cognitivas de las personas individuales. En la mayoría de los casos, el orden para nosotros a la hora de conocer una cosa no es entenderla primero, y luego definirla, sino todo lo contrario: “Frente a la gran confusión bulliciosa y radiante del mundo exterior, seleccionamos lo que nuestra cultura ya ha definido por nosotros, de manera que tendemos a percibir lo que hemos elegido en forma de estereotipos culturales” (Lippmann, 2003: 82). Es decir, “los hechos vistos dependen de nuestra situación y de los hábitos de nuestra mirada” (Lippmann, 2003: 81).

Por eso, para el erudito estadounidense, la esencia del “estereotipo” se remite a estándares y valores de referencia con los que las personas entienden el mundo y organizan las cosas. No es posible evitar el estereotipo en nuestras vidas, apoyamos muchas de nuestras decisiones en ellos, pero lo importante es ser conscientes de ellos, ser capaces de reconocerlo, para poder revisarlo, neutralizarlo o, incluso, rectificarlo. Acerca de este fenómeno, Lippmann da dos explicaciones: una es la economía del esfuerzo, otra es que el estereotipo es favorable para defender nuestra posición social porque “bien pudieran ser el núcleo de nuestra tradición” (2003: 93). Vivimos en una sociedad variopinta y apresurada, es muy difícil siempre emplear una mirada inocente y minuciosa. En primer lugar, la distancia física separa el hombre o el objeto que están en contacto entre sí. Por lo tanto,

carecemos de tiempo y ocasiones para conocer íntimamente a los demás, por lo que, en su lugar, nos limitamos a detectar rasgos característicos de ciertos prototipos que nos resultan de sobra conocidos y a completar el resto de la imagen echando mano de los estereotipos que pueblan nuestra mente (Lippmann, 2003: 87).

Mediante estos estereotipos, “tomamos por muy familiares cosas que sólo lo son ligeramente y a la inversa” (Lippmann, 2003: 88). Si la realidad no tiene ninguna correspondencia con el estereotipo, no sólo no podemos economizar esfuerzo, sino que también el hábito de aceptar la previsión solo puede conducir a errores graves. Sin embargo, Lippmann cree que, de hecho, sí existe mucha uniformidad, muy precisa, que puede satisfacer nuestra necesidad de economizar la atención. Por eso, no es posible

abandonar el estereotipo en nuestra vida, ya que nos agotaríamos si lo discutiéramos constantemente y nos enfrentáramos a las experiencias de una forma completamente inocente, en todo momento, sin el estereotipo.

En segundo lugar, enfrentarnos a un mundo extraño nos hace desordenados, como ocurre con todas las experiencias que encierra el mundo, donde todo es nuevo, como sucede con los recién nacidos. Por ejemplo, cuando un hombre viaja a otro país, siempre cree que los extranjeros se parecen mucho, sobre todo si se trata de una población alejada de las características de su propio fenotipo. Y las cosas difusas y borrosas causan incompreensión (y viceversa). Si queremos entender una cosa, o queremos conocer algo, para la percepción, se requieren dos condiciones suficientes: “introducir (a) concreción y diferenciación, y (b) consistencia o estabilidad de significado en lo que de lo contrario permanecerá vago y cambiante” (Lippmann, 2003: 82).

Ya que, frente a las cosas, siempre las explicamos primero y las vemos después, además de nuestra falta de sensibilidad y de atención, Lippmann cree que no podemos distinguir los rasgos y perfiles de los objetos, lo que podemos hacer es recordar las cosas, semejantes en algún punto, a partir de formas estereotipadas, precisamente. Esto también es un reflejo de la economía del esfuerzo. Por otra parte, el estereotipo existe como el núcleo de la tradición personal y una manera de defensa de nuestra posición social.

Como decíamos, la imagen del mundo construida por el estereotipo es más o menos ordenada y coherente —estable, aparentemente—. Es un mundo, en alguna medida, creado por nosotros mismos, en el que siempre nos sentimos cómodos, que nos resulta familiar, normal y seguro, porque pertenecemos a él. En tal mundo, podemos encontrar las cosas y personas en sus posiciones donde esperamos encontrarlas. Aunque no sea un mundo completo y correcto, en verdad, es el más adecuado para nosotros, el que hemos construido y al que nos hemos adaptado.

Sobre esta base, a partir de estas reflexiones, el autor estadounidense afirma que el sistema moral de una persona se basa en las versiones aceptadas de los hechos, todos los que se opongan a esta versión, o juicio moral, son considerados perversos,

peligrosos, extraños o... extranjeros. Y, por tanto,

no debe sorprendernos, pues, que cualquier alteración de nuestros estereotipos nos parezca un ataque contra los mismísimos pilares del universo, ya que sin duda constituye un ataque contra los pilares de nuestro universo, y cuando las cosas importantes están en peligro, no admitimos fácilmente la existencia de diferencias entre ambos (Lippmann, 2003: 93).

Entonces, sigue proponiendo Lippmann, el estereotipo es “la garantía de nuestro amor propio y la protección al mundo del sentido que cada uno de nosotros tenemos de nuestra valía personal, nuestra posición y nuestros derechos” (2003: 94). Así, pues, bajo tal protección, podemos sentirnos seguros. En fin, el estereotipo no sólo ahorra tiempo en nuestra vida actual, tan ocupada, sino que también es una forma de defensa para nuestro estatus social, y nuestro esquema de valores, de tal modo que tiende a hacernos ver el mundo de una manera íntegra, aparentemente completa, en la que todo parece encajar.

Por lo general, la forma en que vemos las cosas es una combinación de lo que realmente existe y lo que queremos encontrar. Si no prestamos atención, no importa lo que sepamos, tendemos a visualizarlo con las imágenes que ya tenemos en nuestras mentes. Cuando intentamos describir o explicar alguna persona o fenómeno determinado, solemos usar las cualidades que nos dan los estereotipos en nuestra mente.

Por otra parte, una vez consolidado nuestro sistema de estereotipos, prestaremos atención a los hechos que demuestran nuestras ideas preexistentes, no a los que contradicen tales consideraciones. Por eso, Lippmann analiza expresiones como “mirar la vida de color de rosa” y “mirar la vida con cinismo” (2003: 111), y las consecuencias que cada una de estas opciones conlleva.

Además, Lippmann nos presenta otro resultado del estereotipo cuando apunta que “los estereotipos portan la carga de nuestras preferencias, se contagian de nuestros sentimientos de agrado o desagrado y se asocian a nuestros temores, anhelos, deseos, amor propio o esperanzas” (2003: 112). Por ejemplo, no analizamos a una persona primero, y luego sacamos la conclusión de que es una mala persona; sino que, directamente, vemos —o creemos ver— una mala persona. Cuando odiamos una cosa, es fácil relacionarla casualmente con muchas otras cosas que odiamos o tememos. Y si

profundizamos, podemos encontrar diversas cosas enredadas entre sí. El único requisito para evidenciar lo ridículo de esta relación es la conciencia y nuestra voluntad. Por lo tanto, según Lippmann, es muy común que “todo culmina en la fabricación de un sistema que integra todo lo malo y otro que integra todo lo bueno” (2003: 138). En general, siempre se agrupan las cosas más malvadas en un sistema y las mejores en otro sistema.

En el mundo cotidiano, a menudo, hay un juicio previo, mucho antes de que la evidencia esté disponible. Cuando creemos algo, siempre podemos encontrar casos en los que se cumplen nuestras expectativas. Este juicio en sí mismo contiene conclusiones, y la función de la evidencia, naturalmente, es tratar de confirmar esta conclusión. Es crucial comprender que, si este modelo es consistente con su experiencia, ya no se ve como una interpretación sino como una realidad.

Pero si los estereotipos no concuerdan con la experiencia, o sea, con la supuesta realidad, se pueden producir dos resultados:

a) despreciar las contradicciones y pensar que las divergencias son excepciones, luego dudar de lo que ve e intentar olvidarlo;

b) si es una persona modesta, y con una mentalidad abierta, tiende a aceptar las cosas nuevas, con ganas de modificar sus estereotipos; sin embargo, si la distinción es muy clara, es posible hacerle dudar de todas las opiniones que acepta en la vida y, en un caso extremo, es posible que invierta el canon moral.

En fin, para el estadounidense Lippmann, cada uno posee su estereotipo, es decir, el concepto y la impresión fijos y simplistas que las personas tienen sobre cosas determinadas y que, generalmente, se acompaña de la evaluación del valor y los sentimientos de gustos y aversiones. Este mecanismo puede economizar el esfuerzo de las personas a la hora de conocer las cosas, pero también obstaculiza la aceptación de cosas nuevas. Sin embargo, el estereotipo no siempre significa sesgo y equivocación. De hecho, a menudo, es un sistema de creencias organizadas que pueden justificarse, también es un mecanismo de autodefensa psicosocial que tiene un significado positivo para la conciencia y el reconocimiento de valores públicos, dentro de una sociedad. En

pocas palabras, el estereotipo implica costumbres sociales invisibles y un poder para mantener la tradición.

Para enfrentarse a este compañero diario, correctamente, “lo verdaderamente importante es el carácter de los estereotipos y el grado de credulidad con el que los empleamos. Estos factores, a su vez, dependen en última instancia de los patrones inclusivos que constituyen nuestra filosofía de vida” (Lippmann, 2003: 88). Y, sigue diciendo Lippmann, si esta filosofía de vida nos afirma que el mundo opera de acuerdo a las reglas que hemos establecido, nunca podemos salir del mundo falso y siempre veremos lo que queremos ver en las cosas. En cambio, si reconocemos que sólo somos un componente pequeño dentro del gran y amplio mundo, podemos entender que nuestros estereotipos son ideas reducidas, así que estaremos dispuestos a modificarlos.

1.3.3. El estereotipo según Pageaux

Según Pageaux, la imagen es una representación porque, para alguien, algo representa, u ocupa el lugar de algo otro. Por eso, Pageaux cree que se puede precisar más: “la imagen no es una imagen en el sentido analógico (es más o menos parecida a...), sino en el sentido referencial (imagen pertinente con referencia a una idea, a un esquema, a un sistema de valores preexistente a la representación)” (1994: 107).

Cuando estudiamos las teorías de la imagología, mencionamos que Pageaux divide el estudio imagológico interno del texto en tres aspectos, siendo el primero el análisis de las palabras, porque un tipo especial de palabras implica también una forma particular de imagen y, si se trata de una forma caricaturesca, se considera estereotipo.

En la concepción de Pageaux, el estereotipo se presenta como una señal en lugar de un signo, ya que todas las culturas se pueden considerar como un espacio en el que inventar, producir y transmitir el signo. Según las palabras que usa el investigador, la imagen puede ser una idea, un símbolo o un signo; y, a veces, es una pura “señal”, como un síntoma. La señal que se trasmite con el estereotipo se remite a una sola

interpretación posible. El estereotipo es, por tanto, lo figurable de forma monomorfa y monosémica o, mejor dicho, en palabras del especialista francés, “el estereotipo transmite de hecho un mensaje ‘esencial’; que este difunde una figura esencial, primordial, primera y última” (Pageaux, 1994: 107). O, más concretamente:

el estereotipo transmite una forma mínima de informaciones para una comunicación máxima, lo más masiva posible; ha ido “a lo esencial”. Es una especie de extracto, de resumen, una expresión emblemática de una cultura, de un sistema ideológico y cultural. Establece una relación de conformidad entre una expresión simplificada y una sociedad (Pageaux, 1994: 108).

El proceso de fabricación del estereotipo es muy simple: “la confusión del atributo y de lo esencial hacen posible la extrapolación constante de lo particular a lo general, de lo singular a lo colectivo” (Pageaux, 1994: 108). Es decir, ya que, en un texto, el estereotipo, a menudo, ocupa una posición similar a la del epíteto, de la adjetivación, hay que tener en cuenta que una parte calificativa y accesoria se convierte en la esencia, como manifiesta en las formulaciones que le parecen más frecuentes: “tal pueblo *es...*, tal pueblo *no es...*, tal pueblo *sabe...*, tal pueblo *no sabe...*” (Pageaux, 1994: 108). Es decir, con aseveraciones y afirmaciones rotundas y generalizadoras.

Por otra parte, como el estereotipo, frecuentemente, se enuncia en el tiempo presente, se puede afirmar que, según el autor francés, el estereotipo expresa un tiempo bloqueado, de las esencias. Pageaux opina que el beneficio del estereotipo es claro cuando discutimos la estandarización del estereotipo en las ideas recurrentes, ya que “transmite una forma mínima de informaciones para una comunicación máxima, lo más masiva posible; ha ido «a lo esencial»” (1994: 108).

Por lo tanto, el estereotipo, para él, es un resumen, un extracto y una representación emblemática de una cultura y un sistema ideológico y cultural. Establece una relación constante entre una expresión cultural simplificada y una sociedad, porque promover el atributo a la posición esencial requiere la coordinación o el consenso sociocultural más amplio posible (Pageaux, 1994: 108). De hecho, Pageaux cree que el estereotipo propone implícitamente una jerarquía, o un estándar de calificación constante, una verdadera dicotomía del mundo y de todas las culturas. El ejemplo dado por Pageaux,

el de que a los franceses les gusta el vino, en general, en realidad se constituye como una oposición creada de manera primordial y esencial a que los británicos son bebedores de té o que a los alemanes les gusta beber cerveza: una oposición que quería plantear una jerarquía en favor del francés.

Cuando usamos el estereotipo, en realidad, se está usando una elipsis del espíritu y el razonamiento. Según Pageaux, quien sostiene la misma percepción que Lippmann, el estereotipo muestra y prueba lo que quería y se buscaba probar desde un principio. Entonces, Pageaux considera que el estereotipo “no es únicamente el indicio de una cultura bloqueada; revela una cultura tautológica de la que en lo sucesivo se excluye todo enfoque crítico en beneficio de algunas afirmaciones de tipo esencialista, discriminatorio” (Pageaux, 1994: 109).

Por otra parte, cuando estudiamos el estereotipo, deberíamos investigar “cómo se construye la definición de la que el estereotipo es portador” (Pageaux, 1994: 109). Pageaux, en este sentido, sostiene una opinión semejante a la de Said. Supone que el estereotipo produce caos y confusiones entre la Naturaleza y la Cultura, así como el Ser y el Hacer son dos órdenes complementarios pero distintos. Creen que el registro físico y fisiológico ocupa una importante posición en la formulación del estereotipo. Al mismo tiempo, el estereotipo “mantiene la confusión típica de la ideología entre lo descriptivo (el discurso, por ejemplo, tal pueblo es...) y lo normativo (la norma, por ejemplo, tal pueblo no sabe...)” (1994: 109). La falsa demostración del estereotipo, que presenta la inferioridad física o de la anormalidad física del Otro, forma parte de la ideología racista.

En realidad, existen abundantes textos de todos los campos, como la prensa, la correspondencia privada, los prefacios, los ensayos, etc., sobre el extranjero, que se limitan a regir y reafirmar una opción, crear una actitud mental o reproducir una imagen extranjera ya conocida e identificada —aún a sabiendas de que pueda ser una información deformada y equivocada, como forma de propaganda—.

Asimismo, Pageaux cree que el estereotipo es un recurso y un fenómeno común en la literatura, es una unidad mínima de la imagen, que se refiere a las frases utilizadas

continuamente por una nación durante un largo tiempo para describir a personas extranjeras o exóticas. Se trata de un saber supuestamente colectivo que tiene un pueblo sobre otro. Es una generalización de una cultura y puede considerarse como un microcosmos de esta cultura. Y lo importante es que el estereotipo expresa un tiempo bloqueado, el tiempo de las esencias, y “no es polisémico, sino altamente policontextual, reutilizable a cada instante” (Pageaux, 1994: 108). Cuando usamos el estereotipo describiendo al extranjero, se omite todo el proceso de razonamiento, que es un tipo de expresión bajo el impulso de la psicología nacional, y que indica una percepción bloqueada del Otro.

1.3.4. El estereotipo en Bhabha

Homi K. Bhabha es una de las figuras más importantes del discurso (post)colonial en los últimos años. Nació en una familia parsi de India, y es profesor en la Universidad de Harvard. Sus obras críticas más reconocidas son *Nación y narración* (1990) y *El lugar de la cultura* (1994), cuyo marco principal de referencia proviene posiblemente del psicoanálisis europeo y las obras de Frantz Fanon. En sus estudios, Bhabha desarrolla múltiples palabras nuevas y conceptos clave de diversos campos, como *ambivalencia*, *hibridación* o *mimetismo*, que configuran una gran contribución a la teoría literaria contemporánea. Sin embargo, sus obras son consideradas muy difíciles de leer porque, con frecuencia, usa el metalenguaje crítico y tiende a cambiar su marco teórico de referencia. Por otra parte, se opina que sus reflexiones teóricas no son tan aplicables para la investigación de las obras literarias. Sea como sea, *El lugar de la cultura* es una fuente muy importante y principal para nuestro marco teórico. En algunos aspectos, Bhabha sostiene la misma idea que otro teórico en el ámbito poscolonial que ya hemos mencionado más arriba, Edward Said. Cree que el discurso poscolonial, en realidad, es un conjunto de “conocimiento” oficial que considera que lo colonizado es degenerado o inferior, debido a su origen racial u otras condiciones

naturales, con el fin de justificar su conquista y establecer un sistema administrativo sólido para el mejor dominio colonial. Y, entonces, destaca las diferencias raciales y, en consecuencia, lo colonizado se puede representar y utilizar conceptualmente. En esencia, es un aparato de poder.

Sin embargo, Bhabha no sólo estudia el discurso colonial y la representación literaria, sino que también se dedica a la investigación de la subjetividad y de la conciencia. El concepto de estereotipo surge, desde esta perspectiva, cuando aparece el interés y la preocupación de la identidad y los encuentros culturales. Para explicar este término, Bhabha introduce la idea de *fixity* (o fijeza), así, dice que “*as the sign of cultural/historical racial difference in the discourse of colonialism, is a paradoxical mode of representation: it connotes rigidity and an unchanging order as well as disorder, degeneracy and daemonic repetition*” (Bhabha, 1983: 18). Y, según el autor, su mayor estrategia discursiva es el estereotipo.

Es decir, cuando se enfrenta a tal encuentro, en general, hay dos tendencias para homogeneizarlo: una que niega o ignora la diferencia cultural y tiene ganas de asimilar al Otro; la otra que trata de construir al Otro como lo opuesto al Yo o al Nosotros. Las dos maneras de conocer necesitan distinguir todas las semejanzas y oposiciones y, luego, asimilar lo opuesto a lo conocido. En este proceso, se involucra el concepto de estereotipo, ya que, en opinión de Bhabha, el estereotipo es la manera de conocimiento e identificación que vacila entre lo ya familiar y lo desconocido.

Según Bhabha, para conocer y explicar la otredad hay que apoyarse en algo propio, es decir, la identidad. En el discurso colonial y poscolonial, los colonizadores podrían encontrar y establecer parte de sus propias imágenes en las de los colonizados. Como apunta Fanny Blanck: “Lo que es rechazado en el Otro corresponde a algo propio y no admitido como tal por el sujeto” (Cereijido, 2003: 27). Y, en palabras del mismo Bhabha, “la demanda de identificación es la de ser para otro, e implica que la representación del sujeto se produce siempre en el orden diferenciador de la alteridad” (2007: 112). Así que, en este sentido, la función de la imagen, arcaica y narcisista, es proteger su coherencia. Y la imagen marca el sitio de una “ambivalencia”, la cual es un concepto

fundamental y muy importante en la teoría de Bhabha.

Este término de “ambivalencia” o su adjetivo “ambivalente” fue utilizado, en un principio, por Eugen Bleuler en sus estudios psicoanalíticos, y su uso es abundante en las obras de Sigmund Freud, quien las da a conocer en sentido psicológico y sexual. Luego, es introducido y aplicado en el ámbito colonial y postcolonial por Homi K. Bhabha.

En el ámbito psicoanalítico, se refiere a tendencias, actitudes y sentimientos opuestos presentados simultáneamente en relación a un mismo objeto; por ejemplo, el amor y el odio. Se puede dividir en tres terrenos: volitivo (*Ambitendenz*), intelectual y afectivo (Magdaleno, 2003: 23). En las teorías de Freud, se suele usar un ejemplo para explicar esta ambivalencia: cuando un niño se da cuenta de que su madre no tiene pene, está asustado, y piensa que su madre es una persona incompleta, porque le falta algo. Luego el niño comienza a preocuparse por la posibilidad de su propia castración. Por lo tanto, este miedo a la pérdida del falo le impulsa a tratar de encontrar el sustituto de su pene (ausente). Freud dice que tanto el rechazo como la afirmación de la castración, ambos, asisten en la construcción del fetiche. Y, por tanto, considera así la ambivalencia esencial en las características del fetichismo.

En la investigación colonial y poscolonial, Bhabha usa este término para referirse, por un lado, a la actitud simultánea de negación e identificación con el Otro, el colonizado; por otro lado, como objeto, cosificado, el Otro encarna, simultáneamente, el deseo y desprecio para los colonizadores (1983: 20). En fin, en palabras de Bhabha, los colonizadores quieren mirarse y percibirse a sí mismos en la imagen del colonizado, lo que significa una situación de escisión y duplicación: el deseo de ser uno mismo y el Otro, a la vez, así como ocupar su propio territorio nativo y el lugar lejano. La identidad colonial es, por lo tanto, ambivalente: contiene la sensación de temor y deseo al mismo tiempo.

Bhabha en su libro *El lugar de la cultura* cita las palabras de Said:

la amenaza es acallada, los valores conocidos se imponen, y al final la mente reduce la presión acomodando las cosas ya como “originales” ya como “repetidas”. El Oriente en general, vacila entre el desprecio del Occidente por lo que es familiar y su estremecimiento de deleite, o su

miedo, ante la novedad (2007: 98).

Puesto que el estudioso de origen indio considera que el estereotipo tiene un vínculo estructural y funcional con el término de fetiche o fetichismo, sostiene que el estereotipo es estructuralmente similar al fetiche de Freud. Es decir, los dos mantienen una analogía funcional, ya que, alrededor de las diferencias y semejanzas (culturales y raciales o sexuales), así como la negación de tales diferencias y aceptación de las similitudes, ambos toman las cosas desconocidas como algo invariable, y oscila, de manera repetitiva, entre el miedo y el placer. Es decir, ambos implican una satisfacción asociada con la integridad y la similitud y una angustia acerca de la falta y la diferencia.

Por lo tanto, Bhabha resume que el estereotipo, como forma limitada y fijada de conocimiento sobre la otredad, se caracteriza por la simplificación. Por un lado, el estereotipo “*operate[s] a passive and unitary notion of suture which simplifies the politics and 'aesthetics' of spectator-positioning by ignoring the ambivalent, psychological process of identification which is crucial to the argument*” (Bhabha, 1983: 22). Por otro, “*the stereotype is not a simplification because it is a false representation of a given reality*” (Bhabha, 1983: 27).

Desde otra óptica, al analizar el estereotipo, Bhabha cree que podemos relacionarlo con la teoría del imaginario:

Este Imaginario es la transformación que tiene lugar en el sujeto durante el estadio formativo del espejo, cuando asume una imagen *discreta* que le permite postular una serie de equivalencias, igualdades e identidades, entre los objetos del mundo que lo rodean (2007: 102).

El estereotipo produce el reconocimiento de la diferencia y, a su vez, la niega o enmascara, es decir que

these two forms of 'identification' that constitute the dominant strategy of colonial power exercised in relation to the stereotype which, as a form of multiple and contradictory belief, gives knowledge of difference and simultaneously disavows or masks it. Like the mirror phase 'the fullness' of the stereotype—its image as identity—is always threatened by “lack” (Bhabha, 1983: 29).

En fin, Bhabha introduce el concepto de fetichismo en el discurso colonial y poscolonial para explicar el estereotipo, terminando su análisis deconstructivo sobre la dicotomía del Yo y el Otro, ya que enfatiza el sentimiento ambivalente, de atracción y

rechazo que suele producir.

2. Un diálogo transpacífico: China y América Latina, en contacto.

Contextualización histórico-social

Para entender mejor la representación de personajes chinos en la literatura hispanoamericana⁹ de las dos últimas décadas, durante el siglo XXI, es necesario, sin embargo, conocer cómo se produce el contacto entre ambas partes desde un principio, y cómo evoluciona a través de la historia. En este capítulo, por tanto, nos concentramos en la contextualización histórico-social¹⁰ que se ocupa del objeto de interés en nuestro análisis. Se divide en cuatro subapartados: el primero se ocupa de los contactos iniciales entre China y América Latina; el segundo, de la primera oleada migratoria masiva china al nuevo continente, donde nos concentramos en la historia social y cultural de China, especialmente en las invasiones de China en el siglo XIX; el tercero trata la situación de los inmigrantes chinos en el mundo hispanoamericano; y el último enfoca en la impresión o percepción principal sobre China en América Latina en la actualidad.

2.1. Primeros contactos entre China y América Latina

Se considera, generalmente, que el intercambio o el contacto chino-

⁹ Hay que advertir, desde un inicio, que en estas páginas se analizan obras pertenecientes a la literatura hispanoamericana, así que no se tratará el caso de Brasil.

¹⁰ También hay que señalar que se va a realizar un resumen muy breve y esquemático del contexto histórico, ya que este no es el objetivo principal de la investigación, sino que sirve solo para recordar la evolución de la presencia efectiva china, paulatina, en el subcontinente americano.

latinoamericano comienza desde el siglo XIX, con la construcción del ferrocarril. Sin embargo, vale la pena recordar que la misma carrera de Indias que llevó a Cristóbal Colón a tierras americanas, sin él saberlo, se produjo en el contexto económico de buscar una vía alternativa a la tradicional ruta de la seda, que permitiera el comercio de forma más rápida y fluida. Los empresarios europeos soñaban con interrumpir el monopolio comercial entre Italia y Asia, y compartir los beneficios obtenidos por las especias, gemas, perlas, combustible, seda, tapices, porcelana y alfombras que eran codiciados por los multimillonarios europeos (Burns, 1982: 11).

No hay que olvidar, por tanto, que el descubrimiento de América es una consecuencia casual, un subproducto inesperado del pueblo ibérico en la búsqueda de nuevas rutas y su afán de comerciar directamente con Oriente. De hecho, al llegar Colón con sus naves a la isla de La Española, este mandó mensajeros para que fueran a contactar con el Gran Mogol, y pensó haber llegado a Asia, a Catay (China) o Cipango (Japón). Por lo tanto, las riquezas del imperio chino estuvieron todo el tiempo en el imaginario del Navegante, por su fascinación por el llamado *Libro de las maravillas* (1400), también conocido como el *Libro del millón*, que anotó con gran cuidado, del comerciante y viajero Marco Polo, quien lo dictara a Rustichello de Pisa durante su encierro en Génova, entre 1298 y 1299.

Hay que tener en cuenta que, durante la dinastía Han, en el siglo I a. C., China abrió la Ruta de la Seda, y exportó artículos como seda, té, azúcar, porcelana y papel a Grecia y Roma a través de la región de Asia Central, a cambio de algodón, lana, vidrio, piedras preciosas, uvas, granadas, nueces, semillas de sésamo, etc., productos que continuaban siendo comercializados siglos después, como se manifiesta en las historias referidas por el comerciante veneciano.

Por otra parte, posteriormente, durante la dinastía Ming de China, en 1565, los colonos españoles invadieron Filipinas, abrieron el canal hacia China, transportaron porcelana, seda y otros productos de China a Filipinas, y luego los llevaron a América Latina a través de Manila, lo cual abrió la ruta China–Filipinas–América Latina (Ollé, 2002). Al mismo tiempo, debido a que Filipinas, en aquel entonces, era autosuficiente

y los recursos naturales en las islas aún no se habían explorado ni explotado, se atrajo a muchos trabajadores chinos hacia allá para ganarse la vida (Lu, 1997: 10). Por otra parte, con el relajamiento de la política de prohibición sobre el comercio o intercambio marítimo con países extranjeros durante la dinastía Ming y el aliento de las autoridades coloniales españolas en Filipinas, el número de personas con negocios en Filipinas aumentó gradualmente (Li, Yang, Sha, Li, Liang y Lu, 1990: 10). A finales de la dinastía Ming, en los siglos XVI y VII, para buscar una vida mejor, algunos trabajadores chinos en Filipinas cruzaron el Océano Pacífico por el Galeón de Manila de España para trabajar y vivir en México. A veces los españoles, por diferentes necesidades propias, contrataban criados, marineros, artesanos y empleados de negocios de China y los llevaron a México (Lu, 1997: 11). Los trabajadores chinos que viajaron a América Latina a través de Galeón de Manila fueron los primeros que llegaron a América e iniciaron el preludio de la historia de los chinos de ultramar en América.

La ruta comercial de la llamada Nao de China, o Galeón de Manila, atravesaba el océano Pacífico, desde las Filipinas hasta la Nueva España, y estuvo en funcionamiento hasta 1815. Se ha estimado que, durante el período de su funcionamiento, hubo un flujo de entre 40.000 y 120.000 asiáticos; más concretamente, entre 1565 y 1700 se considera que llegaron unos 7227 chinos a Acapulco, destino final de la ruta comercial (Carrillo, 2014: 82). Sin embargo, el término de “chino” o “indio chino” solía utilizarse de forma genérica para designar a la población de origen oriental. En su mayoría, se trataba de una diáspora forzada, aunque muchos comenzaron a asentarse en la Nueva España para desempeñar tareas de almaceneros, carpinteros, herreros, aserradores, leñadores, constructores de barcos, comerciantes, barberos e, incluso, se ha documentado algún soldado, proveniente de Macao (1610). No obstante, ya se tiene noticia, con anterioridad, en 1540, de un esclavo cocinero, de origen chino, de Juan de Zumárraga, primer obispo de México. Todo ello muestra una presencia que, incluso, será evidente en el ámbito cultural, como señala, nuevamente, Carrillo (2014: 85) al recordar que “[l]a reja de la catedral de México se forjó en Macao ‘por orden de un chino llamado Quilao’” o al destacar cómo en el Barroco novohispano se incorporaron pedazos de

porcelana china a obras artísticas como la fuente de la Casa del Risco en San Ángel. Paralelamente, el flujo migratorio continuó a lo largo de estos siglos, hasta llegar a intensificarse todavía más, con posterioridad, ya entrados en el siglo XIX.

Por otro lado, aunque sea solo a modo de curiosidad, cabe mencionar también distintas hipótesis que algunos historiadores y arqueólogos barajan, respecto a una presencia todavía anterior de población china en América Latina, por lo que el intercambio entre ambos mundos habría comenzado aún más temprano. Así, hay quien señala que en la batalla entre Yin y Shang en 1046 a. C., los ejércitos de Yin fracasaron y escaparon a lo que hoy corresponde al área de México, y luego se establecieron en algunas ciudades. Los descendientes continuaron migrando de allá hacia la región centroamericana (Lu, 1997: 6–7). Por eso, algunos historiadores creen que es normal que la cultura olmeca en la península de Yucatán y la civilización Yin-Shang tengan características similares y que no es raro que en el sitio arqueológico de México se hallaran objetos semejantes a los de Yin-Shang. Otra teoría sostiene que, en el siglo V d. C., el monje chino Huishen, posiblemente, cruzó el Pacífico y también llegó al actual México. El sinólogo francés Joseph de Guignes se pregunta, en su artículo “Le Fou-Sang des chinois est-il l’Amérique?”, si el legendario país de Fusang a donde llegó el monje no fue acaso México, por tanto (Lu, 1997: 7–8). Además, algunos historiadores afirman que, bajo el apoyo del emperador Yongle de la dinastía Ming, un hombre llamado Zheng He realizó siete viajes, entre 1405–1433, y que en su mapa de 1418 se ve claramente que los chinos ya sabían de la existencia de América en aquel entonces. La cerámica de alto nivel artístico en la que aparecen pintadas figuras de rostros asiáticos también sirve de posible testimonio para aquellos que buscan ratificar esta posibilidad. Pero estas hipótesis son controvertidas, y encuentran poco apoyo entre los historiadores académicos, quienes las consideran, incluso, leyendas.

2.2. Primera oleada migratoria masiva china a América Latina (s. XIX)

Hacia finales del siglo XVIII, el Reino Unido se apoderó de la isla de Trinidad, en 1797 y, como la fuerza laboral era escasa por la legalidad antiesclavista, la Compañía Británica de las Indias Orientales envió un barco con 192 chinos, el 2 de octubre de 1806 (Mahabir, 2006: s/p), para suplir la falta de mano de obra. Cuando llegaron a Trinidad, todos fueron trasladados a las plantaciones de caña de azúcar para realizar ese duro trabajo, en condiciones de esclavitud encubierta. Es el primer transporte de recursos humanos chinos a las Antillas que se ha documentado.

Sin embargo, los trabajadores chinos que viajaron a América Latina antes de la Guerra del Opio eran solo esporádicos en gran parte (Li, Yang, Sha, Li, Liang y Lu, 1990: 16). Según el estudioso chino Luo Rongqu, el secuestro de trabajadores pobres chinos a América Latina para trabajar con contrato se desarrolló a mediados del siglo XIX con la invasión del colonialismo occidental (1980: 34). Él considera que esta historia se puede dividir a grandes rasgos en tres etapas:

1) Antes de la Guerra del Opio de 1840, que fue la etapa inicial, como decíamos antes, el número de trabajadores chinos enviados a América durante ese período era reducido y muchos de ellos eran transportados a través de colonias británicas en el Asia sudoriental, como la península malaya. La decisión que tomó la familia real brasileña, en 1808, en Río de Janeiro, al reclutar productores de té de China para que llevaran plántulas de árboles de té con propósito de convertir el té en un principal producto de exportación (Li, Yang, Sha, Li, Liang y Lu, 1990: 12) produjo el mayor número del envío de trabajadores chinos en América Latina en este período;

2) El período culminante: entre la Guerra del Opio en 1840 y la prohibición del “tráfico de *coolies*” de Macao en 1874. Tras la Segunda Guerra del Opio se legalizó la trata de personas chinas por parte de los extranjeros: decenas de miles de trabajadores chinos eran enviados a América Latina, y el mayor número fue acogido por el Caribe —Cuba y la Guayana Británica, sobre todo— y el Perú;

3) Entre 1875 y principios del siglo XX, el comercio de culíes a Cuba y Perú se había prohibido, pero la trata criminal continuó bajo el pretexto de la “emigración libre”, aunque su número disminuyó considerablemente (Luo, 1980: 34).

Entonces, podemos ver que la primera oleada migratoria masiva china como mano de obra semiesclava a América Latina se inició tras el fracaso chino en la Primera Guerra del Opio (1840), y es también el punto de inflexión para la construcción de la historia china moderna.

2.2.1. El papel de la Primera Guerra del Opio (1840)

La historia china moderna comenzó tras la Primera Guerra del Opio de 1840. Antes de la guerra, China era un estado feudal soberano cerrado e independiente bajo el gobierno de la última dinastía, Qing. A finales del período del emperador Kangxi, de esta dinastía, China implementó una política de fomento de la natalidad, lo que llevó a un aumento sustancial de la población. Al mismo tiempo, debido a “la falta de inversiones para desarrollar nuevas áreas de cultivo, el estancamiento en los sistemas de riego y el nulo avance tecnológico” (Chong, 2007: 56), la tierra cultivable per cápita se redujo considerablemente. Como país tradicional, basado en la fisiocracia, esto llevó al aumento del precio de arroz. Además, los impuestos, extremadamente altos durante la dinastía Qing, y la explotación forzada, sumado, a menudo, a grandes desastres naturales —como las inundaciones del río Yangtze y el río Amarillo—, y los diversos levantamientos causados por la insatisfacción de la población provocaron la pérdida de cosechas, un despojo a gran escala, la ruptura de las familias, y “consecuentes hambrunas generalizadas y epidemias frecuentes” (Chong, 2007: 56).

El gobierno de Qing restringió la salida al mar e inhibió el comercio marítimo, como consecuencia, obstaculizó el desarrollo de negocios y el desarrollo de la artesanía en la costa sureste de China, y llevó a muchas personas pobres a abandonar sus hogares e incluso su patria para buscar una alternativa. Precisamente, el capitalismo mundial

iba en aumento justo durante el declive de la dinastía Qing. Una manifestación del auge del capitalismo fue que Gran Bretaña, Francia y otros países europeos buscaron colonias y lugares donde llevar a cabo prácticas de *dumping*. Y China, que era un país muy rico en la mente de los occidentales, se veía como un lugar perfecto para beneficiarse. Pero durante este periodo el gobierno chino intentó limitar a un nivel mínimo el contacto con el extranjero y sólo permitió el comercio con el mundo exterior por el puerto de la provincia de Cantón, al sureste de China. Así que el precio de los artículos chinos era alto y la demanda de los artículos extranjeros era limitada. En cambio, el Reino Unido necesitaba una gran cantidad de té, seda y porcelana de China. Debido a que China siempre estuvo en una posición beneficiosa en el legítimo comercio chino-británico, para compensar el enorme déficit comercial con China y saquear la riqueza, el Reino Unido contrabandeaba una gran cantidad de opio a China.

Por su parte, el emperador chino consideraba que el opio tenía un gran efecto negativo en la población y empezó a prohibir el opio en China. Del 3 al 25 de junio de 1840, todo el opio incautado fue destruido en la playa de Humen, en la provincia de Cantón: así es como, entonces, estalló la Primera Guerra del Opio entre China y el Reino Unido.

Aunque los chinos se esforzaron por luchar contra los agresores británicos, al principio de la guerra, el sistema feudal decadente no pudo resistir la agresión. La guerra terminó con la derrota —y la costosa indemnización— de China. Los británicos coaccionaron al gobierno chino para firmar el Tratado de Nanking, que sentó un precedente para el saqueo de China en forma de tratados. China comenzó a ceder territorio, a indemnizar, a negociar aranceles con países extranjeros y a abrir varios puertos para el comercio exterior. Después, los Estados Unidos y Francia llegaron uno tras otro, aprovecharon la oportunidad para obtener privilegios y obligaron al gobierno de Qing a firmar una serie de tratados desiguales. China se redujo poco a poco a ser un país semi-colonial y semi-imperial desde entonces. Después de la Primera Guerra del Opio, para apoderarse más aún de la riqueza de China, los agresores extranjeros iniciaron varias otras guerras: entre 1840 y 1919, casi cada pocos años hubo una, en

total más de una docena de guerras de gran envergadura.

Así, en 1856, el Reino Unido provocó la Segunda Guerra del Opio. En 1860, las fuerzas de la coalición británico-francesa capturaron la ciudad de Tianjin. Luego, las saquearon y quemaron el famoso jardín real, Yuanmingyuan (el Antiguo Palacio de Verano o el Jardín del Perfecto Brillo, en español), y ocuparon Pekín. Entre 1883–1885 se produjo la guerra franco-china. En 1894, estalló la primera guerra sino-japonesa. En 1900, para reprimir el levantamiento de la Rebelión de los Bóxers, los países imperialistas lanzaron el Asedio de las Delegaciones Internacionales.

En todas estas guerras, las potencias occidentales mataron a un gran número de chinos; así, por ejemplo, en 1894, el ejército japonés capturó Lvshun (Port Arthur) y mató a más de 20,000 residentes chinos en sólo cuatro días (Barry, 1905: 209), y causó que los chinos vivieran en pánico. Durante el proceso de la agresión imperialista contra China, aunque hubo algunos traidores nacionales, el gobierno de Qing y los soldados llevaron a cabo algunas batallas heroicas. Además de la lucha oficial, las masas populares nunca abandonaron la resistencia. También aparecieron dos movimientos campesinos a gran escala, uno fue el Movimiento del Reino Celestial Taiping que tenía el objetivo de derrocar a la dinastía Qing en descomposición; y el segundo fue el Levantamiento de los bóxers, ya citado, cuyo propósito cambió desde derribar el dominio de Qing hasta ayudar al gobierno Qing a golpear a los agresores. En la agresión repetida de los países imperialistas, China se volvió cada vez más débil, y la economía nacional y el desarrollo social se vieron gravemente obstaculizados. La población vivía en una situación desesperada. La nación china estaba en grave peligro.

Esta serie de guerras socavó gravemente la soberanía de China. Se manifestó políticamente en la destrucción de la integridad territorial, la pérdida del poder administrativo aduanero, la residencia de los ministros de relaciones exteriores y las fuerzas armadas de los países agresores en Pekín para supervisar las actividades del gobierno chino —es decir, una ocupación en toda regla—. Al mismo tiempo, controlaron gradualmente los asuntos internos y la diplomacia de China a través de los ministros chinos que sostenían el compromiso; por ejemplo, reprimieron el Movimiento

del Reino Celestial Taiping y el Levantamiento de los bóxers.

Económicamente, a través de los tratos desiguales, China tenía que pagar enormes indemnizaciones por la guerra, además de soportar la invasión y la masacre del pueblo chino, lo que causó una grave crisis financiera en el país. El gobierno chino solo podía pedir prestado y aumentar su deuda externa, aplicar impuestos aduaneros y otros, como el de la sal, como garantía, principalmente. Las potencias imperialistas controlaron directamente estos dos impuestos, lo que equivale a sofocar las finanzas de China. Además, instalaron fábricas, establecieron bancos, desarrollaron la minería y construyeron ferrocarriles en China para el *dumping* de productos y la exportación de capitales, compitiendo con empresas nacionales chinas por el mercado, y crearon un monopolio malicioso, lo cual socavó e impidió directamente el desarrollo de la economía nacional de China. Como resultado, el país perdió la independencia económica. Y la economía capitalista extranjera desintegró la economía autosuficiente de China, causando la quiebra de agricultores y artesanos. Sin embargo, hay que reconocer que el capitalismo extranjero promovió, objetivamente, la modernización de las empresas chinas. Aunque su propósito fuera la agresión económica, en realidad, introdujo el moderno sistema de gestión empresarial y contribuyó al surgimiento de los primeros trabajadores industriales en China.

Por otra parte, a pesar de las contradicciones étnicas y culturales, los chinos avanzados reconocieron lo que significaba la modernización de Occidente en aquel entonces y produjeron nuevas ideas para aprender de Occidente. El gobierno Qing también llevó a cabo algunas exploraciones y reformas después de la catástrofe, por lo que comenzó a desarrollarse un movimiento de occidentalización. Más tarde, la burguesía emergente de China lideró el Movimiento de Reforma de 1898, que promovió la ciencia y la cultura, reformó la política y el sistema educativo, y desarrolló la agricultura, la industria y el comercio. Por eso, fue tanto una reforma política como una ilustración ideológica. Es decir, es en la constante resistencia y reconstrucción de la visión universal del imperialismo que China se acercó al mundo moderno.

Entrando el siglo XX, la situación de China sería más compleja. Primero, en 1911,

estalló en China la Revolución de Xinhai o Revolución de Hsinhai, dirigida por la burguesía china, que derrocó a la monarquía feudal. Como consecuencia, la República de China se estableció en 1912. Después del fracaso de la primera restauración de la monarquía en 1916, los líderes de diversas fuerzas militares produjeron la división de China con el ejército como poder principal único: el régimen de Beijing, en realidad, estaba controlado por los diferentes generales de los distintos cuerpos del ejército en diversos períodos. En este contexto, estalló la Primera Guerra Mundial, las potencias europeas estaban ocupadas con el conflicto bélico y relajaron temporalmente su agresión contra China, lo cual permitió su desarrollo. Después de la guerra, los países victoriosos ignoraron la realidad de que China también se encontraba en su línea, según el Tratado de Versalles y los tratados firmados en la Conferencia de Washington de 1921, y continuaron invadiendo y dividiendo el país. El incidente de Mukden (18 de septiembre de 1931) hizo que China volviera a entrar en una guerra de resistencia a la agresión y comenzó un duro conflicto bélico de catorce años contra Japón.

El “pueblo chino apuntaló el principal frente en Oriente de la Guerra Antifascista Mundial” (Xi, 2015: s/p). La Guerra de Resistencia del Pueblo Chino contra la Agresión Japonesa fue una parte importante de la Segunda Guerra Mundial. El 15 de agosto de 1945, la rendición incondicional de Japón a los Aliados marcó el final de la guerra. Esta “victoria en la Guerra de Resistencia del Pueblo Chino contra la Agresión Japonesa constituye la primera victoria completa que conquistó China en sus luchas contra las agresiones extranjeras a raíz de la época moderna” (Xi, 2015: s/p).

Desde entonces, la contradicción entre el Partido Comunista de China y el Kuomintang comenzó a intensificarse. Después de cuatro años de guerra civil, el Partido Comunista de China consiguió la victoria y estableció la República Popular de China en 1949. El régimen liderado por el Kuomintang se retiró a Taiwán hasta el día de hoy. La China continental comenzó a esforzarse por evolucionar, explorando y transformando continuamente el modelo de desarrollo económico y fomentando gradualmente la cultura. Finalmente, al comprender las condiciones nacionales y resumir los aspectos positivos y negativos de la construcción desde la fundación de la

República Popular China, en particular, aprendió las lecciones de la Revolución Cultural y de la experiencia extranjera, decidió implementar la política de reforma del sistema económico industrial y su apertura al mundo exterior. En el ámbito internacional, China participó en el establecimiento de las Naciones Unidas y se convirtió en miembro permanente del Consejo de Seguridad de la ONU, restableciendo “el estatus de China como gran país en la palestra internacional” (Xi, 2015: s/p).

2.2.2. Consecuencias migratorias de la Primera Guerra del Opio

Hay varias razones para explicar el fenómeno migratorio, tras la confrontación de la Primera Guerra del Opio. En primer lugar, hay que considerar la dura situación de la vida de los chinos, en esas circunstancias. Como ya mencionamos, antes de la guerra, la situación socioeconómica de China ya presentaba graves problemas. En aquel entonces, había campesinos que abandonaban sus hogares para buscar una vida mejor, pero eran pocos. Después de la guerra, que causó una gran destrucción, las potencias occidentales, lideradas por el Reino Unido, abrieron la puerta de China a la fuerza y saquearon y vendieron a los hombres chinos en la costa sureste de China, principalmente procedentes de la provincia de Cantón y Fujian. Bajo el gobierno corrupto de Qing, se comenzó a mostrar signos de declive: la caída de la economía, la crisis de la sociedad y el bajo nivel de vida de la población campesina china. Además, los campesinos tuvieron “que aceptar una carga fiscal triplicada, debido a la devaluación de la moneda de cobre china, frente a la plata usada para el comercio internacional. Esta situación general obligaba frecuentemente a los campesinos a vender sus tierras y a emigrar” (Chong, 2007: 56).

En segundo lugar, desde la perspectiva de América Latina —y también es la causa más importante—, entre 1790 y 1826, estallaron las guerras de independencia en América Latina. Durante este proceso, y poco después de su consecución —en la

mayoría de los casos¹¹—, muchos países de América Latina anunciaron sucesivamente la abolición de la esclavitud. Con el declive del comercio de esclavos y el colapso del sistema esclavista de explotación de afrodescendientes, los países latinoamericanos necesitaban urgentemente mano de obra barata para desarrollar la economía, especialmente para complementar la demanda de trabajadores en las plantaciones tropicales, la “extracción de materias primas y la construcción de las vías y servicio de los ferrocarriles” (Chong, 2007: 57).

En tercer lugar, a partir de que se prohibió el comercio de esclavos en América Latina, los recursos humanos se encarecieron y la transacción contractual experimentó dificultades (Checa-Artasu, 2007: s/p). Por eso, aunque, en la teoría, se defendiera la legalidad antiesclavista, la práctica continuaba reproduciendo las condiciones de vida de explotación de la esclavitud.

Como ya se comentó en el apartado anterior, los primeros que trajeron a trabajadores chinos a América Latina fueron los británicos (Checa-Artasu, 2007: s/p), porque fue el Reino Unido el país que abrió la puerta a China a través de la Guerra del Opio. Por otra parte, la experiencia de uso de trabajadores chinos en Filipinas, por parte de los españoles, los llevó a la conclusión de que los chinos eran laboriosos, estaban acostumbrados al trabajo agrícola pesado y se adaptaban fácilmente al clima cálido (Li, Yang, Sha, Li, Liang y Lu, 1990: 51). Consideraron que el traslado de trabajadores chinos era una medida efectiva para resolver el problema de la falta de mano de obra en el campo de la agricultura cubana, que comenzó con cantoneses destinados a los cañaverales ya en 1847 (Li, Yang, Sha, Li, Liang y Lu, 1990: 51).

Después de la Segunda Guerra del Opio, en 1860, el gobierno de Qing se vio obligado a firmar tratados desiguales y complementarios, los cuales otorgaron la legalidad al reclutamiento de trabajadores chinos contratados por los imperios coloniales. La escala del comercio de *coolies* o culíes chinos alcanzó una envergadura sin precedentes. Países como Reino Unido, Estados Unidos, Francia y España establecieron agencias oficiales de inmigración en los puertos chinos, que obtenían

¹¹ Excepto en Santo Domingo, Cuba y Filipinas, como es sabido.

subsidios del gobierno y llevaron a cabo, públicamente, las actividades delictivas de la trata amarilla. Las compañías establecieron *barracoons* o barracones (término prestado de la trata negra), llamados en chino, literalmente, *pig pens* (piaras), por el famoso término de *pig dealing* del comercio de *coolies* (Nield, 2010: 107), cerca de la aduana de Xiamen (ciudad de la provincia de Fujian), también conocido como Amoy, para mantener *coolies* en espera de envío. Después de la Segunda Guerra del Opio, el centro de venta de los culíes fue trasladado a Guangzhou (capital provincial de la provincia de Guangdong).

Estas compañías utilizaron todo tipo de medios despreciables para atraer a los *coolies*, como, por ejemplo, reclutar delincuentes para engañar a los campesinos, diciendo que el tiempo extranjero es más rápido que el de China, que ocho años en el extranjero —que era la duración de los contratos, en régimen de semiesclavitud— eran solo cuatro años en China, e incluso para secuestrarlos abiertamente. Los campesinos, maniatados, eran enviados al *floating depot*, y si se negaban a firmar el contrato de trabajo como “colonos”, de ocho años, eran castigados cruelmente hasta firmarlo (Lu, 1997: 22). Por eso, todos ellos firmaron este contrato “por voluntad propia”, al final, aunque fuera bajo coacción. En esencia, el contrato se trataba de una esclavitud disfrazada. Puede tomarse el caso de Perú como ejemplo por la gran cantidad de culíes que fueron hasta allá:

enrolado para ocho años de trabajo en las empresas peruanas, percibirá al término del contrato un peculio constituido por un salario de cuatro piastras por mes a razón de seis días de trabajo por semana desde la salida hasta la puesta del sol. Ese contrato se extingue a su vencimiento, siempre que el firmante no se haya endeudado. En este caso, la duración del contrato es prolongada hasta la cancelación de la deuda (Piel, 2014: 297).

Y esta migración humana, forzada, desde 1846, recibió un nuevo nombre: trata amarilla (Chong, 2007: 57). Al firmar este contrato, los chinos eran enviados a los barracones, una prisión especial, barco de esclavos, en cubículos oscuros estrechos, donde, en la parte más ancha no podían caber dos personas al mismo tiempo, con el riesgo consiguiente de asfixia. Sin embargo, como habían firmado un contrato de este tipo, eran considerados trabajadores contratados. Aunque, en realidad, llegaron a

América Latina a trabajar duramente y fueron sometidos a desmanes por parte de los propietarios de las plantaciones, y se ignoraron siempre las condiciones y las bases contractuales del trabajo que habían escrito en el contrato firmado en China (Baltar, 1997: 35–39). Por eso, también, se les llamaba culíes (*kǎili* en pinyin chino, significa literalmente “fuerza amarga” o “uso amargo de la fuerza”).

Cada año, decenas de miles de trabajadores chinos fueron transportados a América Latina. Cuba y Perú son los países que recibían más chinos. Se estima que, entre los años 40 y 70 del siglo XIX, alrededor de 340,000 colonos chinos ingresaron a América Latina (MacNair, 1924: 210) y, entre ellos, llegaron entre 90,000 y 100,000 chinos culíes a las costas peruanas (Rodríguez, 1989: 25). Los trabajadores contratados se distribuyeron, principalmente, en las grandes haciendas para la labor de producción de algodón y caña de azúcar, para exportar a los países europeos, y también se dedicaron, en la costa, a la extracción del guano, negocio iniciado en el Perú por la necesidad masiva de los países occidentales de utilizarlo como fertilizante. Además, más de 6,000 culíes trabajaron en la construcción del ferrocarril en América del Sur y algunos en México trabajaron como mineros (Lausent, 1988: 113).

Durante la travesía, las condiciones de los chinos eran terribles, infrahumanas. Porque la travesía desde las costas chinas hasta América Latina duraba muchos días; por ejemplo, hasta Callao (Perú) se necesitaba más de 100 días, y se producían muchas muertes durante este viaje. La vida de los culíes transcurrió en estas condiciones insalubres: “el alejamiento del terruño, la esclavizada actividad laboral con maltrato de todo tipo; el hacinamiento en los galpones, el encierro durante las horas de descanso, precipitaron la aparición de cuadros reactivos al estrés crónico” (Anticona, 2016: s/p). La mortalidad desde China a América a bordo era muy alta, oscilaba entre un 3,8% y más del 50% (Luo, 1980: 37). En algunos casos específicos, la mortalidad llegó hasta el 100%. Por ejemplo, el barco “Flora Temple”, que navegó de Macao a Cuba en octubre de 1895, y transportaba a 850 trabajadores chinos, se encontró con una tormenta y encalló en un arrecife: el capitán y los marineros huyeron, mientras todos los culíes murieron.

Cuando llegaban al nuevo continente, lo que les esperaba era ser seleccionados, vestidos y verificados por los compradores, la mayoría capataces y dueños de plantaciones, y luego eran rebautizados con nombres españoles, “como en tiempos de la esclavitud” (Piel, 2014: 297). Desde entonces, caían al abismo del dolor, en jornadas inacabables de trabajo: como requisito del contrato, la mano de obra tenía un tiempo de trabajo muy largo, de doce a dieciocho horas diarias, excepto el domingo. Además, algunos países promulgaron leyes para regular a los trabajadores chinos, con artículos concretos sobre los castigos corporales. Así, los chinos debían obedecer en todo, absolutamente, al funcionario y cualquiera que lo administrara. Si se resistían, eran castigados, con el látigo o el encierro en un calabozo, con pies y manos encadenados y, a veces, con cepos puestos (Piel, 2014: 297).

La supuesta ley otorgaba, *de facto*, a los propietarios y supervisores de las plantaciones, una autorización tácita del asesinato de colonos chinos. Más tarde, hubo regulaciones que obligaron a los trabajadores chinos que habían completado el período del contrato, es decir, ocho años, a prolongarlo automáticamente o a ser vendidos otra vez, a reengancharlos de nuevo. Mucha mano de obra china no pudo soportar esta vida tan trágica, muchos se suicidaron o intentaron matar a sus “dueños”. Cuando los trabajadores chinos contratados llegaron a Cuba, eran jóvenes y fuertes, generalmente, pero, después de ocho años de esclavitud, solo el 25% sobrevivía. Se estima que la vida de los culíes en Cuba era de solo cinco años. Los trabajadores chinos peruanos, por su parte, sobrevivían menos de un tercio del tiempo laboral contratado.

Así que el duro trabajo, forzado, de los chinos ha hecho importantes contribuciones al desarrollo económico de América Latina, también estimularon y ayudaron a la población local a resistir contra el dominio colonial español. Por ejemplo, en la primera guerra de independencia de Cuba en 1868–1878, más de 1.000 trabajadores chinos participaron en el levantamiento, con la esperanza de conseguir un futuro mejor.

2.3. La situación de los inmigrantes chinos en América Latina en el tiempo moderno

Debido a la lucha de los chinos por reclamar sus derechos y la fuerte condena de la opinión pública internacional, la trata amarilla, que fue popular en América Latina durante casi treinta años, se detuvo alrededor de 1874. Desde entonces, los colonos chinos se convirtieron en trabajadores independientes y libres.

La mayoría de los primeros colonos chinos se ocuparon la producción agrícola, mientras que otros se dedicaron a la extracción de metales preciosos, la construcción de ferrocarriles, y la excavación de canales, etc. Después de conseguir la libertad, algunos se quedaron en plantaciones y continuaron participando en la producción agrícola, otros llegaron gradualmente a ciudades para perseguir diversas oportunidades de trabajo. Y muchos de ellos ingresaron en el sector de servicios de la ciudad, y se desempeñaron en lugares como la lavandería, el restaurante y el servicio doméstico. Otra parte de ellos desarrolló actividades industriales y comerciales, de tal modo que, por ejemplo, “abrieron pequeñas tiendas y fondas en las haciendas o dedicándose a otros trabajos independientes, principalmente fondas, cafés y bodegas” (Sato, 1993: 313). Más tarde, “paulatinamente fueron incursionando en empresas económicas algo mayores”, como “negocios de abarrotes, de expendio de alimentos y encomenderías, además de tiendas de artículos chinos, barberías, carnicerías, relojerías e incluso casas de préstamo” (Sato, 1993: 313).

Para enfrentar el problema de los culíes y desarrollar el comercio bilateral, desde la década de 1870 hasta los primeros diez años del siglo XX (período correspondiente a la dinastía Qing), China y Perú (1875), Brasil (1881), México (1899), Cuba (1902) y Panamá (1910) establecieron relaciones diplomáticas formales y firmaron tratados de comercio amistoso en base de igualdad y beneficio mutuo, así como protocolos sobre la mejora del trato de los trabajadores chinos y la promoción de vínculos políticos y económicos mutuos.

En la década de 1880, el movimiento contra China se continuó intensificando y los

gobiernos latinoamericanos empezaron a intervenir. El hecho de que Estados Unidos anunciara la primera Ley de Exclusión China (*Chinese Exclusion Act*, en inglés) en 1882, promovió que otros países latinoamericanos hicieran lo mismo con el fin de prohibir la entrada de trabajadores chinos. En general, los migrantes chinos estaban en una posición esclavizada y oprimida, incluso en el caso de Cuba, aunque los chinos participaron en la Guerra de Independencia, que triunfó, finalmente, en 1898, y luego lograron un mayor grado de libertad y fueron respetados por la población local y el gobierno, tampoco pudieron escapar a esta opresión (Hu, 1932: 37). Así que muchos chinos decidieron volver a China o a otros países abandonando sus bienes allí. Por su parte, el movimiento anti-chino de México comenzó con la Revolución Mexicana de 1910. Hasta que, en la tristemente famosa masacre de Torreón, de 1911, murieron 4000 chinos.

Durante la Primera Guerra Mundial, se estimuló la economía en muchos países de América Latina debido a que proporcionaron una gran cantidad de materia prima y productos agrícolas de alto precio a ambos bandos de la contienda. Para abrir nuevas granjas y construir nuevas minas, se necesitaba mucha mano de obra, por lo que algunos países latinoamericanos aflojaron, temporalmente, las restricciones a la migración china (Sha, 1985: 25–26). Por ejemplo, durante la guerra, el precio de la caña de azúcar aumentó mucho, así que, para expandir la producción de azúcar, en 1918, el gobierno cubano alentó el ingreso de los trabajadores chinos, y mejoró su condición de trabajo y vida (Hu, 1932: 37). Por otra parte, aparecieron en aquel entonces algunos “comerciantes mayoristas y minoristas de abarrotes y diversas mercaderías” (Sato, 1993: 313), los cuales principalmente son inversionistas del *mainland* chino y de Hongkong, para escapar del ambiente de guerra dentro del país y buscar otra salida, una mejor vida. Más tarde, dominaron lentamente ciertos sectores económicos y entraron en la “fabricación de calzados, fideos, licores y en la crianza de cerdos” (Sato, 1993: 313). En algunos otros países, la situación de los chinos de ultramar también mejoró relativamente bajo este contexto histórico.

Entre la Revolución China de 1911, que derrocó a la Dinastía Qing y estableció la

República de China, y el estallido de la Guerra de Resistencia del Pueblo Chino contra la Agresión Japonesa en 1937, además de mantener relaciones diplomáticas y comerciales con los cinco países mencionados, China también estableció relaciones diplomáticas con Chile (1915), Bolivia (1919), Nicaragua (1930) y Guatemala (1933). Sin embargo, con el continuo desarrollo de diferentes regiones, la finalización de la ingeniería ferroviaria, y la afluencia de inmigrantes de diversos países, se observó el fenómeno del exceso de mano de obra, gradualmente. Como resultado, aparecieron varios discursos anti-chinos, que acusaban de su llegada a la causa de los bajos salarios de las personas nativas.

Cuando inició la Gran Depresión, que se prolongó durante la década de 1930, los países latinoamericanos se vieron gravemente afectados por la dependencia económica y la producción concentrada en unos pocos recursos naturales. Las exportaciones de diversos productos agrícolas y mineros, como el café, el azúcar, el cobre, el estaño, la plata, etc., disminuyeron considerablemente y el precio de estos productos se desplomó. Por otra parte, la tasa del desempleo subió a gran velocidad. En este contexto histórico, algunos gobiernos latinoamericanos contribuyeron a la ola de exclusión china, otra vez, para transferir la atención de la población nacional. Por ejemplo, algunos países reglaron que los chinos comerciantes tenían que emplear un cierto porcentaje, limitado, de locales. En México, los chinos tenían que emplear nueve mexicanos siempre que emplearan a un chino (Sha, 1985: 26); y, en Perú, obligaron a que las empresas chinas emplearan más de tres cuartos de peruanos.

En fin, antes de la Segunda Guerra Mundial, las políticas de los gobiernos latinoamericanos cambiaron de acuerdo con la demanda de mano de obra. Con el fin de la crisis económica capitalista y la ola de exclusión china, así como la participación del pueblo chino en la Segunda Guerra Mundial, en el bando antifascista, contra Japón, China mejoró su estatus internacional y estableció relaciones diplomáticas con muchos países latinoamericanos. Por otra parte, los chinos en América Latina lucharon activamente por sus propios derechos allá. Finalmente, el problema de la condición de los inmigrantes chinos se fue, más o menos, resolviendo, y su nivel de vida fue

mejorando.

Después del establecimiento de la República Popular China, el Kuomintang fue derrotado y perdió su soberanía sobre el continente y se retiró a Taiwán. Algunos comerciantes ricos de Taiwán y algunos dignatarios militares y políticos del Kuomintang arribaron a América Latina llevando sus bienes por la causa política (Sha, 1985: 28). Aunque los primeros diez años después de la fundación de la nueva China, muchos países latinoamericanos (excepto Cuba, que estableció relaciones diplomáticas al siguiente año de la victoria de la revolución, en 1960) siguieron en relaciones diplomáticas con el Kuomintang, o sea, con el gobierno taiwanés, pero China y el mundo latinoamericano mantuvo una amistad continua. Cuando se restauró la sede legal de la República Popular China en las Naciones Unidas (1971), los países principales de América Latina fueron estableciendo, sucesivamente, relaciones diplomáticas con China.

Tras los errores de la Revolución Cultural, que terminó en 1976, en los años 80, debido a la Reforma Económica China (改革开放 en chino, que significa, literalmente, “Reforma y Apertura”), tuvo lugar una nueva oleada de migración, que estaba compuesta por taiwaneses y chinos continentales que “buscan alternativas al sistema comunista” (Tamagno y Velásquez, 2016: 149). Y se destaca la llegada de los chinos de origen de la provincia de Fujian, entre los cuales muchos son irregulares (Tamagno y Velásquez, 2016: 149), atraídos por los altos ingresos en el extranjero, en comparación con China. Según una investigación, en 1990, el ingreso mensual de los residentes urbanos en China era de alrededor de 200 yuanes. En el mismo período, el ingreso per cápita de muchos estadounidenses de origen chino era de aproximadamente 1.850 dólares, equivalente a 50 o 60 veces el ingreso nacional. Ante la tentación de tales enormes diferencias salariales, muchos chinos emigraron al extranjero y, entre los destinos elegidos por algunos, se hallaba América Latina.

El final de la Guerra Fría y el orden internacional bipolar en la década de los 90 trajo nuevas oportunidades para las relaciones chino-latinoamericanas (Lehoczki, 2015: s/p). Para China, se hizo necesario fortalecer las relaciones económicas externas y, por

eso, fue importante profundizar las relaciones con los socios extranjeros. Por este motivo, entre otros, el gobierno chino ha llevado a cabo una política de mayor aperturismo y envía muchos estudiantes a estudiar en el extranjero.

Por otra parte, para América Latina, el fin de la Guerra Fría significó la victoria del modelo de democracia del mercado occidental, como sigue afirmando Lehoczki, sin embargo,

poverty, social inequality, social marginalization remained widespread phenomena, while political parties lost credibility, widespread corruption and lack of political representation resulted in social dissatisfaction. As a consequence, a new generation of political leaders emerged, who declared the need to make Latin America a pole in itself in international relations and this led to the search for new partners and alternative development paths (Lehoczki, 2015: s/p).

Los desafíos similares de China y América Latina, como la pobreza, la desigualdad social o el miedo a la marginación, estimulan la comunicación entre China y América Latina y mejoran las relaciones interregionales. Por ejemplo:

In 1990 a political dialogue commenced between China and the Rio Group, in 1994 China became the first Asian observer in the Latin American Integration Association. In 1997 China joined the Caribbean Investment Bank (Shixue 2001). APEC, established in 1989, was the first —according to the categorization above— transregional community where besides China (in 1991), Latin American countries (Mexico 1993, Chile 1994, Peru 1998) could also become full members with Columbia, Panama and Ecuador aspirant members (Lehoczki, 2015: s/p).

Desde finales de los 90 hasta el presente, la inmigración china presentó nuevas características: los que llegaron al Nuevo Mundo, principalmente, lo hacían como empleados de empresas multinacionales chinas con inversión en América Latina, y predominaron los personales técnicos especializados. Pero su estancia fue breve.

Hasta ahora, los inmigrantes chinos, aunque se han dedicado a pequeños negocios, a pequeñas tiendas y comercios que requieren menos capital, menos tecnología y con una rotación de capital más rápida, como restaurantes, bazares, supermercados, y abarrotes de diversas mercaderías, también participan en el sector de las agencias de viajes, hoteles y otras industrias de servicios. En los últimos años, ha habido algunos grandes empresarios y fabricantes con fuerte capital. También hay algunos empresarios

chinos que operan en el área del comercio de importación y exportación, a una escala relativamente grande.

Por otro lado, un pequeño número de personas de origen chino ha ocupado cargos importantes en el gobierno, el parlamento, el ejército y los partidos políticos. Por ejemplo, Raymond Arthur Chung fue el presidente de Guyana desde el 17 de marzo de 1970 hasta el 6 de octubre de 1980, Moisés Sio Wong fue General del Ejército, jefe del Instituto Nacional de Reservas Estatales de Cuba y presidente de la Asociación de Amistad Cubano-China, etc.

Asimismo, los que emigran a América Latina ahora, o los descendientes de los que llegaron allá, en segunda generación, ya no son analfabetos, como la mayoría de los culíes, muchos de ellos consiguen una educación de alto nivel. Por lo tanto, han aparecido muchos abogados, profesores, médicos, ingenieros, escritores y artistas famosos. Como Eugenio Chang-Rodríguez, profesor emérito del programa doctoral de la CUNY, codirector del Seminario Latinoamericano de la Universidad de Columbia, miembro de número de la ANLE y de la Academia Peruana de la Lengua, Académico Correspondiente de la Real Academia Española y de la Academia Cubana de la Lengua, y Rosa Fung Pineda, arqueóloga e investigadora peruana, directora del Museo de Arqueología, docente en la Escuela de Graduados de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

2.4. La impresión principal sobre China en América Latina en el siglo XXI

Hoy en día, las agencias de estadística y opinión pública prestan cada día más atención a la imagen china o a la opinión de diferentes países sobre China. En este apartado, revisamos, principalmente, el análisis del estudioso Guo Cunhai, quien

estudia los datos de dos fuentes: el Centro de Investigación Pew de EE.UU., “una de las instituciones de estadística más reconocidas e integrales a nivel mundial” (Guo, 2017: 24) y la corporación Latinobarómetro, “institución famosa en el ámbito de encuesta de América Latina” (Guo, 2017: 23). Los dos institutos estudian el conocimiento de China en diversos países del mundo, entre los cuales, claro, incluye los países latinoamericanos.

De acuerdo con los datos del Centro de Investigación Pew, a partir del año 2007, el porcentaje de los encuestados que tiene una opinión favorable sobre China en América Latina siempre fluctúa. En 2013, más de la mitad de los encuestados latinoamericanos cree que “China tiene muy buena acogida en su país” (Guo, 2017: 24). Y, en sus encuestas, el 54% de los entrevistados de los siete países latinoamericanos (países del G7) considera que China es un “socio en materia de cooperación”, en cambio, sólo un 10% considera a China como un enemigo (Guo, 2017: 26). Además, más de la mitad de los encuestados cree que China no considera los intereses de su país. Chile, Argentina, Bolivia, Brasil y México tienen la cifra que supera la media de evaluaciones negativas sobre China. Al mismo tiempo, un 71% de los encuestados admira los avances científicos y tecnológicos de China, pero no les interesa la cultura china. Según los datos de Latinobarómetro, los que sostienen la opinión favorable sobre China muestra una tendencia de disminución a principios del siglo XXI. Sin embargo, desde el año 2003 hasta 2011 el porcentaje aumenta establemente. La cifra baja el año 2011, mientras que en el año 2013 el porcentaje se eleva otra vez.

Por otra parte, EE.UU. posee un grado de aceptación mucho más alto que China en América Latina, aunque la imagen positiva no siempre se mantiene estable, como sucede con China, lo que refleja que el primero tiene una influencia más profunda en aquella región, pero fluctuante, dependiendo de las políticas exteriores del vecino del norte. Además, quizás por ser un país cuya población llega relativamente tarde a América Latina, Japón también recibe una opinión más positiva que China en la región latinoamericana. En fin, el conocimiento de América Latina sobre China es algo más complicado que el que se tiene en otros países, ya que América Latina es una región

muy heterogénea. Además, aunque China y América Latina se hallan a una distancia geográfica lejana, la complejidad de la imagen china en la región latinoamericana se debe más al “retraso del desarrollo de la relación sino-latinoamericana y al conocimiento limitado entre las dos partes” (Guo, 2017: 21).

Así, según el análisis del autor, el malentendido sobre China en América Latina proviene, sobre todo, de las siguientes causas:

-en primer lugar, como la imagen nacional está estrechamente relacionada con la interacción cognitiva (percepciones y evaluaciones integrales) y el conocimiento sobre América Latina en China es más abstracto que concreto, esto significa que, en China, el concepto de América Latina proviene más de percepciones confusas que de experiencias exactas, por eso, el conocimiento superficial sobre América Latina, a pesar del contacto cada día más frecuente y profundo entre los dos regiones, puede producir más conflictos y más comprensión negativa sobre China en América Latina (Guo, 2017: 22–23);

-en segundo lugar, en algunos círculos académicos chinos, se investiga América Latina bajo la orientación del pragmatismo para lo que se tiende a usar etiquetas, principalmente, que pueden derivar en estereotipos monótonos como “carnaval” y “fanáticos del fútbol”, o prejuicios como “violencia”, “inestabilidad política”, “inflación” y “participación democrática” a América Latina, como si “América Latina fuera un cesto en el que puede caber cualquier cosa” (Guo, 2014). Por eso, bajo el efecto recíproco del conocimiento, el estereotipo sobre América Latina en China hace que los países latinoamericanos sostengan la opinión negativa sobre China, en alguna medida;

-en tercer lugar, el estudioso chino cree que la opinión negativa sobre China en América Latina proviene de su historia. Es decir, como reflexiona, se trataría de:

una relación basada en el intercambio de los productos primarios a cambio de los industriales. En este aspecto, a los latinoamericanos les preocupa que, con esta relación de intercambio desequilibrada y desigual, América Latina llegue a depender de China, ocasionando que su economía caiga en un deterioro estructural a largo plazo (Guo, 2017: 35).

Y los latinoamericanos tienen miedo de que los chinos codicien sus recursos

naturales, los trabajadores ocupen los puestos de trabajo que originalmente les pertenecen y entonces impacten en el medio ambiente laboral local (Armonya y Straussa, 2012: 10). Por ejemplo, algunos habitantes y medios de comunicación consideran que los negocios chinos, especialmente los supermercados, representan una invasión que causa graves daños a la economía nacional (Armonya y Straussa, 2012: 13). Además, las comunidades chinas no pueden colaborar mucho con los gobiernos locales, así que las autoridades no los apoyan;

-por último, China y América Latina tienen diferentes culturas y valores, como es obvio, además de lenguas muy distintas y, como señala Guo, especialmente: “Se puede decir que América Latina es una región donde predominan las ideas y los valores occidentales” (2017: 36). Además, debido a la dependencia de las fuentes de noticias de Occidente, en América Latina predominan los medios de comunicación occidentales, que pueden contribuir a proyectar una influencia negativa. Por otra parte, la información sobre China no es suficiente, así que la eficiencia del intercambio entre China y América Latina se ve limitada y esto también impacta en la actitud de los latinoamericanos sobre los chinos.

Entonces, en la sociedad latinoamericana, en realidad, existen algunos prejuicios u opiniones negativas sobre China, debido a diferentes causas, como se ha expuesto. Pero en general, la cooperación mutua es cada día más frecuente y la relación chino-latinoamericana se está estrechando, profundizando y mejorando. Habrá que ver, no obstante, si el impacto de la COVID-19 puede cambiar, en un futuro a corto y medio plazo, e incluso detener, ese acercamiento.

3. La representación de la identidad china en la literatura hispanoamericana

En este capítulo se llevará a cabo el análisis de seis obras, de seis autores distintos. Son *El tramo final* (1985, 2013) de Siu Kam Wen, *La eternidad del instante* (2005) de Zoé Valdés, *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) de Mario Bellatin, *El mármol* (2013) de César Aira, *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire y *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Herbert. En estos textos, algunos muestran un imaginario exotista, mientras otros contienen muchos elementos muy cercanos a la realidad de la sociedad china. Podemos ver también que, como decíamos antes, unos autores han viajado a China o han vivido en China, y algunos no. Así que unos tienen contacto directo con China, como, por ejemplo, Siu Kam Wen, quien nació y vivió en China hasta los ocho años; asimismo, Zoé Valdés se remite a sus ancestros chinos y, por tanto, a una vivencia familiar del pasado. Al mismo tiempo, otros obtienen sus conocimientos a través de viajes turísticos, de forma directa, o de documentación, en el mejor de los casos, de forma indirecta, a través de libros, periódicos, revistas, medios de comunicación o películas, es decir, imágenes ya mediatizadas y no de primera mano. Por eso, este capítulo se divide en dos partes, una para analizar las obras escritas desde la perspectiva de escritores de origen chino o quienes tienen contacto directo con China, la mirada desde dentro, y otra para el estudio de las obras desde la perspectiva de escritores que conocen a China a través de algunos instrumentos de información, la mirada desde fuera.

Estas obras nos ofrecen la oportunidad de analizar las imágenes de los personajes chinos, desde distintos ángulos. A lo largo de todo el capítulo, vamos a ver cómo se construyen las figuras de los personajes chinos en la literatura latinoamericana, con el apoyo en las teorías del orientalismo, la imagología y el estereotipo.

3.1. Una mirada desde dentro: la perspectiva de escritores de origen chino (o con ascendencia familiar).

Para llevar a cabo un estudio representativo de los estereotipos de los personajes chinos en la literatura hispanoamericana, es importante tener en cuenta todo el espectro de las distintas posibilidades, que tienen que ver también con el grado de conocimiento que puedan tener los escritores de ese mundo que van a representar en sus obras. Por este motivo, vale la pena destacar el punto de vista de escritores que o bien proceden de China, como migrantes de primera o segunda generación, o cuyo origen se vincula, de algún modo, con este país, o bien tienen un conocimiento específico debido a una residencia prolongada, múltiples viajes o una extensa documentación.

En esta parte, por tanto, se tratarán las obras que entran dentro de esta categoría, comenzando con el estudio de *El tramo final* (1985, 2013) de Siu Kam Wen, luego *La eternidad del instante* (2005) de Zoé Valdés y, por último, *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire.

Consideramos que estas tres obras nos ofrecen una abundancia de perfiles de estos personajes asiáticos, especialmente la de Siu Kam Wen, que está formada por nueve cuentos en los que aparecen distintos personajes chinos en cada uno de ellos. Estos muestran varios rasgos comunes, que se corresponden a las imágenes estereotipadas y orientalistas. Pero, al mismo tiempo, debajo de los puntos comunes superficiales, también tienen sus propias características individuales y encajan en su propia lógica. Entonces, vamos a analizar qué imágenes se muestran de los chinos, por qué son así, y cuál es la lógica o la razón detrás de tales figuras. Para lograr este objetivo, claramente, debemos enfocarnos en la teoría de la imagología.

Veremos que estas novelas, a través de las historias de los asiáticos, no sólo exponen elementos de la cultura china, como proverbios, tradiciones, costumbres, creencias y supersticiones, sino que, al mismo tiempo, revelan las condiciones de vida de los chinos y de la población local, así como algunos acontecimientos históricos y

políticos. Como hemos explicado en el primer capítulo, la literatura, como una expresión de la sociedad, puede revelar la imagen (aunque sea ilusoria) del Otro. Esta debe ser entendida como representación de la alteridad, incluyendo no solo a los personajes y el escenario de un país extranjero, sino también sentimientos, ideas y palabras sobre este país extranjero, que reflejan la naturaleza interracial e intercultural. Por tanto, hay que referirse también a la biografía del autor, aunque sea brevemente, para situar su posible punto de vista, su punto de partida y lugar de enunciación.

Se trata de un encuentro intercultural, en cualquier caso. Y, en este marco, se puede ver la voluntad de redefinirse. Esto nos lleva otra vez a la dicotomía entre el Yo y el Otro, noción importante tanto en la imagología como en el orientalismo. Según Said,

Oriente no es solo el vecino inmediato de Europa, es también la región en la que Europa ha creado sus colonias más grandes, ricas y antiguas, es la fuente de sus civilizaciones y sus lenguas, su contrincante cultural y una de sus imágenes más profundas y repetidas de lo Otro (2015: 19–20).

El Otro es dominado en este sistema de discurso, un producto de la subjetivación e imaginación de Occidente, mientras que el Yo es el dominador (Said, 2015). Debido a las peculiaridades de los autores que hemos seleccionado para esta sección, quienes escriben estos personajes con una mirada desde dentro de la comunidad china, de algún modo, hay que introducir el concepto de auto-orientalismo como otra herramienta de la investigación.

El auto-orientalismo puede considerarse un desarrollo del Orientalismo. En el contexto postcolonial, los escritores con identidad cultural oriental, influenciados por Occidente, pueden crear imágenes orientales a la manera orientalista, con algunos estereotipos sobre los orientales. En consecuencia, la voz de los intelectuales orientales puede ser un fuerte apoyo para el orientalismo:

la propia intelectualidad se convierte en auxiliar de lo que se considera que son las principales tendencias que destacan en Occidente. El papel que se le ha asignado es el de «modernizan», es decir, el de dar legitimidad y autoridad a las ideas que recibe en su mayor parte de Estados Unidos. [...] Así, si después de todo hay alguna exactitud intelectual en las imágenes y doctrinas del orientalismo, hay también un poderoso reforzamiento por parte de los

intercambios económicos, políticos y sociales. En resumen, el Oriente moderno participa de su propia orientalización (Said, 2015: 427).

Desde este punto de vista, empezamos la investigación de las imágenes de los personajes chinos, en esta primera parte, dedicada a esa mirada que se propone como desde dentro de la comunidad.

3.1.1. Siu Kam Wen: *El tramo final* (1985, 2013). La coctelera de las imágenes de chinos en Perú.

3.1.1.1. En torno al autor y su obra

La primera obra que se va a analizar, en este apartado, como se ha adelantado, por constituir un extremo en el extenso abanico de posibilidades de representación de los personajes chinos en la literatura hispanoamericana, es *El tramo final* de Siu Kam Wen, libro de relatos que está compuesto por nueve cuentos. En primer lugar, hay que considerar que Siu es un escritor de origen chino, nacido en la provincia de Guangdong en 1951, que se muda a Hong Kong —en aquel momento, colonia británica—, cuando tiene seis años, con su familia, y de donde se marcha a los nueve años, para luego establecerse en Perú, sin ningún conocimiento de la lengua española. Estudia contabilidad en la Universidad Nacional Mayor de San Marcos y, al mismo tiempo, trabaja en el pequeño negocio de su familia. Aunque está en otra facultad, a Siu le encanta la literatura y reconoce que pasa mucho tiempo en la Facultad de Letras. Así que conoce algunos compañeros a los cuales también les gusta mucho la literatura; entre ellos, cabe destacar a Cronwell Jara, autor ya reconocido, y se hacen buenos amigos. Este lo presenta al círculo literario en el que se mueve. Siu publica este, su primer libro de cuentos, escrito en español, en 1985, *El tramo final*¹². Vive en Lima hasta los 43 años y, después, emigra con toda su familia a las islas Hawai, en los Estados Unidos, hasta hoy en día, en que sigue escribiendo en español, aunque también ha escrito en inglés, precisamente, según ha comentado en alguna entrevista, para aprender la lengua. En 1988, publica *La primera espada del imperio*. Asimismo, da a conocer sus obras *Viaje a Ítaca* y *La estatua en el jardín* (ambas en 2004), *La vida no es una tómbola* (2008), *El furor de mis ardores* (2010) y *El verano largo* (2012).

En los textos de Siu Kam Wen, podemos ver que la vida en Lima tiene mucho

¹² Como se ha indicado ya, en 2013 apareció una nueva edición, en Chindia editorial, con un prólogo escrito por el autor especialmente para su primera publicación en España.

impacto en el autor. Y, en muchas ocasiones, afirma que se siente peruano, porque *“almost everything written is about Peru, about its people, about experience in Peru”* (Blanco Bonilla, 2009: s/p). Sin embargo, debido a las estrictas leyes de inmigración y naturalización del país, es muy difícil conseguir un trabajo satisfactorio en Perú y es casi imposible obtener la ciudadanía peruana sin trabajo. Por eso, Siu, incapaz de obtener la ciudadanía peruana después de un cuarto de siglo en el país, es decir, tras veinticinco años de estadía, se establece en las islas hawaianas, donde, finalmente, lleva a cabo el proceso de naturalización y obtiene la ciudadanía estadounidense.

Siu afirma que se considera como un triple exiliado (Lin, 2004: 5), como puede constatar en la siguiente cita, un poco larga, pero que vale la pena reproducir por extenso:

Yo no sé qué soy pero sé lo que no soy. Y no soy 100% chino, no soy 100% peruano y no soy 100% norteamericano. Otra forma de responder ha sido de este modo: íntimamente yo me siento como chino porque cuando bajo a la calle en los Estados Unidos, o en Lima, todavía me siento como un extraño en otro país, no me siento completamente comfortable. Sin embargo, una vez estuve en Hong Kong y cuando salí vi que todo el mundo afuera era como yo, me sentí así como que estuviera en casa. Entonces, íntimamente me siento un chino pero soy también norteamericano simplemente porque es una cuestión de elección, porque llegué a un punto de mi vida en que no tenía pasaportes, tenía que agarrarme uno cualquiera.

En lo de ser escritor, me siento peruano porque escribo en el idioma que se usa en este país, por los 25 años que viví en el Perú, por mi paso por la universidad y los colegios del Perú y porque tengo afectos también aquí. Y también porque todo lo que escribo, bueno, con algunas excepciones, se ocupa del Perú. Entonces, me siento un escritor peruano. Yo no me siento un escritor chino, en China nadie me conoce, además, yo no escribo en chino (Bruno, 2017: s/p).

Como se comprueba, se identifica, eminentemente, como escritor peruano porque se ha formado como narrador y ha publicado en español, en el país hispanoamericano que lo acogió durante más de dos décadas, así que el criterio que adopta es el lingüístico, ni el de origen ni el del pasaporte.

De hecho, es considerado en el Perú como uno de los mejores narradores en la década de los ochenta, con Alonso Cueto, el ya mencionado Cronwell Jara y Guillermo Niño de Guzmán, entre otros. Las obras de Siu Kam Wen, en general, tienen un tema en común: la vida de los ciudadanos chinos, o peruanos de origen chino, en la sociedad

del país de acogida, Perú. Aunque se dice que es un autor de culto, es decir, muy apreciado por la crítica, pero poco leído por el gran público, hay que señalar que esos pocos lectores, sin embargo, le adoran. Además del valor estético intrínseco indiscutible de su obra, también destaca por retratar las historias de los personajes chinos desde dentro, lo cual proporciona una gran cantidad de información sobre la comunidad chino-peruana (López-Calvo, 2008: 73). Prácticamente, no hay otro autor peruano que haya logrado describir con tanta verosimilitud el mundo de la población china de primera generación que llega a Perú, de sus descendientes y de su compleja relación con el país que los margina al principio y luego los incorpora gradualmente.

Debido a la información que ofrece la obra de Siu Kam Wen, es reconocido también como escritor testimonial, por su valor documental: “Cuando escribe los nueve cuentos sobre la vida del barrio chino de Lima, quiere que sean casi un testimonio”¹³ (Cáceres, 2002: 126). El mismo autor apunta en el prólogo de *El tramo final*: “cada cuento debía comunicar un mensaje particular, pero leídos como conjunto debían proporcionarle al lector un panorama completo de la vida en el microcosmos de los chinos en el Perú” (Siu, 2013: 7).

Por su parte, la investigadora francesa Isabelle Lausent Herrera comenta que, gracias a este libro, *El tramo final*, “*Peruvian readers could for the first time penetrate this world which they had only seen from afar without understanding it. For the first time Lima’s Chinese quarter was viewed with compassion but also from a critical perspective*” (2011: 78).

Una característica principal de este libro es que el autor no explica la cultura china directamente en la escritura, sino que suele usar las notas al pie¹⁴, como ocurre cuando hace referencia a palabras específicas empleadas para definir, por ejemplo, términos

¹³ El original es: “*Lorsqu’il compose les neuf contes sur la vie du quartier chinois de Lima, il souhaite que ce soit presque un témoignage*”.

¹⁴ Es como si Siu Kam Wen llevara a cabo una traducción de su mundo. Y, dentro de las teorías traductológicas, se decantara por la exotización, también denominada extranjerización, que supone el uso y conservación de elementos lingüísticos y culturales característicos de la cultura origen en el texto traducido. El traductor emplea esta estrategia con el fin de conservar en el texto meta la esencia del término en cuestión, confiriendo de este modo un aire exótico al texto traducido.

identitarios como los de *tusán*¹⁵ o *kuei*¹⁶. Por un lado, por tanto, no interrumpe el relato entero del cuento. Por otro, las palabras no traducidas tienen una función importante en la inscripción de las diferencias. Estas palabras corresponden a una traducción lingüística y cultural, que incluye proverbios, tradiciones, prácticas, creencias y supersticiones, que implican una experiencia cultural nueva.

Como decíamos más arriba, los chinos de la primera generación llegaron a América Latina, generalmente, como *culíes*, en condiciones efectivas de casi esclavitud, en la práctica. Según el especialista López-Calvo, Perú es uno de los países que tiene una de las comunidades chinas más antiguas (junto con México, donde se establece la colonia china en 1635) y con más personas de origen chino (López-Calvo, 2008: 73), —según la investigación de Eugenio Chang Rodríguez:

La primera inmigración se inició con el arribo de unos cuatro mil *sangleyes* (sino-filipinos), tripulantes del galeón de Manila que se establecieron en el Nuevo Mundo, principalmente en los virreinos de Nueva España y Perú como consecuencia del incremento de las relaciones transpacíficas. Llegaron al Perú por la ruta Manila–Acapulco–Panamá–Guayaquil–Paita–Callao. Varios de ellos participaron en 1603 en la construcción del Puente de Piedra de Lima, ciudad donde residían más de 38 «indios de la China», según el “Padrón de los indios que se hallaron en la Ciudad de los Reyes del Pirú”, censo parcial realizado en 1613 por orden del virrey del Perú, Juan de Mendoza y Luna, marqués de Montesclaros (1571–1628) (Chang, 2016: 1).

Es más, en la actualidad, según el censo de 2009–2015, los chinos ocuparon el quinto lugar, con 3.127, entre todos los ciudadanos extranjeros registrados en Perú, y “se calcula *grosso modo* que hasta un 10 por ciento de la población peruana tendría raíces chinas, o estaría indirectamente vinculada a ellas” (Tamagno, 2016: 147).

Los trabajadores de origen chino, en el Perú, en la mayoría de los casos, se dedicaban, en el siglo XIX, a la construcción de las vías de ferrocarril, a la extracción de las minas, como mano de obra en los campos de guano, y el cultivo en las plantaciones, siempre en situaciones de insalubridad y gran precariedad. En este sentido, Evelyn Hu-DeHart

¹⁵ “Hijo de chinos nacido en el país donde estos se hallan en condición de inmigrantes” (Siu, 2013: 21).

¹⁶ “Literalmente demonio. expresión despectiva con la que los chinos se refieren a los extranjeros” (Siu, 2013: 44).

anota que “*in the middle of the nineteenth century, Peru, which became independent of Spain, [...] actively promoted the importation of Chinese coolies or contract laborers to work on sugar plantations*” (2007: 31).

Al terminar el contrato laboral, que, como mínimo, duraba ocho años, y que, en muchas ocasiones, solía alargarse, los chinos empezaron a entrar en el campo de los negocios particulares. Así aparece, poco a poco, en América Latina, el término de “el chino de la esquina”, que da cuenta de las pequeñas tiendas de ultramarinos o colmados, de economía familiar, que se extendieron a lo largo y ancho del subcontinente americano. Pero, según Evelyn Hu-DeHart, “*along with a handful of other ex-coolies who became small shopkeepers on plantations and nearby towns, some of whom proceeded to take on the role of labor contracting, these Chinese were the first entrepreneurs to appear within this immigrant community*” (2005: 174).

Según el censo de 1940, el número de los habitantes de nacionalidad china que llegaron al Perú alcanzaba la cifra de 10.914 y, entre ellos, 6.870 residían en Lima y, más concretamente, 7.356 entre Lima y el Callao, la zona portuaria por la que se extiende la capital peruana (Rodríguez, 2000: 257).

Por otra parte, según Adam McKeown, la imagen de los chinos en Perú ya había cambiado a principios del siglo XX:

By the early twentieth century, the image of Chinese around the world as coolies was replaced with the image of Chinese as small shop-keepers, extending their marketing networks deep into the interiors of many lands. Urban Chinese merchants were in a position to benefit most from the increased trade and migration that came with the expansion of capitalism (2001: 117).

El tramo final, que vamos a analizar a continuación, describe la vida de personajes de origen chino, cuya mayoría proviene de la provincia de Cantón y, por tanto, de lengua materna cantonesa —que no forma parte, además, de la población con el mandarín como lengua, algo que hay que subrayar—, y se dedican al pequeño comercio. Precisamente, en los nueve cuentos que constituyen la obra, podemos ver varios temas, aunque uno de los más estudiados, como es lógico, es el de la cuestión de la identidad, o sea, lo que puede denominarse, de algún modo, como la “chinitud”.

Como escritor de origen chino, como ya se ha visto con anterioridad, Siu Kam Wen no puede aclarar su identidad propia al cien por cien. Y, en los casos de sus protagonistas, también existe la confusión de identidad: tienen que enfrentarse con los problemas de adaptación y aculturación o transculturación, con más o menos dificultad. Y muchos de ellos sufren una serie de problemas, como la pérdida de la lengua materna, el cambio de religión, la discriminación, la alienación y la transformación de los valores tanto culturales como morales.

3.1.1.2. La cuestión del idioma

Los personajes chino-peruanos en la escritura de Siu Kam Wen muestran una complejidad, que se constituye por diferentes grados de transculturación¹⁷. Según el autor, podemos clasificar los personajes chinos en *El tramo final*, primero, en cuatro tipos simples: “los inmigrantes recién llegados, los inmigrantes que llevan mucho tiempo en el Perú, los chinos nacidos en el Perú, y los descendientes de matrimonios mixtos entre otros” (Lin, 2008: 438). Luego, es posible ver que cada grupo tiene sus características propias.

Algunos de ellos no quieren aprender un idioma nuevo porque no les interesa y no les importa mucho adaptarse a una nueva sociedad con su cultura propia, prefieren vivir en el ambiente familiar, en el enclave chino. Otros, en cambio, en el otro extremo, nunca aprenden siquiera a hablar chino, y no están interesados en aprenderlo, siempre hablan español. Otra parte de estos personajes puede hablar los dos idiomas, es decir, son bilingües, aunque, a menudo, con determinadas dificultades o limitaciones en cada lengua —poniendo en evidencia una situación de diglosia—. Como sabemos, el lenguaje es un símbolo de la identidad nacional y cultural. Así, por ejemplo, según

¹⁷ Se utiliza el término, proveniente del conocido ensayo de Ortiz (*El contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*, 1940), por el empleo posterior adaptado por el crítico Ángel Rama en su libro ya clásico, *Transculturación narrativa en América Latina* (1982). Esencialmente, el concepto supone un mestizaje, una hibridación, frente a la idea de aculturación, que supone una pérdida.

Halliday,

la lengua es el canal principal, por el que se le transmiten los modelos de vida por el que aprender a actuar como miembros de una sociedad, a través de los grupos sociales, como la familia, el vecindario y, adoptar su cultura, sus modos de pensar y actuar, sus creencias y sus valores (Halliday, 1994: 18).

Por eso, es importante analizar el idioma que usan los personajes como un aspecto para explorar su intimidad o la identidad interna. Entre los nueve cuentos, podemos ver que muchos reflejan esta cuestión, y reflexionan sobre ella, como Ah-po y Don Victor en “El tramo final” (el cuento que da nombre al libro, homónimo, y que, por tanto, tiene una especial relevancia), o como Uei-Kuong en “La conversación de Uei-Kuong” y otros personajes.

“El tramo final” (Siu, 2013: 35–51), por ejemplo, relata que el chino *lou* Chen¹⁸ se enriquece mediante el negocio de los microbuses y la usura, y compra una lujosa mansión para ser la envidia de sus vecinos. Vive con su esposa, una mujer peruana, dos hijos y su madre, Ah-po¹⁹, que, de algún modo, actúa como elemento disruptivo: “Todos los ocupantes de la nueva y elegante mansión estaban a tono con ella, o se esforzaban fervorosamente por estarlo; la única excepción la constituía Ah-po” (Siu, 2013: 37). Por ejemplo, la mujer de *lou* Chen, Mercedes, compra nuevos vestidos y se hace nuevos peinados antes de la mudanza, los hijos, Juan Carlos y Francisco José, también visten a la moda occidental y el padre se tiñe el pelo para aparentar ser más joven. Ah-po es la única nota discordante en un medio tan elegante y lujoso, porque es una persona muy tradicional, o sea, anticuada y, obviamente, procedente de otra cultura, la china, sin integrarse en ese nuevo medio que representa la sociedad peruana:

Llevaba sus cabellos grises a la manera de las mujeres de origen *hakká*²⁰, recogidos en un

¹⁸ “*Lou* significa, literalmente, ‘viejo’; es una expresión frecuentemente empleada en el trato familiar” (Siu, 2013: 35).

¹⁹ Abuela.

²⁰ Literalmente, “visitantes”. Los *hakká* son un grupo étnico proveniente del norte de China, y son conocidos como los gitanos de China. Los *hakká* tienen la emigración constante, el grupo en general es

moño. Sus vestidos eran anticuados, incluso comparados con los de otras ancianas de su edad. Prefería usar pantalones en lugar de faldas. Los pantalones, de corte chino, eran angostos en la parte baja y siempre parecían cinco centímetros más cortos de lo que debieran ser, revelando parte de unas medias de algodón blanco. Aquellos pantalones habían sido confeccionados unos diez años atrás, antes de que la artritis impidiera a Ah-po seguir haciendo uso de su vieja máquina de coser alemana. La anciana rehusaba usar otras prendas que no fueran hechas por ella misma, y como hacía tiempo le era físicamente imposible confeccionarlas ella misma, todas sus prendas de vestir lucían gastadas y desteñidas, aunque admirablemente limpias (Siu, 2013: 37).

Podemos ver que Ah-po es una mujer que se queda con su sistema de valores y costumbres chinos sin importarle la realidad y el ambiente que la rodea. En cambio, su hijo, *lou* Chen, es una persona que adopta la forma extranjera de vivir y ver el mundo y puede sintetizar el sistema tradicional con lo nuevo. Así, por ejemplo, vive en la mansión moderna y occidental, creyendo que es una muestra de su riqueza, de su nuevo estatus, ante su compañero chino y siente que la apariencia de su madre “discrepaba con el aspecto de ricacho recién adquirido de su hijo” (Siu, 2013: 38). Efectivamente, se trata de lo que se puede considerar un nuevo rico.

A partir de este punto de vista, podemos entender por qué Ah-po sólo habla *hakká* en casa y mantiene la costumbre tradicional del grupo *hakká* y esa forma de vivir. Como apunta Echeverría:

Los individuos son generados dentro de una cultura lingüística dada, dentro de un sistema de coordinación de la coordinación del comportamiento dado, dentro de un lenguaje dado, dentro de una comunidad. Una vez que asimamos el lenguaje de la comunidad, podemos comprender mejor al individuo. Los individuos se constituyen como tales a partir del lugar que los seres humanos ocupan dentro de sistemas lingüísticos más amplios (2017: 58).

Ah-po crea un mundo de utopía en la casa de su hijo para mantener su identidad china, es decir, la “chinitud”, que, además, se corresponde con una minoría dentro de la propia minoría de origen chino en Perú. Por lo tanto, es lógico que Ah-po no aguante la vida en la nueva mansión y quiera mudarse a la casa de su otro hijo, la cual, aunque es peor que la de *lou* Chen, está situada en el barrio chino, en un espacio que siente

formado por las personas chinas que huyen de las guerras. La Provincia de Fujian es una de las provincias que poseen más emigrantes, incluyendo los *hakká*, en la historia china.

como propio, dentro de su comunidad. Después de la mudanza, Ah-po obtiene, por lo menos, una satisfacción que le sirve de apoyo psicológico: cada día sale de casa a la tienda de los Choy, don Víctor Choy, su esposa y sus tres pequeñas hijas, para comunicarse con ellos en su idioma, con los que pasa casi toda la tarde.

Las tres hijas de don Víctor Choy estudian en la escuela china en Lima y pueden hablar fluidamente en cantonés, “no precisamente porque las obligaban a aprenderlo en clases, sino porque don Víctor estaba decidido a que recibieran una buena educación china, y les había prohibido terminantemente hablar en casa otra lengua que no fuera el cantonés” (Siu, 2013: 43). Este hecho hace que Ah-po se lamente por la incapacidad de sus nietos de entender y hablar chino, ni el cantonés, ni el mandarín, ni tampoco el *hakká*.

Ah-po, finalmente, se encuentra “inmensamente feliz” (Siu, 2013: 46), tras su regreso al barrio chino. La hace olvidar la mansión lujosa de su hijo mayor, que significa un mundo desconocido, ajeno, al que no puede acostumbrarse, porque su ambiente pertenece a otra cultura. Cree que es para los jóvenes. El fracaso de Ah-po a la hora de la adaptación, de acostumbrarse a la sociedad o la vida occidental, no sólo es por su edad, sino también por su aspiración de transmitir la cultura china en el extranjero, al menos, en su propio hogar. Pero, desafortunadamente, es obvio que la cultura peruana predomina en la casa, se nota claramente y se hace evidente la pérdida del origen chino en su familia.

En cambio, la vida en el barrio chino puede mantener bien la “chinitud”, charlando con los Choy en su idioma y transmitirlo a los descendientes. Con esto, la anciana obtiene la victoria en la guerra entre la identidad peruana y la china. Ella no se rinde a los representantes de la identidad peruana: su nuera, Mercedes, y sus dos nietos. Probablemente, como afirma Huei Lan Yen: “*Language education is viewed as the best vehicle to safeguard their own existence and their cultural patrimony. The loss of the home language is equivalent to the loss of cultural identity*” (2007: 152).

El arma de Ah-po para defender su cultura original o su identidad china es la lengua. Para ella, el español es sólo una herramienta para sobrevivir: “Ah-po nunca

aprendió a hablar más que tres o cuatro expresiones en castellano” (Siu, 2013: 49). Como si la única manera para mantener su identidad china pura en el medio extranjero fuera sólo hablar chino, y negar la realidad que la envuelve.

Al final del cuento, temiendo la conversión del estado peruano en un estado comunista²¹, los Choy deciden salir del Perú a otro país²². Con ello, Ah-po pierde su apoyo espiritual desde entonces. Y, al final, muere por un accidente de circulación.

Algunos académicos sostienen que el lenguaje es el núcleo de la identidad cultural. Y creen que “los migrantes chinos que no han tenido su educación en China nunca podrían ser chinos de verdad” (Wang, 2017: 33). Por eso, si tomamos el idioma como un criterio para confirmar la identidad cultural de las personas, tiene razón en alguna medida. Pero la lengua no debe ser el único criterio, aunque sea muy importante y uno de los elementos básicos de una cultura (Wang, 2017: 33).

Otro cuento, “La conversión de Uei-Kuong” (Siu, 2013: 99–124), también es un buen ejemplo para analizar la cuestión de la identidad. Esta historia relata un evento inocuo: la tradicional visita anual de Año Nuevo del protagonista Uei a Tío Keng para presentar sus respetos. A medida que avanza la historia, los lectores descubren, a través de flashbacks, que los dos se conocen desde años atrás y que Tío Keng ha ayudado mucho a Uei-Kuong, el nuevo inmigrante en aquel entonces. El lector va descubriendo los detalles, poco a poco, de la mano del narrador, que relata las historias de ambos

²¹ Durante el decenio de 1980, Sendero Luminoso (cuyo nombre oficial es Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL)) desencadenó un proceso de violencia y guerra interna que se extendió durante largos y dolorosos años en Perú. Muchos historiadores definen a Sendero Luminoso como una organización terrorista en el Perú, cuyo objetivo era implementar el comunismo y reemplazar la llamada democracia burguesa por un régimen revolucionario campesino comunista, o sea, la Nueva Democracia. La extrema disparidad económica entre un puñado de personas y la gran mayoría de los indígenas y mestizos, la injusticia social, la explotación y la opresión de los campesinos por los terratenientes y la desconfianza de la gente hacia el gobierno hacen que Sendero Luminoso fuera visto como una opción para mejorar la situación social, y el socialismo y comunismo fueran considerados como una esperanza en la sociedad peruana de aquellos años. Este grupo se convirtió en el agente principal de los movimientos terroristas en Perú desde los años 80 del siglo XX hasta 1992, en que su líder Abimael Guzmán Reynoso fue captado (Edgar Malone, 2010: 25-37).

²² Esto implica también el rechazo de la familia por el comunismo y, posiblemente, la razón por la que decidió emigrar de China, en su momento.

personajes de forma paulatina y dosificada.

En un principio, los dos se encuentran, por azar, en un avión, cuando Uei-Kuong le pregunta en cantonés si podría leer su periódico chino. El Tío Keng tiene la sensación de que su oído le está jugando una mala pasada, porque “el desconocido no tenía ni un solo rasgo físico que recordara a un chino; ni los ojos, que eran hundidos; ni la piel, que era cobriza; ni la nariz, que era muy pronunciada” (Siu, 2013: 103). En este caso, por tanto, la lengua parece estar traicionando la identidad que sugiere su aspecto exterior. Cuando el Tío Keng sospecha que Uei-Kuong es un *tusán*, el joven lo niega y dice:

No soy un *tusán*, ni soy un chino propiamente dicho... Para ser exacto soy lo que se llama un *kuei*, pero fui criado en el continente como un chino, desde que tuviera memoria, y no sé hablar otra lengua ni comportarme de manera diferente a las de usted y otros chinos (Siu, 2013: 104).

Nuevamente, es la lengua la que implica la supuesta verdadera identidad. Así se revela el inesperado giro en la historia: Uei Keng, el inmigrante de China a Perú, no es de origen chino, sino un peruano puro —si es que algo así es posible en cualquier contexto—, y su nombre real y original es Manuel Lau Manrique. Obviamente, Uei-Kuong tiene un apellido chino, aunque no tiene una gota de sangre china. De hecho, fue criado en China porque su madre se había casado con un hombre chino, su padrastro, Lau. Este hombre llevó un día a sus propios hijos y a Manuel a China, donde le dio el nombre de Uei-Kuong y lo educó y convirtió en un niño chino esencialmente. Este chico peruano no sabía nada de su padre biológico, ni de su verdadero nombre ni de su tierra natal hasta que Lau fue ejecutado por el gobierno chino, lo que lo motivó a partir a Hong Kong.

Hemos elegido algunos ejemplos para que podamos ver más clara la cuestión de la identidad en este cuento. Como un nuevo inmigrante en Perú, Uei-Kuong no puede encontrar rápido un trabajo, así que llama al Tío Keng para preguntar si podría “conseguir un trabajo para él entre sus conocidos o entre otros miembros de la Colonia China” (Siu, 2013: 109). Aunque Tío Keng está impresionado por el fluido cantonés y las costumbres tradicionales chinas de Uei, tiene que luchar con sus propios estereotipos o, mejor dicho, prejuicios, contra los *kuei*.

El Tío Keng ha tenido malas experiencias con los *kuei*, en el pasado tuvo algunos empleados extranjeros, pero, como dice, “tarde o temprano siempre los había sorprendido robando el dinero o escamoteando las mercancías de la tienda” (Siu, 2013: 110). Así que estas vivencias habían causado que el Tío Keng “arribara a una conclusión: los *kuei* no son de fiar” (Siu, 2013: 110). Por lo tanto, aunque necesita un ayudante en su tienda que debería ser trabajador y competente, concluye que, sobre todo, debía “ser por encima de todo —de origen chino” (Siu, 2013: 110). Sin embargo, al día siguiente, cuando llama a Uei-Kuong, y escucha su fluido cantonés, sin ver su cara, le parece que está hablando con un chino nativo y “todas sus dudas anteriores se disiparon como por arte de magia” (Siu, 2013: 111), al final contrata a Uei para trabajar en su tienda. Se deja seducir por la idea de la lengua como identidad, después de todo.

En este cuento podemos encontrar muchos fragmentos que describen la ambivalencia del Tío Keng, como, por ejemplo:

Cuando permanecía en silencio, inexcrutable la expresión de su rostro, o cuando se expresaba con lo poco que sabía del castellano, al Tío Keng, le asaltaban temores y recelos repentinos. Toda la desconfianza hacia los empleados de origen *kuei* renacía de nuevo en aquellos momentos, al observar el rostro oscuro de Uei-Kuong, sus ojos profundamente hundidos y su nariz pronunciada. La ilusión de que Uei-Kuong fuera un chino se desvanecía y el Tío Keng se veía obligado a aceptar la ingrata realidad de que por las venas de su empleado no corría ni una gota de la sangre del Emperador Amarillo (Siu, 2013: 113).

Así, podemos ver que el idioma es un tema central de este cuento. El Tío Keng juzga la identidad cultural a través del idioma²³. Es decir, si una persona habla perfectamente chino, se puede reconocer como chino, culturalmente —al menos de origen chino, al margen de su nacionalidad—. Cuando el Tío Keng ve que “Uei-Kuong aprendía el castellano con gran lentitud y dificultad” (Siu, 2013: 113) e, incluso, Uei, un peruano nativo, necesita aprender el idioma español por mediación de un chino, el propio Tío Keng, refuerza su reconocimiento como chino, más allá de su físico o de su pasaporte. Por otra parte, Uei-Kuong puede hablar el cantonés de forma más fluida que

²³ Lo que hace pensar en la propia experiencia de Siu Kam Wen, a la inversa, debido a su autoidentificación como escritor peruano, por su dominio del español, aunque haya nacido en China.

él mismo, está más consciente de su identidad como chino, porque el Tío Keng cree que casi todos los chinos no aprenden español bien, lo cual se puede considerar como una característica de los chinos.

Cuando más tarde Uei-Kuong pide un préstamo al Tío Keng, uno de los elementos que estimula a que el Tío Keng acceda a prestarle el dinero también es el fluido cantonés de Uei-Kuong aunque

es práctica común dar dinero en préstamo sin exigir a cambio garantías, ni hacerse firmar letras u otros engorrosos documentos de respaldo. El prestador obra en esos casos únicamente en base a la confianza que le tiene a la persona que ha pedido el préstamo, y por ello corre un riesgo potencial” (Siu, 2013: 115).

El Tío Keng le presta dinero a Uei-Kuong porque los prejuicios que siente contra los *kuei* se han borrado, en buena medida, “por lo menos sus sentimientos hacia este *kuei* en particular eran diferentes a los que sentía hacia los demás” (Siu, 2013: 116). Y Uei-Kuong “se parecía cada día más a un chino nativo que a un *kuei*” (Siu, 2013: 116). Es decir, el Tío Keng, en algún sentido, ya acepta a Uei-Kong como su compatriota, o un familiar.

A través de los comportamientos esperados de los occidentales hacia los chinos, como indica López-Calvo, “*the author also explores the essence of Chineseness*” (2008: 87), y también sus límites, y la propia reflexión sobre la identidad china en la escritura del autor, tal y como la desarrolla a través del narrador y los personajes. Los comportamientos incluyen, pero no se limitan al idioma, por otro lado. Es decir, para confirmar una identidad cultural, no obstante, el idioma no lo es todo. En este cuento podemos ver también un ejemplo de ello. Cuando la Tía Keng busca una esposa para Uei encuentra mucha dificultad, porque las familias chinas no querían casar a sus hijas con un *kuei*, y la Tía Keng decide dejar a los chinos que crean que Uei-Kuong es un *tusán*:

¿por qué mencionar la verdadera nacionalidad de Uei-Kuong? ¿Por qué no dejar que piensen que es un *tusán*? [...] No era por cierto un *tusán* muy convincente, por su falta de rasgos chinos, pero, a fin de cuentas, un *tusán* poco convincente era mucho más preferible que un *kuei* confeso [...] ¡bien puede ser que un *tusán* no haya heredado ninguna de las tantas cualidades

y virtudes de su progenitor chino, y en cambio sí todos los defectos indeseables de su otra estirpe (Siu, 2013: 120).

Por fin, una familia china decide cenar con Uei. Y después de “escuchar hablar a Uei en cantonés fluido y verlo comportarse con timidez —cualidad o defecto que difícilmente puede esperarse de un *kuei*” (Siu, 2013: 120), accede a casar a su hija con Uei. Es decir, la vergüenza, en alguna medida, es tomada como signo de identidad por los chinos, como algo positivo, aunque Uei-Kuong físicamente sea de apariencia peruana, su idioma, cultura y valores son los de su patria adoptada, China y, por tanto, es considerado chino.

Por su parte, los chinos o, mejor dicho, las familias constituidas por los chinos de primera generación —e incluso de generaciones posteriores— no querían romper el círculo de su familia con los extranjeros para mantener su sangre o identidad china y conservar la tradición —con la consiguiente endogamia—.

El último ejemplo es que, después de trasladarse a Chincha, una ciudad más rural, compra allí una chacra para trabajarla, volviendo a ser agricultor, que es lo que hacía en China. Uei-Kuong se lamenta, además, de la adaptación de sus hijos al mundo *kuei*. Cree que “el único inconveniente en vivir lejos de Lima siempre había sido para él el no poder colocar a sus hijos en el colegio chino” (Siu, 2013: 122). Y cuando habla con el Tío Keng de sus hijos dice que “la mujer de Uei-Kuong sostenía que, estudiando al lado de chicos *kuei*, sus propios hijos corrían el riesgo de que aquéllos los <estropeasen>. Uei-Kuong mismo no estaba lejos de sentir lo mismo” (Siu, 2013: 122). Aquí el autor usa la palabra “estropear” para describir el resultado de sus hijos tras el trato continuado y su educación con los *kuei*. Es una acusación muy seria que refleja la opinión de que hay que defender la “chinitud” a toda costa y la propia xenofobia, inversa, de algún modo, de los personajes. Por lo tanto, además de la cuestión de la identidad, también podemos ver la xenofobia por ambas partes: no solo la de los extranjeros ante los chinos, sino también la de los chinos hacia los extranjeros.

Como decíamos más arriba, el Tío Keng no quería emplear a extranjeros en su tienda porque cree que ellos no son fiables. Pero, más tarde, el narrador explica a los

lectores que no es que los chinos no roben, sino que

de haberlo hecho se habría dado cuenta de que no eran menos proclives al dinero ajeno o realmente más honrados que los empleados *kuei*. Los empleados chinos, en su mayoría reducidos a moverse dentro del círculo cerrado y estrecho que era la Colonia, a causa de sus limitaciones idiomáticas, eran conscientes de lo que un acto como el hurto pudiera significarles: no sólo su despido inmediato, sino la imposibilidad de hallar en el futuro de la Colonia, su única fuente de empleos. Perder el buen nombre entre sus propios compatriotas no sólo era ignominioso: era suicida (Siu, 2013: 110–111).

Esto también refleja y subraya que los chinos se mueven en un círculo cerrado. Tan pequeño, que se conocen todos los miembros, casi todos tienen una relación directa o indirecta. Así que, si tiene una mancha en su *curriculum vitae*, es muy posible que todos lo sepan en un segundo, y no haya nadie que vaya a emplearlo. Por otra parte, este ambiente cerrado hace que los chinos no tengan interés en el exterior, y no vean la necesidad de aprender español, si pueden entenderse muy bien todos en chino, en ese espacio propio, al margen del resto del país de acogida, de la nación peruana.

Sea como sea, vemos los prejuicios de los chinos sobre los extranjeros, peruanos en este caso, lo cual revela que, efectivamente, el escritor pone los chinos y las personas de otros países en un sistema binario, dos posiciones contrarias. Eso puede ser el resultado de la diferencia cultural, o la cualidad que se supone que tienen los chinos: timidez. Sin embargo, si miramos atrás en la historia, podemos decir otro factor posible: los conflictos raciales.

Sabemos que desde el siglo XIX hasta la primera mitad del siglo XX, toda la comunidad china vivía en una condición vulnerable. Llegaron a Perú como culíes, no candidatos ideales a inmigrantes, como eran los europeos. Entonces, desde el principio, se veían aislados y condenados al ostracismo en la sociedad peruana y estuvieron excluidos de la construcción de la nación peruana junto con la mayoría de los indígenas, mestizos (cholos) y afrodescendientes (zambos).

No escatimaban palabras contra la inmigración china los intelectuales peruanos. Clemente Palma fue uno de los eruditos más influyentes del Perú y representante de la élite peruana anti-china del siglo XIX. En su tesis para optar el grado de bachiller en

1897 escribió:

La raza china en realidad nada representa, ni en el pasado, ni en el porvenir, ni en el presente: es un conjunto de hombres de la misma especie, que unidos por el mismo espíritu de inactividad, han ocupado desde épocas prehistóricas una enorme extensión de terreno sin llenar misión de ninguna clase, ni civilizadora, ni destructora: son la expresión del estupor de vivir... como nuestra raza india, la raza china es una entidad silenciosa y pasiva en la Historia (27–28).

La raza china que vino al Perú era aún más degenerada de la que he descrito anteriormente. aparte de que salió para la inmigración de las castas inferiores más abyectas y pasiva, tenía un vicio asesino: la pasión del opio, pasión propia de razas enfermas, que sumerge a los individuos de un letargo constante, en un estúpido ensueño en el que sucumben las fuerzas físicas y la actividad mental... (33).

Otros intelectuales como Plácido Jiménez²⁴ (1898), Alfredo Sachetti (1904), Carlos Larrabure y Correa²⁵ (1900) también mencionaban palabras duras contra los chinos. En sus palabras, los súbditos celestes eran agentes de inmoralidad y fueron la clase más despreciable de las poblaciones asiáticas. El opio se convirtió en una importante manifestación de la decadencia moral de la comunidad china, y por la cuestión de la higiene también fueron atacados con frecuencia. El futuro de ese mestizaje significaba, para ellos, el contagio de sífilis y todos los vicios y, al fin, empeorar las condiciones del pueblo peruano.

Por eso, es claro que la inmigración china estaba excluida de la comunidad local. El escritor reconoció varias veces el desprecio de la sociedad peruana en entrevistas:

Por unos cien o más años el peruano de la calle miró al chino con desprecio, porque éste hablaba mal el castellano y tenía costumbres que le eran incomprensibles. El chino logró sólo ser aceptado entre la población negra y la india, porque éstas se encontraban en un estrato social aún peor. El chino comenzó solo su ascenso social y encontró aceptación en la sociedad peruana a partir de los años sesenta, cuando China comenzó a su vez su ascenso como potencia mundial, todo lo cual me hace pensar que los peruanos no lo trataron despectivamente o lo discriminaron por el color de su piel, sino por el hecho de que provenía de un país humillado

²⁴ Ministro del Ministerio de Justicia y Derechos Humanos del Perú en 1915.

²⁵ Carlos Eugenio Larrabure y Correa (Lima, Miraflores, 8 de julio de 1876 –29 de septiembre de 1943) fue un erudito y jurista peruano. Fue miembro al Instituto Histórico del Perú y miembro de la Real Academia de Historia de Madrid.

por otras potencias, pobre y atrasado (Quaglia, 2012: 282).

La situación, a finales del s. XX, en su último tercio, había cambiado un poco en Perú, pero no esencialmente. Sin embargo, como inmigrante que ha experimentado y vivido estas exclusiones, el autor de origen chino nunca lo plantea como tema, como si solo un pequeño porcentaje de la comunidad china se encontrara con este problema. Esto puede revelar una tendencia orientalista en el autor. En otras palabras, Siu destaca el carácter conservador, poco sociable, tímido y cerrado de los chinos, pero no se enfrenta a la exclusión de los chinos en la sociedad peruana. Creemos que la evitación de la presentación de los conflictos raciales puede ser una estrategia narrativa basada en un valor cultural. Siu prefería manifestar en su texto una imagen china correspondiente a los estereotipos sin mencionar el elemento de la sociedad peruana para no contradecir valores corrientes principales. En nuestra opinión, es indudablemente una estrategia orientalista para atraer y satisfacer los valores de los lectores peruanos, —el autor desde el principio afirma que “el lector que tenía en mente era el público peruano” (Quaglia, 2012: 282).

Entonces, volvemos al tema de la lengua, decimos que para los chinos no es necesario aprender el español, porque siempre están en un entorno cerrado, pero, cuando hay necesidad de comunicarse con el mundo exterior, fuera de la colonia china, por ejemplo, con los *tusán*, les resulta obligatorio hablar español. Que también es una forma de escapar del mundo chino y evadir a los padres —y todo el peso de la tradición—, porque su español es mejor que el de sus padres.

Por ejemplo, como ya se ha mencionado, en “El tramo final”, no se permite a las dos chicas de los Choy hablar otro idioma excepto el chino en casa. El autor dice que las dos chicas “sólo hablaban el castellano cuando se encontraban fuera de la vigilancia de su padre y, por supuesto, sólo entre ellas” (Siu, 2013: 43). Hablar cantonés no es una elección autónoma de las pequeñas, sino una obligación impuesta por su padre, como muestra de su autoridad.

Por su parte, Uei-Kuong es de lo más estricto con sus hijos y dice, al paso, que “por más que le pego no quieren hablar cantonés en casa” (Siu, 2013: 123). Uei-Kuong,

Ah-po y el Tío Keng, que forman parte de la generación del pasado, consideran que hay que defender la identidad china, y el lenguaje es una parte muy importante, a cualquier precio.

Otro ejemplo de la defensa del idioma se encuentra en el cuento “Los compadres” (Siu, 2013: 81–97). Un personaje llamado *lou* Chou, un tendero chino, cada día compra un ejemplar del periódico limeño *El Comercio* para “mantenerse al tanto de los precios de los artículos que estaban sujetos al control oficial” (Siu, 2013: 86). Y la mujer es quien lee el periódico, porque *lou* Chou sólo entiende algunas palabras y expresiones corrientes en español.

En este sentido, de acuerdo con un estudio reciente en que la mayoría de los encuestados tiene edades entre los 19 y los 49 años,

La mayoría (63.6%) de los encuestados chinos peruanos no habla ni escribe chino. En el seno de la familia, el 97% de los encuestados chinos peruanos hablan español, pero al mismo tiempo se habla mandarín, cantonés, otros dialectos chinos y otras lenguas; los hablantes de cada idioma ocupan respectivamente 18.2%, (mandarín) 30.3% (cantonés), 6.1% (otros dialectos chinos) y 21.2% (otras lenguas). Entre los que hablan chino, algunas personas aprendieron chino en casa (18.2%), y otras lo aprendieron en las escuelas en Perú (21.2%) (Li, 2017: 34).

Una gran parte de los chinos peruanos más jóvenes hoy en día, por tanto, no domina el chino, hecho que vuelve a cuestionar cuáles son los elementos que configuran una identidad: ¿el fenotipo, el lugar de nacimiento, el pasaporte, las costumbres y/o la lengua?

3.1.1.3. Los nombres y la identidad

Además del idioma, otro elemento muy importante para la cuestión de la identidad es el nombre propio. De este modo, casi todos los personajes en los nueve cuentos tienen un nombre español. E, incluso, en algunos cuentos, nunca se mencionan los nombres chinos de los personajes. Los que aceptan un nombre español tienen una característica común: hablan castellano y tienen que comunicarse con el mundo exterior,

es decir, el mundo peruano. El nombre español se puede considerar como una forma y un signo de su incorporación al nuevo mundo. La mayoría de los *tusán* tienen solo su nombre español, como los hijos de *lou* Chen, Juan Carlos y Francisco José, que son también dos de los personajes en los cuentos que se incorporan mejor a la sociedad peruana que a la china.

Por otra parte, como ya dijimos, muchos chinos, ya desde el s. XIX, cuando terminaban su contrato de *culíes*, abrían su propio pequeño negocio. Así, el cambio de nombre también implica facilitar la interacción con los nativos, para que puedan ser capaces de pronunciar y recordar cómo se llaman, como suelen hacer muchos inmigrantes chinos, para ser aceptados en el lugar de acogida (Vela, 2012: 79).

En el cuento sobre el personaje de Uei-Kuong, después de despedirse del Tío Keng, Uei aprovecha la ocasión para ir a la colonia china a comprar algunos artículos, entre los cuales se encuentra salsa de marisco, que es un producto que se puede comprar en cualquier tienda o supermercado. Aquí, para explicar este hecho, tal vez podamos encontrar la misma idea del Tío Keng, cuando no quería emplear a trabajadores extranjeros. Es decir, a pesar de que se trate de un producto común, prefiere, de todos modos, comprarlo en una tienda china, porque le da más confianza o sensación de seguridad. El círculo chino es limitado y, exagerando un poco, cada uno conoce a alguien que conoce a un conocido, con lo que se establece una tupida red de relaciones. Por lo que siempre que se engañe en las actividades comerciales a un compatriota, es muy posible que no haya ninguna persona que vaya a comprar a esa tienda.

El escritor, traductor, sinólogo y actor peruano Guillermo Dañino considera que el Estado chino difunde ocho valores en la educación en el extranjero, “estos valores son: sentimientos patrióticos, integridad, diligencia y frugalidad, modestia, honestidad y fidelidad, ansia de aprender, solidaridad y honrar a los maestros” (Tamagno, 2016: 158). Los chinos aprecian mucho la solidaridad, honestidad y fidelidad entre sus compatriotas. Por lo tanto, pueden considerar que esta persona que engaña a sus compatriotas, definitivamente, no es una buena persona, y no van a comprar allí. De manera similar, los chinos prefieren comprar cosas en las tiendas chinas, porque sienten que sus

compatriotas no se mienten a sí mismos ni a sus iguales.

Y, sin embargo, en buena medida, el éxito de las actividades comerciales de los chinos depende de los que no hablan chino (Vela, 2012: 79). Muchos creen que el nombre es muy importante para confirmar una identidad, pero, en estos casos, los chinos que usan un nombre español se aseguran que los clientes extranjeros regresen a su tienda para hacer la próxima compra (Vela, 2012: 79). Sea como sea, hablar con una persona con un nombre familiar es más conveniente, porque contribuye a crear un vínculo, y parece más simpático, como si se hubiera realizado el esfuerzo de adaptarse. Por lo tanto, es algo que sirve para facilitar la interacción y el contacto con los consumidores ajenos al idioma chino.

Según el estudio de Rodrigo Campos, secretario de cultura en la Asociación de chinos peruanos, a través de los apellidos chinos es posible clasificar la generación a la que pertenecen los inmigrantes chinos. En cierto modo, también se puede reflejar el grado de la incorporación de los chinos diferentes generaciones en la cultura exótica — desde la perspectiva china—:

En el período de 1849–1870s, las primeras generaciones de inmigrantes normalmente adoptaban los apellidos de sus empleadores; los que no querían un nombre de un padrino y querían mantener el suyo propio conservaron sus nombres, como *Fang-Falfan*, *He-Jo*, *Gan-Campos*, *He-Sanches*, *Li-Sorilla*; En el siglo XX hubo una tendencia de los inmigrantes a adoptar los nombres dados como sus apellidos, como por ejemplo, Shin-Roberto Shin, Achoi, etc.; Los inmigrantes más recientes en el siglo XX, después de 1970, suelen tener un nombre occidental y un apellido chino bien deletreado en Pinyin (la fonética china). Si se trata de un chino con su nombre bien escrito en Pinyin, significa que es un inmigrante reciente, llegado después de 1970 (Li, 2017: 31).

Podríamos concluir que, en la mayoría de los casos, los inmigrantes chinos de la primera generación se ven más aislados, en alguna medida, especialmente los ancianos, en general, ya que poseen un pensamiento más rígido y aprecian más su cultura original que la adoptada y quieren hacer esfuerzos para defender su identidad cultural. En cambio, los *tusán* tienen una mente más abierta, hablan español fluido y se comunican con el mundo ajeno a los chinos. El nombre revela, de algún modo, el grado de adaptación a la sociedad peruana, y así aparece en los relatos de Siu Kam Wen, a la hora

de caracterizar a sus personajes.

3.1.1.4. La conservación de costumbres tradicionales en la comunidad china de Perú

Aparte del idioma y el nombre, los chinos, en tierra extraña, también conservan su tradición, sus costumbres y algunos valores tanto consciente como inconscientemente, defendiendo su identidad como descendientes del dragón, aunque algunos están de acuerdo y otros no. La tradición del matrimonio concertado y el velatorio²⁶ son dos buenos ejemplos, que se tratan como temas centrales —el amor y la muerte, Eros y Thanatos— varias veces en los nueve cuentos y son importantes tanto en la sociedad peruana como en China hoy en día.

De este modo, por ejemplo, el cuento “La doncella roja” (Siu, 2013: 149–163) relata que una mujer, una tía mayor, bajo la dirección de Ying-Chun, llega a casa de la señora Rosa, por “encargo del señor Chang Po-Shan” (Siu, 2013: 155), a quien esta “conoció brevemente cuando estuvo de paso por San Francisco” (Siu, 2013: 154), “para hacerle saber que se ha quedado muy impresionado por la gracia y las cualidades de” (Siu, 2013: 155) Rosa y “que desea pedirla en matrimonio” (Siu, 2013: 155). En aquel momento, sólo está en casa la madre de Rosa, así que es la única persona a la que puede comunicar este deseo la tía mayor. Cuando empieza el tema, la tía mayor quiere hablar con su marido y cree que el hombre sería la persona que debería tomar decisiones en una casa, por eso, es inútil, para ella, hablar con una mujer de un tema tan serio —una clara representación del machismo heteropatriarcal tradicional—. Más tarde, cuando sabe que el hombre, el padre de Rosa, no está en casa, la tía mayor siente mucha

²⁶ Aunque exista también esta tradición en Occidente, en China tiene unas características especiales: los antiguos chinos creían que, unos días después de la muerte, el alma volvería a casa a visitar a sus seres queridos. Las personas, principalmente sus parientes y amigos, esperaban en la capilla el regreso de su alma. En estos días suele haber manifestaciones dramáticas y suntuosas. Hoy en día, se convierte en una reunión de los allegados y amigos de un difunto para la “última despedida” a la persona fallecida y así expresarle sus sentimientos de recuerdo.

contrariedad, y piensa que “sabía perfectamente, por sus amplias experiencias en la materia, que nunca era lo mismo tratar con la cónyuge *kuei* de un padre chino que con éste mismo” (Siu, 2013: 154).

La madre de Rosa es una peruana casada con un hombre chino, como ya anticipa el nombre occidental de su hija, y, por tanto, responde, al entender el propósito de la tía mayor, que “es un asunto en el que ni a ella ni a su esposo les compete tomar la decisión final; que sólo su hija y nadie más puede decir el sí o el no definitivo. [...] los tiempos han cambiado, y que los padres ya no pueden tomar decisiones por cuenta de sus hijos” (Siu, 2013: 156). Esta contestación, que se corresponde con la cosmovisión occidental, indigna a la tía mayor, aunque ya la espera, porque, en la opinión de la tía mayor, “después de todo, los *tusanes* nunca son lo mismo que los verdaderos chinos (eso, es, los nativos), más aún si uno de los padres es un *kuei*” (Siu, 2013: 156). De alguna forma, se está negando la tradición ancestral.

Aunque la tía mayor ya reside en San Francisco en una elegante zona por más de treinta años, y “había asimilado tan perfectamente las costumbres y los hábitos de la clase media del país del norte” (Siu, 2013: 149), todavía no ha cambiado su idea anticuada. E incluso insiste en la necesidad de la costumbre y la práctica de las casamenteras, que es considerado como un sistema que debería haber “desaparecido luego de la extinción del sistema feudal que significaba el Imperio Manchú” (Siu, 2013: 155).

No se va a tratar aquí si es una costumbre buena o mala, y no vamos a discutir si es una mujer pedante o machista, que siente una adhesión pertinaz a reglas e ideas caducas, sino que su comportamiento es una muestra de que esta mujer no quería cambiar sus costumbres por las del medio donde vive y prefiere agarrarse a las tradiciones de su cultura para no asimilarse a un *kuei*, y para mantener su “chinitud” en el extranjero, su identidad.

Sin embargo, los chinos sí dejan algunos elementos propios, que luego forman parte de la vida local, además de las tradiciones, como se ha mencionado arriba, y algunos vocablos chinos como “chifa” (restaurante de comida china), “mimpao” (pastel

chino), y productos como el té, las comidas, las ropas tradicionales o, incluso, las fiestas, como la celebración del Año Nuevo Chino. Precisamente, según una encuesta bastante reciente, aunque sólo el

36.4% de los chinos peruanos piensa que el Año Nuevo Chino es la fiesta más importante para ellos [...] el 75% de los encuestados cuenta que celebra el Año Nuevo Chino en Perú. Al mismo tiempo, el 81.3% de los encuestados explican que hay un ambiente del Año Nuevo Chino en sus ciudades, lo cual evidencia que el Año Nuevo Chino tiene una influencia muy grande en Perú. Las actividades de la celebración incluyen: la participación en “el juego del dragón y el león” en la calle (80.6%), la promoción comercial en los centros comerciales (19.4%), la reunión de toda la familia (35.5%), y las vacaciones legales (6.5%) (Wang, 2017: 36).

Además de las actividades mencionadas, Li Wang también menciona algunas ceremonias como la celebración del Día del Doble Diez²⁷, y “El discurso” (Siu, 2013: 67–79) es un cuento de *El tramo final* que habla de este tema. Relata que un maestro designa a un alumno para que diera un discurso el día diez de octubre (el mes diez, lo que explica el “doble diez”) para expresar su opinión política a través de la boca del alumno, ya que es la fecha de celebración de la fiesta nacional de la República China de Taiwan —por lo tanto, no comunista—. En el cuento se menciona la escaleta de la celebración, el programa de presentaciones, etc., desde donde podemos ver lo grandioso que es el festival y la gran atención que presta el pueblo chino a esta fiesta, aun en Perú. Además, aunque están lejos de su patria, todavía se preocupan por la situación política china, y se refleja que existe divergencia política entre profesores y estudiantes. Como decíamos antes, desde los años sesenta, en el Perú, la presencia del maoísmo ha sido importante, y derivó, en los años ochenta, en la escalada que supuso Sendero Luminoso. En esta situación la celebración del Día del Doble Diez y la discusión política que se desencadena muestra una cierta implicación respecto a la discusión sobre la identidad cultural, ya que se debate la cuestión política en el país de origen, demostrando así un interés en los hechos históricos y sus consecuencias en la actualidad, en el país de

²⁷ Fiesta patria de los nacionalistas, que se celebra el día 10 de octubre (10/10) de cada año; la fiesta nacional de los comunistas es el 1 de octubre (Siu, 2013: 71).

acogida.

Así que podemos ver la influencia de la cultura china en la tierra extraña lo cual refleja, indirectamente, los esfuerzos y la insistencia de los chinos por mantener sus raíces. Como dice Huei Lan Yen:

for most of the members of the first generation, however, transculturation is perceived negatively; therefore, the protection and preservation of Chinese traditional customs, values, and native language contribute to the preservation and safeguarding of cultural identity (2007: 148).

R.A. Kerr critica el dilema de Siu Kam Wen acerca de forjar su propia identidad personal dentro de su comunidad étnica, así como dentro de la sociedad peruana:

Implicit in all stories in El tramo final are the predominantly negative consequences of the inevitable encroachment of Hispanic culture on the colonia china. Likewise implicit is the problem of achieving and maintaining a positive sense of individual identity within the minority group itself and within the Hispanic society as a whole (1999: 58).

Estos cuentos no sólo reflexionan sobre la identidad cultural, sino que también plantean cuestiones como la xenofobia o la discriminación, después de todo. La exclusión no es sólo para los extranjeros, sino que también existe en el mundo interior de los chinos.

3.1.1.5. La jerarquía dentro de la comunidad china

La solidaridad implica que hay grupos de apoyo, con intereses comunes. Por ejemplo, en “La doncella roja”, el autor insiste en que los chinos en la comunidad se conocen entre sí. Es decir, los chinos forman un grupo pequeño, más o menos aislado. En los grupos es natural que exista más o menos xenofobia, respecto a los que no pertenecen al círculo. Podemos ver, por tanto, claramente una discriminación hacia los extranjeros en la colonia china, algo que se hace evidente desde el empleo del término con que los chinos llaman a los extranjeros (*kuei*), una expresión despectiva, con connotaciones ofensivas —demoníacas o infernales— que constituye ya un muy buen

ejemplo.

Como se ha observado en “La conversión de Uei-Kuong”, además de hablar del tema del lenguaje, también refleja la xenofobia de los chinos hacia los extranjeros, como se observa en las reflexiones sobre el Tío Keng que siempre sostiene el prejuicio frente a los *kuei*. La familia de la esposa de Uei-Kuong, por otro lado, tampoco quería casar su hija con él hasta que confirma que Uei es chino interiormente, cuando se hace pasar por *tusán*, en lugar de revelar que es un *kuei*. Don Augusto, por su parte, en el cuento “El deterioro” (Siu, 2013: 19–34), igual que Uei-Kuong, cree que sus hijos se arruinarán si se mezclan con estudiantes peruanos en una escuela no china, porque se perderá la tradición.

También hay otros cuentos que sirven como ejemplo para mostrar la xenofobia de la comunidad china hacia los *kuei*. Además, hay otro tipo de discriminación que no es tan fácil de ver en la propia colonia china: la discriminación entre los chinos. Por ejemplo, una vez más, en “La conversión de Uei-Kuong”, Siu Kam Wen menciona muchas veces el menor estatus chino de un *tusán* y describe la forma en que se trata a Uei-Kuong, lo que revela que, en la comunidad china, la misma estructura de poder que existe en la comunidad mayor, la sociedad peruana, para marginar a los chinos, también está vigente en la discriminación que presentan los chinos hacia otros chinos que no se comportan como lo que se define, normativamente, como chino, sea física o culturalmente.

Además, en la narrativa de Siu, la presencia de ciertos términos también es muy valiosa para mostrar la compleja jerarquía social dentro de la comunidad china en Lima. Por ejemplo, en general, los chinos nativos se sitúan en el peldaño más alto de la escala social de los chinos en el extranjero. Los que disfrutan del segundo lugar dentro del estatus social son los chinos nacidos en las tierras de acogida. Aunque no crecen en China, sin embargo, todavía se adhieren a las costumbres tradicionales chinas bajo la influencia de sus padres. Los que están en el estatus más bajo son las personas llamadas *sén-hák*²⁸, porque muchos de ellos crecen en Hong Kong o Taiwán, tierras

²⁸ “Recién llegado, inmigrante nuevo” (Siu: 2013: 28).

occidentalizadas. Por lo tanto, no obedecen a los valores tradicionales chinos, considerados verdaderamente orientales. Y, como consecuencia, no son considerado como chinos y no obtienen la confianza de los que siguen la vida semejante de su patria. No hay que olvidar que este fue el caso del propio escritor.

Como sabemos, la mayoría de los inmigrantes chinos que llega a América Latina de forma más temprana proviene de la provincia de Cantón. Con el paso del tiempo, personas de diferentes zonas gradualmente arriban al Nuevo Mundo. A pesar de tener una etnia común, venir de la misma tierra y, generalmente, compartir un idioma, los recién llegados son considerados como extranjeros por los chinos peruanos locales que han llegado anteriormente. Podemos dar algunos ejemplos que pueden encontrarse dentro del libro de Siu Kam Wen.

En “El tramo final”, cuando se van los Choy a El Salvador para evitar el posible y supuesto estado comunista del Perú —en el contexto del auge del maoísmo con grupos como Sendero Luminoso—, don Víctor traspassa su negocio a dos *sén-hák*. Los dos hombres vivieron en Hong Kong o Macao por mucho tiempo, lo cual se puede observar por sus “modales afectados y jactanciosos” (Siu, 2013: 47), ya que no cumplen con la modestia, considerada como valor por la población china del resto del continente. Para Ah-po, los dos, como todos los jóvenes que salen de la China continental y se dirigen a dichos lugares, occidentalizados, adquieren “hábitos poco deseables” (Siu, 2013: 47). Es decir, desde la perspectiva de los chinos peruanos tradicionales, con fuertes vínculos con el continente todavía, a pesar de la distancia geográfica —pero no mental—, las personas chinas que adoptan costumbres occidentales, en alguna medida, ya no son sus paisanos culturalmente, se han desvinculado de las tradiciones propias y se constituyen como una comunidad ajena, a la que no reconocen.

Aparte de esto, en este cuento, Ah-po se siente más próxima a las pequeñas de la familia Choy que a sus propios nietos, a los que le une lazos sanguíneos, porque los dos chicos significan una total aculturación dentro de la sociedad acogedora, la comunidad peruana. Ah-po y ellos no pueden ni intentan entenderse mutuamente. Muestra un gran choque intergeneracional, pero también el conflicto entre dos culturas que revela,

claramente, la incomprensión de diferentes tipos de los chinos —y hay que tener en cuenta la procedencia de Ah-po, de una minoría étnica dentro de China—.

Por su parte, en el cuento “El deterioro”, cuando el propietario de una tienda, Don Augusto, está enfermo, su esposa emplea un *sén-hák* para trabajar y asistir allí porque no hay otro remedio:

A los *sén-hák* se les pagaba poco menos que el sueldo mínimo fijado por la ley, cosa que a los mismos *sén-hák* no les importaba mucho, pues a la mayoría de ellos les interesaba más aprender el oficio, el vocabulario necesario en la atención al público, que chapuceaban como mejor podían, y experimentar lo que era depender de alguien fuera del círculo familiar (Siu, 2013: 28).

Desde aquí se puede ver que la relación entre los recién llegados y los que llegan más temprano es la de aprovecharse —mutuamente— y aprender. El *sén-hák* sólo es considerado como un sustituto temporal —y mal pagado— durante el tiempo en que Don Augusto está enfermo y no es tomado seriamente como candidato para un puesto a largo plazo.

En el cuento hay otro episodio al que tenemos que prestar atención. El hijo de Don Augusto, Héctor, en el comienzo de la historia, es sospechoso, según su padre, de haber robado dinero en la tienda. El padre rememora algunos “casos ingratos de descendientes de chinos que habían hecho <perder la cara> a sus padres: *tusanes*” (Siu, 2013: 21) y piensa que “si bien el caso de Héctor era diferente, simplemente porque no era *tusán*” (Siu, 2013: 21), porque los *tusanes* siempre son “más propensos a las costumbres <libertinas>, a los vicios y otros hábitos indeseables” (Siu, 2013: 21). Vale la pena subrayar la expresión que se utiliza: “perder la cara”, que supone una pérdida de identidad. El viejo tendero, Don Augusto, da una reprimenda severa al hijo y, a partir de aquella mañana, ninguno quería hablarle al otro. Sin embargo, después de la apariencia del *sén-hák*, Héctor charla con él ociosamente durante su trabajo. Cuando el padre se recupera lentamente y se integra, gradualmente, a las tareas de la tienda, quería despedir al *sén-hák*, debido a que, en primer lugar, un par de manos extras significa un desembolso adicional de dinero; segundo, y lo más importante y negativo, aunque sea algo indirecto, se alienta el hábito de la ociosidad en el muchacho: “Y ya el

comportamiento actual de Héctor había empezado a disgustar y perturbarle enormemente” (Siu, 2013: 30).

Entonces, es muy claro que también están en juego las mismas estructuras de poder que marginan a los chinos de la comunidad mayor, o sea, de la comunidad peruana, como la jerarquía mencionada antes, que refleja el prejuicio que exhiben los chinos hacia otros chinos que no se parecen a lo que definen como chinos, sea física o culturalmente. La exclusión opera en todas direcciones. Como, por ejemplo, hay una división clara entre los chinos que hablan chino y los que hablan español.

En las narraciones de Siu se muestra que, para los inmigrantes chinos de primera generación, siempre es muy difícil integrarse a la sociedad peruana, porque lo más difícil es el idioma castellano y las costumbres peruanas. Ellos llegan a tierra extraña con sus ideas fijas, sus costumbres enraizadas y no quieren o, mejor dicho, no están dispuestos a cambiarlas y aceptar las nuevas. Quizás esto tenga que ver con su propia experiencia, vivida en la infancia, por parte de su familia, a su llegada al Perú.

La segunda generación (los *tusán*) puede elegir, de algún modo, ser incluida en el mundo de sus padres o ser aceptadas en el mundo donde crecen. En general, elige esto último. Sin embargo, los *tusán* también tienen algunos problemas para integrarse en la comunidad peruana, más allá de su voluntad. En la mayoría de los casos, los *tusán* reciben un trato diferente al que reciben los peruanos nativos, por sus rasgos físicos distintos, aunque se comporten de un modo similar a ellos. Muchos de ellos no saben a qué mundo pertenecen. Tienen la nacionalidad peruana, pero no les es posible evitar del todo la influencia de sus padres. Crecen en un ambiente chino —sus padres, sus vecinos y sus otros familiares—, casi todos se esfuerzan por defender su identidad cultural, sus raíces. Se ven influidos, más o menos, por ellos y aceptan el sistema de valores chinos. Aunque, en sus corazones, están confundidos íntimamente. Sienten una sensación muy compleja, un desarraigo, aunque sea distinto al de los chinos de primera generación, respecto a su integración en la comunidad peruana: se sitúan entre dos mundos totalmente diferentes, tienen que mezclar los dos y encontrar un equilibrio entre

ambos²⁹.

La descripción de la “chinitud” y la determinación de la identidad china dentro de la comunidad china en la narrativa de Siu Kam Wen son las muestras o el retrato de los desencuentros o “*clashes that create fissures and boundaries within communities that are widely known for their ethnic solidarity*” (López-Calvo, 2008: 88). Además de revelar la cuestión de la identidad cultural, la narrativa de Siu también nos aporta una pregunta: ¿cómo es un chino? ¿Quién es más chino, el que es de una misma etnia, pero vive fuera de la cultura o el que tiene diferentes rasgos físicos, pero sigue las mismas costumbres, tradiciones y referentes culturales?

3.1.1.6. La explotación común

Otro tema importante que podemos encontrar en casi todos los nueve relatos es la explotación —la autoexplotación y la explotación de los demás—. En la mayoría de los cuentos, los personajes tienen relación con el espacio de la tienda: el tendero y sus familiares, vecinos, amigos, entre otros. El primer cuento de este libro, “El deterioro”, según el autor, es una especie de autobiografía ficcional del autor o, por lo menos, parece presentar algunos elementos autobiográficos. Antes hablamos del argumento general de este cuento: el padre sospecha que su hijo roba el dinero de su tienda, y le da una reprimenda severa al hijo. La razón de la sospecha es que el padre cree que su hijo no tiene suficiente dinero para comprar tantos libros apilados, con mucho cuidado, sobre una pequeña y vieja mesa que le servía de escritorio (Siu, 2013: 19). Aquí puede hallarse el elemento autobiográfico al que alude el autor, porque él mismo, de joven, demostraba también un extraordinario interés por la lectura, pero, lamentablemente, igual que Héctor, tuvo que dejar la escuela para trabajar en la tienda de su padre, por

²⁹ Aunque no haya espacio aquí para desarrollar esta idea, cabe señalar que en la literatura norteamericana esto se evidencia, de forma clara, incluso gráfica, en el término que se utiliza para dar razón de esta situación, a partir del guion: chino-estadounidense —por ejemplo, o chino-canadiense— o chino-americano. Lo que se conoce como una *hyphenated identity*, en la que el guion constituye un puente que tanto une como separa ambas culturas en un sujeto y en su comunidad.

problemas económicos. En *La vida no es una tómbola*, la versión novelada de este cuento, Héctor observa que muchos sus compañeros de escuela solo aprenden lo básico de español y cuando se gradúan, trabajan en las bodegas o tiendas de sus padres. El chico se concienza de que está cada día más lejos de su sueño académico y se pregunta: “¿Terminaré siendo otro tendero, como lo son mi padre, el señor Wong y todo el mundo que conocemos, y como lo han sido generaciones y generaciones de chinos antes que nosotros?” (Siu, 2008: 24). Parece la misma voz de Siu. Sin embargo, ambos insisten en su sueño: Héctor compra el libro y Siu perfeccionó su castellano por medio de la traducción de los clásicos chinos. Y la creación del cuento de Héctor, en cierta medida trata de este recuerdo: “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” (Siu, 2008: 325).

En la descripción de la historia, en el cuento, el cuarto del chico es una

combinación de almacén y dormitorio, donde un visitante difícilmente podía discernir cuáles de los muebles y de las cajas o fardos acumulados adentro servían estrictamente para propósitos domésticos y cuáles otros tenían un carácter puramente mercantil (Siu, 2013: 20).

No sabemos exactamente el nivel económico de la familia de Don Augusto, pero podemos ver que, sea como sea, no es muy bueno. En muchos de los cuentos, la casa de los tenderos se sitúa en la misma tienda. La parte anterior es la zona del mercado, donde los clientes hacen compras, y los familiares viven en la trastienda donde también se encuentra el almacén. Por lo tanto, se trata, prácticamente, de una economía de subsistencia.

Probablemente, esto sea consecuencia de la pobreza del padre durante la primera mitad de su vida. El narrador refiere que

Don Augusto había desembarcado una mañana de agosto en El Callao, hacía unos treinta años, sin más equipaje que una vieja maleta de cuero y veinte dólares en los bolsillos, estos últimos producto de la venta de un pedazo de tierra de cultivo y del ahorro de varios años de duro trabajo en una tabaquería de Cantón. Durante los catorce años que siguieron don Augusto comió y vivió frugalmente, recibió callado todas las humillaciones que sus empleadores le

dispensaban y se abstuvo de jugar *mah-jong*³⁰, su principal vicio, hasta que el viejo Chou le traspasó la tienda (Siu, 2013: 23).

El cuento “Historia de dos viejos”, por su parte, relata la historia de dos hombres, *Lou Chiong* y *Lou Lo*, que se proponen iniciar un pequeño negocio juntos. La razón de asociarse es diferente para cada uno de ellos. Para *Lou Chiong*, es el miedo a la carencia económica:

aunque había ahorrado lo suficiente como para retirarse, no quiso nunca hacerlo porque temía no tener luego en qué ocuparse y, en parte, porque temía también que pudiera vivir más años de lo que suponía pudiese vivir, que sus ahorros pudieran acabarse antes de que el fin lo alcanzara (Siu, 2013: 136).

En cuanto a *Lou Lo*, al autor dice que *Lou Lo* es una persona conservadora, prefería colocar sus ahorros en los bancos despreocupadamente. Antes, sin embargo:

pensaba vivir de los intereses que generaban sus depósitos, pero la galopante inflación de los últimos años acabó por mermar el valor real de su pequeña <fortuna>. Cuando *Lou Lo* se dio cuenta al fin de que corría el peligro de quedarse sin un solo centavo en pocos años, buscó frenéticamente invertir lo poco que le quedaba de sus ahorros en un nuevo negocio (Siu, 2013: 137).

Es decir, sólo *Lou Lo* tiene la necesidad real e impostergable, económicamente, porque *Lou Chiong*, de hecho, tiene suficiente dinero para vivir. Pero todavía tiene miedo a la posible pobreza.

En otros cuentos también hay un reflejo semejante de la autoexploración de los chinos. Por ejemplo, en “El tramo final”, los Choy no son pobres, tienen su propio negocio, que no va mal. Pero siguen viviendo en la tienda, donde el ambiente no es muy bueno, y no quieren comprar un piso para que sus hijas crezcan y se desarrollen mejor. Es posible que este comportamiento, este tipo de autoexplotación, pruebe, en realidad, la inseguridad de los chinos, pero también puede tener que ver con la educación, en un ámbito de carencia como suele ser el rural, en el que el ahorro es esencial para la supervivencia, porque es imposible controlar el ritmo de las cosechas. O puede

³⁰ “Juego de origen chino en el que se usan azulejos similares al dominó” (Siu, 2013: 28).

significar también el deseo de no arraigar definitivamente con la esperanza de volver algún día a China. Trasterrados, trasladados a un entorno que no les es propio, a pesar de encontrarse en un espacio distinto, urbano, el de la ciudad —que suele ser la capital peruana, Lima—, que opera con otras categorías, siguen, no obstante, aplicando las mismas reglas que se autoimponían para sobrevivir en su país de origen.

Los inmigrantes chinos, cuando llegan a América Latina, llevan una vida muy pobre, no saben el idioma, no tienen dinero, y muchos de ellos arriban allí como culíes, son vigilados y reciben, a menudo, castigos inhumanos, sin ninguna libertad. Cuando tienen una vida mejor, todavía se sienten muy inseguros en el extranjero porque no es en su patria y, hasta cierto punto, su vida no está garantizada, en distintos aspectos. Al igual que en la sociedad china, el sistema de bienestar social todavía es imperfecto, por lo tanto, los chinos tienen miedo de que, si están gravemente enfermos y no tienen suficientes depósitos o ahorros, el único resultado posible sea morir rápidamente. Lo mismo ocurre en los países extranjeros, especialmente en los inmigrantes chinos de primera generación. Muchos de ellos no pueden adquirir la nacionalidad peruana y, por lo tanto, no tienen una buena protección sanitaria ni laboral. Siempre necesitan recurrir a la autoexplotación para ahorrar dinero para cualquier caso de emergencia.

Además, en el caso en el que los personajes se hacen ricos, en este libro de cuentos, lo que hacen los chinos es cambiar apenas superficialmente: vestirse mejor, conducir coches superiores, vivir en casas más lujosas en barrios mejor situados... todo lo cual supone un cambio material y no espiritual, ni una verdadera mejora para ellos mismos.

Por otro lado, además de la autoexplotación para ascender socialmente, también se recurre, como se indicaba, a la explotación de los otros, de los iguales, que está aceptada e incluso bien vista por la comunidad, a menudo como parte de un proceso de iniciación. Por ejemplo, como se ha visto, Don Augusto contrata a un *sén-hák* cuando está enfermo y le da como salario lo mínimo posible. El joven no se queja, siente que es normal. Como ya se ha mencionado, los *sén-háks* trabajan en la tienda para aprender, tanto el lenguaje como el método de gestión del negocio: “Al cabo de un año o dos de este tipo de aprendizaje, los *sén-háks* renunciaban a su trabajo, conseguían algún

préstamo de sus familiares y empezaban un negocio por su propia cuenta o en asociación con otros *sén-háks*” (Siu, 2013: 28).

Frank Pieke argumenta que el fenómeno de la excesiva explotación es muy común en todos los chinos de ultramar, especialmente de los comerciantes pequeños:

Normally, the exploitation and self-exploitation that is one of the main features of the Chinese ethnic enclaves allowed upward mobility in a relatively short time and a release from dependent work to arrive at self-employment, in contrast to work for local employers (Pieke, 2004: 70).

3.1.1.7. Las mujeres orientales en los cuentos

Por otra parte, las mujeres siempre juegan un papel imprescindible en los cuentos. Anteriormente, la imagen de las mujeres en la literatura occidental también era fija y esquemática, sobre todo en el siglo XIX y principios del XX: protagonistas dulces, suaves y obedientes, que encarnaban “el ángel del hogar”, y que mostraban, de hecho, su supeditación al poder patriarcal de la sociedad imperante. Las mujeres chinas u orientales también se hallan domesticadas y sometidas a la relación de poder, dominación y hegemonía, y no pueden controlar ni dominar su propio destino, salvo excepciones. Ellas están destinadas a sacrificarse —también ante los hombres blancos—. Los hombres son como reyes a los que las mujeres —siempre hermosas, gentiles y agradables— deben obedecer y complacer (Liu, 2006; Liu, 2012; Zhang, 2016). Las mujeres orientales, en general, son, por sí mismas, casi un sinónimo de lo exótico, la seducción y la sumisión. Su papel, en la literatura occidental, suele ser, frecuentemente, el de prostitutas, artistas —cantantes o bailarinas— u otros con un marcado sentido sexual (An, 2012: 111).

En las historias de Siu Kam Wen en *El tramo final*, las mujeres también juegan un papel importante y tradicional, pero diferente al de la imagen con la que se representa, en general, en los libros occidentales. Por tanto, aquí tenemos que complementar algunas informaciones sobre la historia de las mujeres chinas en el proceso de la

inmigración, una experiencia que ha supuesto un gran reto a lo largo de décadas.

Como sabemos, muchos de los primeros migrantes que salieron de China lo hicieron porque, en aquel entonces, el siglo XIX, era muy dura la vida allí, debido a frecuentes desastres naturales y al gobierno corrupto. No tenían otro remedio que salir a buscar otras oportunidades y nuevas formas de vivir, o sea, de sobrevivir, en el exterior, para refugiarse de la pobreza, el hambre y la guerra que sufrían en el país natal. Entre ellos, algunos lograron llegar a Sudamérica por su cuenta, otros fueron engañados y “vendidos como lechones” (Quaglia, 2012: 282) allí.

En el primer caso, según los valores tradicionales chinos, son los hombres quienes deben mantener a la familia y ganar dinero. Por su parte, la responsabilidad de las mujeres es servir para reproducirse, educar a los hijos y apoyar a los padres ancianos en el hogar. Las mujeres tenían un estatus social muy bajo en la antigua China, y les era prohibido salir del espacio privado, como la casa. Por lo tanto, la mayoría de las personas que salen del país como migrantes son hombres.

En el segundo caso, se demanda a los hombres que realicen mucho esfuerzo y estén dispuestos para el trabajo duro, por lo que la mayoría de las personas contratadas son hombres.

Entonces, en la primera ola migratoria, los hombres desempeñan un papel principal. Y las mujeres se quedan en casa, esperando la supuesta vuelta del marido y cuidando a otros familiares.

La protagonista Ah-po, ya muy conocida por nosotros, revela muy bien las responsabilidades de una mujer desde el punto de vista de la cultura tradicional china. En primer lugar, cuando Ah-po se va a la casa de su hijo menor, su vida es casi todos los días igual: cuando los Choy todavía están, pasa toda la tarde en su tienda hablando con ellos y, a veces, cuando don Víctor y su mujer están fuera, Ah-po vigila un poco la tienda. Si todos están allí, y los temas de conversación se agotan o, simplemente, Ah-po se siente cansada, puede descansar en su taburete, viendo la atención de don Víctor y su esposa. Si no se siente cansada, puede ayudarles un poco. A las seis, vuelve a casa para preparar la cena para su hijo menor y ella misma. Necesita, por tanto, cierta

actividad, hacer algo y sentirse útil.

Después de la salida de los Choy del país, una profunda depresión hace presa de la anciana, especialmente por la mañana. Ah-po “solía levantarse muy temprano todas las mañanas, como una costumbre que había venido cultivando desde la época en que era una campesina moza que iba a plantar brotes en los arrozales” (Siu, 2013: 48), es decir, tenía muy arraigada la moral del trabajo, propia del espacio rural. Pero, ahora, con la inactividad, empieza a permanecer más tiempo en cama, porque su hijo menor tiene trabajo en el turno de la noche, por eso, no tiene nada que hacer. Aun así, Ah-po prefiere la casona donde ahora vive que la mansión lujosa, porque

en la casa de su hijo menor tenía al menos algo en qué ocuparse prepararle las comidas, lavarle las ropas y asear la casa le ayudaban a pasar el tiempo con mayor facilidad, aunque tales laborales agravaban considerablemente su artritis y la obligaban a tomar analgésicos con mayor frecuencia (Siu, 2013: 48).

La vida de Ah-po refleja que, bajo el sistema de valores tradicionales de la antigua China, las mujeres se ocupan en las tareas domésticas y no tienen una vida propia. Ah-po opina que el sentido de su existencia es los hijos. Por eso, si no la necesitan los hijos, como ocurre, por ejemplo, en la casa de su hijo mayor, donde hay tres personas de servicio, y ella ya no tiene tareas que desempeñar, ya no tiene el valor de su existencia. Todo lo que hace es para la familia, no tiene ningún interés en sí misma y, por tanto, acaba perdiéndose en ese vacío que siente. A veces, tradicionalmente, las mujeres son más una doméstica, una mucama, una criada, que una esposa o madre en el hogar.

Aunque trabajan mucho en casa, las mujeres no disfrutan de los privilegios igual que los hombres. *Lou Chiong* en el cuento “Historia de dos viejos” (Siu, 2013: 133–147) lamenta mucho que no tiene un hijo que herede su negocio y que “fuera más *jau-suen*³¹ que su primogénita” (Siu, 2013: 136). Porque los chinos tradicionales, como muchos occidentales en la época antigua, creen que el sucesor de la familia debe ser masculino, mejor si es el primogénito. Las mujeres en la antigua China no disfrutan del estatus social igual que los hombres. Como decíamos, la esposa es considerada como

³¹ “Cualidad de buen hijo que cumple con el amor filial hacia los padres” (Siu, 2013: 136).

la propiedad del marido, las hijas también son propiedades de la familia. En la mayoría de los casos, se emplea a las hijas como forma de unión, económica y social, entre familias, a través de su matrimonio.

Otro cuento que refleja la vida de las mujeres chinas se llama “La vigilia” (Siu, 2013: 53–65). Relata una noche en que los protagonistas, dos chicos, Ah-chung y Peter, asisten al velorio de su hermana mayor, Ah-sou, quien muere después de tres años de su boda, arreglada y organizada por su madre.

Ah-sou se casa a los veinticinco años, una edad a la que es considerada como una vieja solterona y, por tanto, su familia trata de casarla “a toda costa” (Siu, 2013: 59). En la antigua cultura china, “había llegado a una edad en que, para la mayoría de las mujeres chinas chapadas a la antigua, como *Ah-má*³², no casarse era algo tan insoportablemente vergonzoso como el haber perdido la virginidad sin estar antes casada” (Siu, 2013: 59). En su opinión, además, la virginidad es lo más importante para una mujer. En la antigua China, si una mujer tenía relaciones o realizaba actos sexuales con un hombre antes de casarse recibía la muerte como castigo. Y aquí, para la madre, su hija no casada a esta edad significa para ella “perder la cara” —expresión utilizada con anterioridad, en otro relato, con el mismo sentido—, es decir, una vergüenza tan grave como perder la castidad. Una vez más, vale la pena subrayar esta expresión, porque es como si se perdiera la identidad, ya que la cara diferencia a una persona de otra, y también puede identificar a un sujeto como perteneciente a una comunidad determinada —china, afrodescendiente, indígena, europea—, según los rasgos del fenotipo.

Desde la perspectiva de los chinos tradicionales extremos, una mujer se vuelve indeseable cuando cumple veinticinco años, porque, supuestamente, ya empieza a perder su belleza y, sobre todo, su capacidad reproductiva y, desde su punto de vista, ese es el valor más importante y único en una mujer. Si no es fértil, no tiene sentido una relación matrimonial con ella. Como consecuencia, la edad se convierte en un criterio muy importante cuando se selecciona a la esposa. La más joven tiene más posibilidades

³² Madre.

de embarazarse y criar un bebé sano.

Por eso, Ah-má está muy preocupada. Y le encuentra un hombre para ella muy pronto, que ya tiene cuarenta años, pero, al mismo tiempo, es dueño de un próspero negocio, muy rico. Se rumorea que mantiene “a una amante peruana en un pisito” (Siu, 2013: 59). Sin embargo, esto es sólo un pequeño detalle que no le importa a la madre.

Aunque no nos dice directamente por qué pierde la vida, a través de la descripción, podemos sospechar que, probablemente, se suicida por la existencia de la amante, la violencia y la indiferencia de su marido, así, es posible que Ah-sou se matara, por la “marca de la sogá alrededor de su carne, justo debajo de la barbilla, en la forma de una larga y circular laceración” (Siu, 2013: 63), debido a su propia insatisfacción. En el epígrafe inicial de este cuento, Siu cita una frase de Sun-Tsé: “Que la mujer sea tierna, sumisa y obediente cuando el marido es bueno; que sea circunspecta y paciente si el marido es malo” (Siu, 2013: 53), lo cual es una perfecta muestra de los valores tradicionales de la antigua China. Las mujeres tienen prohibido tener voluntad propia y, en cambio, tienen que ser obedientes, absolutamente.

Podemos sospechar lógicamente, que Ah-sou es una persona que hereda los valores tradicionales chinos. Aunque Ah-sou tiene una vida insatisfactoria en casa, ya está acostumbrada a la aceptación incondicional de las propuestas y decisiones de otros, no sabe cómo rebelarse contra el destino o, incluso, ni quiere hacerlo y, al final, es asesinada, de algún modo, por su marido. No obstante, es también posible que la forma final de su lucha haya sido suicidarse.

El padre de Ah-sou es invisible en el cuento, y no le importan los asuntos de casa, la autoridad del hogar pasa, por tanto, a la madre. Por eso, existe una hegemonía entre las mujeres, como se manifiesta, por ejemplo, con la organización del casamiento por parte de la madre, quien impone sus valores a su hija, pensando que todo lo que hace es bueno para ella y que “sabía o creía saber lo que le convenía a Ah-sou” (Siu, 2013: 60). Hay que advertir que el narrador señala, acertadamente, que “sabía o creía saber”, porque es lo que piensa la madre, y no se corresponde, necesariamente, con la realidad. La causa de todas las acciones es que la madre siente que su hija no tiene capacidad

para encontrar un marido por sí misma, y que Ah-sou ya es demasiado mayor, así que decide que ella lo haría por su hija. Y le impone un destino que esta no puede asumir. Porque ya conoce otra realidad distinta a la que impone la tradición china.

A la madre no le importan los sentimientos de su hija. Desde su punto de vista, en primer lugar, es una vergüenza para Ah-sou —y para toda la familia— no casarse antes de los veinticinco años, aunque su hija “no era nada fea, tenía facciones más bien delicadas, pero era por naturaleza tímida, introvertida y le faltaba carácter” (Siu, 2013: 59). Así que la edad de Li Shu-Wen, el hombre elegido por la madre para Ah-sou, no es obstáculo alguno, sobre todo, por su riqueza: los padres quieren dar a sus hijos una mejor vida, en lo posible, sobre todo, en lo material, que también es un aspecto importante para la familia, por lo que, en principio, el rico Li Shu-Wen es una buena opción.

Por este motivo, podemos ver que no es que la madre no ame a su hija, sólo impone sus propios pensamientos a los demás y tiene miedo de que su hija se quede sola cuando sea vieja, por eso quiere encontrarle un marido que cumpla sus condiciones. Al mismo tiempo, eso puede revelar el concepto del matrimonio de los chinos, de forma general y tradicional. Una mujer no puede existir como individuo independiente, su único propósito es la reproducción y cuidar bien de su esposo, de sus hijos y de otros miembros de la familia. Por eso, las mujeres deben encontrar un buen hombre y su vida depende de él.

En *Women, Nation and State*, los autores creen que las mujeres son “*a special focus of state concerns as a social category with a specific role (particularly human reproduction)*” (Anthias y Yuval-Davis, 1989: 6). Es decir, desde el punto de vista nacional, la gestación y la crianza del género femenino también es muy importante, lo cual puede garantizar la continuidad familiar y nacional.

En “El deterioro”, aunque se narra el conflicto entre Héctor y su padre, la madre también aparece en algunas ocasiones. La primera aparición de la madre se produce cuando el padre reprende a Héctor por el robo, y la madre aparece “con el guardapolvo blanco ya puesto y en una de las manos la vara metálica que servía para levantar la

puerta de malla. Miró a ambos con ojos de vaca, embotados y a la vez asustados” (Siu, 2013: 24). Al margen de su vestimenta, a través de la mirada se lleva a cabo una animalización del personaje, ya que los “ojos de vaca” se refieren a su identificación con el ganado, que sirve solo como sustento para las familias y, además, se caracteriza por su sumisión, por lo que podemos ver que es una mujer tímida y sin vitalidad.

Los juramentos de don Augusto por el robo de su hijo no sólo se dirigen a Héctor sino también a su esposa, porque también se considera que tiene responsabilidad, no solo por su papel esencial en la reproducción, sino en la educación: “¡Vaya un buen hijo el que me has dado tú! ¡Un buen haragán y ladronzuelo ha resultado ser el pillito!” (Siu, 2013: 25). Por otra parte, el padre suele jactarse de que él mismo está muy saludable, en cambio, su hijo Héctor “parecía haber heredado la constitución enfermiza de la madre” (Siu, 2013: 26).

En fin, el viejo tendero siempre culpa a su esposa por todas las deficiencias que se ven en su hijo, considera que, si no son heredadas de la madre, son el resultado de la mala educación de la madre: es el origen de todo lo negativo, por el solo hecho de ser mujer. Es otra muestra del destino y la misión de las mujeres chinas. Los hombres no se ocupan en la crianza ni en la educación de su hijo. Aquí, por tanto, se muestra la imagen habitual de las mujeres chinas, caracterizadas como miedosas, débiles, obedientes a su marido.

La cultura confuciana tiene un código de conducta y de ideología para los cónyuges. La esencia de este criterio es que la esposa debe obedecer a su esposo, porque la esposa es propiedad del esposo. Los hombres tienen, en cambio, un alto estatus en la familia, al margen de su comportamiento. Solo por el mero hecho de ser hombres encarnan todo lo positivo.

Como antes decíamos, don Augusto llega a Perú muy pobre, después de que el tendero obtiene la tienda y ahorra un poco de dinero:

volvió a su tierra natal, buscó a la casamentera más hábil de los alrededores y contrajo matrimonio sin perder tiempo. La luna de miel duró escasos meses. Preocupado por la marcha del negocio, que había dejado entonces en las manos de un asociado suyo, don Augusto regresó el mismo año a Lima a toda prisa, pero tomando la precaución de embarazar previamente a su

joven mujer. No la volvería a ver, ni a su vástago, sino nueve años más tarde (Siu, 2013: 23).

Resulta evidente que, para don Augusto, el matrimonio es un complemento para completar su vida. Es muy común para los chinos, especialmente para los hombres, que cuando consiguen una buena profesión, o sea, pueden ganarse bien la vida, ya es hora de casarse. Por eso, su matrimonio no es por amor sino por conveniencia, por las convenciones y la necesidad, de acuerdo con sus valores tradicionales.

Por otro lado, como vemos en la escritura de Siu Kam Wen, numerosos miembros de esta colonia china continúan regresando a China para encontrar esposas que no estén contaminadas por la modernidad occidental. De este modo, el matrimonio no obedece a un deseo individual, sino que se completa una tarea para el colectivo, para continuar reproduciendo los esquemas sociales tradicionales. Además de la defensa de su identidad cultural, como mencionamos anteriormente, otra razón importante es que las mujeres chinas de su generación, en general, son más ignorantes que las extranjeras y, por tanto, son más dependientes, es decir, más obedientes y más fáciles de dominar. En la experiencia migratoria, las mujeres siempre se sitúan en una posición pasiva. No pueden decidir si pueden salir del país junto con sus maridos o ir más tarde al extranjero para reunirse con ellos, es decir, no tienen “la disponibilidad y el acceso a recursos familiares y comunitarios para responder a la salida del varón migrante” (Caballo, Leyva-Flores, Ochoa-Marín, Guerrero, 2008: 249).

El cuento “La doncella roja” también habla del tema del matrimonio de los chinos, muy semejante al de “La vigilia”, como sabemos. Pero, ahí, la imagen de las mujeres es muy diferente respecto a las anteriores. En este relato, el autor nos presenta el proceso de las arcaicas prácticas de las casamenteras. La tía mayor es la representante de los valores tradicionales chinos sobre el matrimonio. En cambio, Ying-Chun, que es el sobrino de la tía mayor y también el novio de Rosa en aquel entonces, y la madre, o sea, todos los familiares de Rosa, son los representantes de un sistema de valores más abierto y más moderno. Ying-Chun posee mucha autoconfianza y cree que los que siguen el sistema antiguo son personas incompetentes y fósiles, al margen de la época moderna:

en pleno siglo veinte, recurría aún al recurso de las casamenteras [...] para conseguirse una esposa. [...] en la imaginación de Ying-Chun, Chang Po-Shan era, en el mejor de los casos, un hombre de negocios cuarentón, de ideas anticuadas, uno de esos hombres que aún creen que son capaces de arreglar cualquier cosa con dinero, hasta un matrimonio (Siu, 2013: 159).

Por lo tanto, Ying-Chun desprecia a Chang Po-Shan en su corazón, piensa que, definitivamente, se puede comparar con él y que Rosa no se sentiría tentada ni atraída por él. Sin embargo, el señor Chang no es un perdedor incapaz y solo a través de la casamentera puede encontrar mujer. En cambio, Chang Po-Shan “no sólo no era un cuarentón chapado a la antigua, sino un joven médico recién graduado del Harvard Medical School, un hombre que tenía todo un porvenir por delante; era, además, el hijo del dueño de dos prósperos viñedos en California” (Siu, 2013: 160). Cuando Ying-Chun se entera, se lamenta mucho de haber llevado a la tía mayor a la casa de Rosa. Empieza a dudar de sí mismo, e incluso amenaza a Rosa: “si aceptas la propuesta de ese bastardo te mato” (Siu, 2013: 160). Gradualmente,

cuando contemplaba el rostro animado y radiante de belleza y juventud de Rosa, Ying-Chun, en lugar de orgullo natural y de la satisfacción que debiera sentir como el virtual dueño de tan hermosa criatura, sólo sentía inquietud. [...] (Rosa ya era) una mujer hecha y derecha, y no una muchachita (Siu, 2013: 161).

Al final, Rosa le comunica que planea viajar a Canadá y nunca vuelve. Ying-Chun, aunque tiene una sensación de pérdida, no se siente muy desmoralizado. Dice que no está tan enamorado de Rosa como ha estado hasta meses atrás. Entiende que antes amaba a Rosa por su candor, que sólo permanece en los niños y los tontos, y el sentimiento va diluyéndose durante estos meses. Porque ahora Rosa ya no es una niña y se convierte en una mujer juiciosa y práctica. Como dice el narrador, al final de este cuento: “era una mujer hecha y derecha, y las mujeres hechas y derechas saben escoger lo que más les conviene” (Siu, 2013: 169).

La palabra “candor” embellece el pensamiento de Ying-Chun. Porque, en realidad, no quiere solo una mujer candorosa, sino, mejor dicho, una mujer sumisa que pueda satisfacer su deseo de ostentación y mostrarse como un trofeo, una novia hermosa, simpática y leal. Hasta cierto punto, los hombres chinos con valores tradicionales

chinos prefieren a mujeres ingenuas orientadas hacia el dominio de los hombres, en lugar de las que pueden hacer su propia elección independientemente y son autosuficientes.

En este cuento, vemos una imagen femenina diferente a la de los otros cuentos de Siu Kam Wen en *El tramo final*. Es también el último cuento. Probablemente, Siu quería recordarnos que las mujeres de la nueva generación ya han cambiado su destino de ser apenas más que una máquina de reproducción. Tienen su propia voluntad, sus propios deseos y sueños, son iguales a los hombres. No tienen por qué seguir viviendo dependiendo de su marido y el matrimonio ya no es la única manera de mejorar su calidad de vida.

3.1.1.8. La imagen de los hombres chinos

Acabamos de revisar y comentar la imagen de las mujeres en los cuentos de Siu, ahora vamos a ver la imagen general de los chinos. Mucha gente piensa que la imagen de los chinos en la literatura es débil, y que incluso los hombres son femeninos. Es verdad que hay algunos personajes que desempeñan ese rol en los cuentos de Siu, o sea, algunos personajes presentan características semejantes. Por ejemplo, cuando Uei-Kuong llegó a Perú, lo recoge su tía en el aeropuerto y la anciana tía,

después de casi treinta años volvía a ver su sobrino, a quien consideraba más bien un hijo suyo, no pudo contener sus emociones y prácticamente se abalanzó sobre Uei-Kuong, cubriéndolo de besos. Uei-Kuong no estaba acostumbrado a tan efusivas formas de exteriorizar los sentimientos, propias de temperamentos más apasionados que los de chinos, y se quedó tieso como un trozo de leña dentro de aquellos brazos maternos, incómodo y colorado (Siu, 2013: 109).

Se puede ver que Uei-Kuong es un hombre tímido que no se ha acostumbrado a la expresión extrovertida de las emociones más generalizada entre las personas occidentales. Esta también es una de las impresiones habituales que sienten los

extranjeros respecto al pueblo chino³³.

Así, en el cuento “Historia de dos viejos”, los dos socios se comportan como niños. En alguna medida, son también personas tímidas. No saben cómo expresar sus emociones ni sus pensamientos, ni exacta ni convenientemente. Expresan su insatisfacción o irritación por actuar haciendo mucho ruido y no dirigirse siquiera la palabra mutuamente. Cuando *lou* Lo descubre que las cuentas arrojan un error de trescientos soles, culpa a *lou* Chiong enseguida. Y, al día siguiente, vuelve a insistir sobre este asunto y le pide a *lou* Chiong tener más cuidado con la contabilidad. Y *lou* Chiong se enoja, porque ya se sentía muy avergonzado y culpable, y lo menciona otra vez su socio. Desde entonces, dejan de dirigirse la palabra el uno al otro.

En otoño, *lou* Chiong empieza a sentir un dolor agudo y el médico le advierte que es algo serio y tiene que guardar cama. Al principio, su socio afirma que él solo puede encargarse de la tienda, pero, con el paso del tiempo, piensa que *lou* Chiong exagera la gravedad de su estado y, probablemente, *lou* Chiong no sufre tanto y no tiene ni siquiera que guardar cama. Así, *lou* Lo siente descontento con el hecho de que tiene que hacer todo el trabajo por sí mismo. Luego, el narrador da a entender que *lou* Chiong tiene que

³³ En este sentido, quizás pueda ser útil una pequeña reflexión. En la cultura tradicional china, se cree que las personas tienen siete emociones y cinco deseos, y los sabios no pueden estar en un estado dominado por los sentimientos y emociones. Cuando nos referimos a los asuntos de otras personas, tendemos a ser más tranquilos, pero cuando gestionamos nuestros propios asuntos, es muy fácil verse influidos por las emociones. Así que el confucianismo nos aconseja que estemos en calma y evitar el control de las emociones personales.

También se cree que la emoción es un obstáculo para el progreso de una persona. Y los comportamientos íntimos son considerados como una expresión emocional expuesta. Bajo la influencia del confucianismo y sus ritos, los chinos creen que actos en los que se demuestran emociones, como los besos, son muy privados. Por eso, si se hace fuera del espacio privado, se considerará que esa persona ha perdido la vergüenza y que se viola el comportamiento ético. Además de resultar ridículo.

En lo que respecta a las obras artísticas chinas, ya sean literarias o pictóricas, pueden resultar crípticas a la hora de expresar emociones. En algunos casos, se debe al placer que suele hallarse en la belleza implícita, como dice la conocida frase poética china: “la belleza viene, con su rostro medio escondido detrás de una pipa”. Para algunos críticos, esto se debe, sin embargo, a que la antigua China era un país regido por una autocracia feudal, así que la población tenía que cuidar mucho sus palabras, sobre todo en lo que respecta a las opiniones políticas. Los chinos que viven en esta cultura todavía se sienten, de algún modo, afectados por esto, aunque sea parte del pasado. Y no se han acostumbrado a expresar abiertamente ni pensamientos ni emociones.

volver a trabajar y empieza a

manifestar su irritación por otros medios no menos eficaces: no volvió a dirigir la palabra a su socio, cuando se hallaban juntos; y se cuidó de cerrar las puertas, descargar los paquetes o mover las sillas, cuando fuera necesario hacerlo, con tanto estrépito que hacía sobresaltarse al enfermo que convalecía en la pieza de adentro. Con ciertas frecuencias, *lou* Lo arrojaba cosas pesadas al suelo completamente adrede (Siu, 2013: 145).

Aunque el médico insiste en que es mejor reexaminarlo para constatar la gravedad de su dolencia, *lou* Chiong decide volver al trabajo. Esta acción hace que *lou* Lo se sienta más seguro de sus pensamientos internos. Pero el enojo de *lou* Lo desaparece, finalmente, y empieza a tratar a *lou* Chiong con la misma intimidad de siempre. El martes de la siguiente semana, *lou* Chiong siente un fuerte dolor y muere finalmente.

De este modo, podemos ver que los dos viejos tampoco pueden expresar sus sentimientos exacta ni apropiadamente. Al mismo tiempo, revela que la sociedad occidental moderna destaca mucho la importancia y el valor del individuo, mientras que la cultura tradicional china aprecia más la solidaridad, o sea, se centra más en el beneficio de la colectividad. Por eso, *lou* Chiong vuelve a trabajar con su mala salud y no dice nada sobre su dolor.

3.1.1.9. La actitud hacia el estudio y el conflicto entre generaciones

Otra cuestión común en la relación entre los personajes chinos y que hay que analizar, dada su importancia, es la de los choques o conflictos intergeneracionales. A través de los análisis llevados a cabo más arriba, podemos concluir que los cuentos en los que este enfrentamiento se produce de forma más clara es en “El deterioro” y “El tramo final”.

En el primero, el choque se sitúa entre don Augusto y su hijo Héctor. Sabemos que la causa es que el padre cree que su hijo roba dinero en la tienda para comprar libros. Don Augusto se burla cuando se enfrenta al hijo y le grita que “¡vaya uno a creer: en

libros! ¡Con libros quiere llegar a ser millonario este *jaum-cá-chang*³⁴! ¡Con libros piensa hacerse fortuna! ¿Has oído alguna vez algo más absurdo?” (Siu, 2013: 25). En su opinión, Héctor ya “sabe mil veces más español” (Siu, 2013: 23) que él mismo, por eso, no tiene por qué seguir con los estudios. Y, a los trece años, Héctor no vuelve al colegio hasta el otoño siguiente.

En la novela *La vida no es una tómbola*, que se basa en la misma historia que este cuento, sabemos que Héctor se siente muy desesperado por su futuro, porque no quería convertirse en tendero, como su padre, y pasa toda su vida en una tienda pequeña. Pero su padre no le entiende, considera que la educación formal es una pérdida de tiempo y no ve ningún futuro en la idea de trabajar para otros. Por lo tanto, el mejor destino de Héctor es trabajar en su propia tienda.

El especialista Hill Gates señala que este fenómeno es común en la comunidad china en el extranjero:

The children of the proletariat may go to work early in life, but for the same reasons, not, I suspect, as early as petty bourgeois children. It is, of course, true that conditions are much better for a shopkeeper's children at work behind their family's grocery counter than for the little hired wretches welding boilers in Dickensian surroundings next door (1979: 400).

Sobre la actitud ante el estudio, en “La conversión de Uei-Kuong” también se hace referencia en el relato. El autor dice que Uei-Kuong, el representante de la cultura tradicional china en este cuento, “hallaba en estas labores mayor placer y satisfacción que asistir a la escuela” (Siu, 2013: 106). Y su tío materno suele decir que “la época de oro de los letrados ha terminado hace tiempo. Ahora es la era de los militares y de los terratenientes” (Siu, 2013: 106).

En “El tramo final”, *Lou Chen* se siente satisfecho de haber ofrecido a su madre una vida rica y de haberla liberado de las tareas domésticas. Entonces, cuando oye que su madre quiere mudarse, parece humillado, aunque ama mucho a su madre. El hombre *jau-suen*³⁵ brinda lo que cree mejor para su madre, pero no entiende verdaderamente

³⁴ Insultos, literalmente: “¡Que se arruine la fortuna de tu familia!” (Siu, 2013: 28).

³⁵ Significa “piedad filial”, aman, respetan y obedecen a los padres. Es una de las ideas principales del

sus necesidades reales: un medio de vida más familiar y las personas a su alrededor que siguen las tradiciones antiguas de China.

Esto responde también al conflicto generacional —al que se suma también la incomprensión por cuestión de género— entre *Lou Chen* y Ah-po. Entre Ah-po y sus nietos también existe una importante incomprensión intergeneracional, que se ve abismada, además, por la brecha cultural, ya que son hijos de su nuera peruana. El primer obstáculo es el idioma, como sabemos. Las dos partes no se entienden mutuamente, y los nietos tienden a la asimilación a la cultura peruana, que también les es propia, a la cual Ah-po no quería acercarse, por miedo a perder su propia identidad, pero también por las dificultades de aprender una nueva lengua con su edad.

3.1.1.10. Breve conclusión

En fin, en la obra de Siu Kam Wen, se nos presentan imágenes diversas de los chinos, que, en alguna medida, han visto cambiada o afectada su identidad debido a la migración. Los hombres chinos en su libro ya no son retraídos, casi femeninos, y en distintas historias presentan personalidades diferentes. Las mujeres, en el último cuento, “La doncella roja”, gracias a lograr el derecho a trabajar y obtener la independencia económica, ya pueden salir del hogar a estudiar, trabajar, decidir independientemente y tener su propia vida, cortando el vínculo con la cultura tradicional.

No sabemos si el orden de los cuentos ha sido dispuesto cuidadosamente, siguiendo un esquema determinado. Porque parece como si el autor quisiera presentar un cambio en las imágenes de los personajes chinos, desde las más anticuadas hasta la más moderna.

Según el mismo escritor, él escribe estos cuentos solo porque

quiero introducir el personaje chino peruano en la literatura. Hasta mi aparición no creo que haya habido un personaje chino que no sea folclórico, es decir, todos los que han aparecido en obras de otros autores peruanos son exóticos, fuman opio, etc. Mi intención era cambiar esa

pensamiento de Confucio y una de las representaciones de la moral tradicional china.

imagen (Zevallos, 2010: s/p).

A través de sus textos, Siu quería humanizar la imagen de los chinos, pues los peruanos veían “al chino como un ser inescrutable, extraño” (Quaglia, 2012: 283) y “hacerle ver que no es muy diferente a él mismo, que sufre sus mismas pasiones, tiene defectos similares a los suyos, etc., pero que es también capaz de ser noble o tierno” (Quaglia, 2012: 283).

Considerando el contexto histórico de la creación, es, efectivamente, un progreso. Como decíamos antes, durante todo el siglo XX, la prensa estaba llena de un discurso que correspondían a imaginario de desprecio, estereotipos e imágenes inferiores de la raza china (Lee, 2006: 381), entre ellas, “lo referente a los chinos adquirió mayor notoriedad en diarios capitalinos como *La Crónica*, *La Prensa*, *El Comercio*, *el Diario*, *El Callao* o en revistas como *Fray K. Bezón*, *Variedades* o *La Crítica Pro indígena*” (Chumbimune Saravia, 2015: 45). Según el trabajo de Daisy Isabel Chumbimune Saravia en 2015, ya desde el s. XIX, en las crónicas publicadas en la revista *Variedades*, dirigida por Clemente Palma, se muestra un claro orientalismo. En estas escrituras, los chinos son decadentes tanto física como espiritualmente y su país funciona como un elemento exótico. Todas las expresiones exponen la aversión a esta etnia asiática y el deseo de superioridad sobre el chino.

Por otra parte, como Siu indica en la entrevista, los peruanos no comprendían la cultura del país oriental (Quaglia, 2012), y los eruditos despreciaban con frecuencia su arte y conocimiento o intelectualidad (Chumbimune Saravia, 2015), aunque no se puede negar el hecho de que les interesa. A medida que pasa el tiempo, la inmigración china fue más llamativa en la sociedad peruana. Como consecuencia, su experiencia de culíes se convirtió un buen tema o punto de partida para la creación literaria y la curiosidad sobre la cultura ajena y el interés por la transmisión del exotismo estimularon la publicación de diferentes temas: literario, histórico, político y disfrazado de conocimiento. Y afirma Chumbimune Saravia que este exotismo existía de manera peyorativa, “[l]os recorridos a los fumaderos de opio, las visitas al Barrio Chino, los espectáculos del teatro chino o las reuniones y festividades colectivas, se convirtieron

en una experiencia de los sentidos bastante atrayente por su aparente lujo, ornamento y belleza” (2015: 47), porque, frente a la fuerza civilizadora de Occidente, de Oriente solo queda el exotismo como valor.

Entonces, lo que dominaba en la sociedad peruana sobre la inmigración china era todavía una atmósfera de desprecio, mezclada con el interés por exotismo. Los personajes chinos de *Siu Kam Wen*, en cierta medida, significan una inversión de su imagen anterior. Entre los nueve cuentos, cada uno transmite un mensaje particular, pero, en conjunto, este libro nos describe “un panorama completo de la vida en el microcosmos de los chinos en el Perú” (Siu, 2009: s/p), este panorama es la versión propia en la mente del autor, o sea, es la vida observada por *Siu Kam Wen* día por día. El escritor de origen chino revela que

[i]nsistí en incluir en los cuentos personajes de todas las variedades (niños, jóvenes, adultos, y viejos; Kueis, chinos “netos”, chinos adoptivos como Uei-Koung, tusanés de padres chinos, tusanés de padre chino y madre peruana como Rosa, etc.), y tratar de abarcar en la mayoría de los temas, el espectro humano que a veces es muy peculiar en la colonia china en el Perú, a veces universales (vejez, brecha generacional, amor o desamor, soledad, matrimonio, identidad racial, muerte, polarización política, etc.) (Siu, 2009: s/p).

Sin embargo, aunque en algunos relatos nos presenta una perspectiva diferente, mostrando a la comunidad china desde el interior, también se refiere a muchas viejas costumbres, que tienen que ver con la forma de pensar y la moralidad en China. Hasta cierto punto, a pesar de tratarse de personajes alejados, geográficamente, del país natal, la mayoría sigue permaneciendo, de algún modo, en la antigua China, mentalmente: los pensamientos de las personas aún siguen siendo rígidos, en buena medida, encerrados en sí mismos, en el agobiante espacio de la tradición impuesta por el control social de la comunidad. En este sentido, cabe decir que sí que existen, todavía, estos fenómenos descritos en su libro en la comunidad china peruana a la que se remite —y que trata, sobre todo, de los años en que el mismo autor vivió en Lima y de historias que pudo experimentar personalmente o conocer por terceros—, por lo que Siu reivindica parte de la base real o documental de su labor:

la publicación de *El tramo final* me convertiría en un elemento desleal entre los chinos de primera generación. Los chinos del Perú eran como los judíos del Perú: en su afán de sobrevivir en un medio que les era a veces hostil, ambas minorías tenían la tendencia a reaccionar con paranoia a cualquier intento de retratar sus vicios e imperfecciones humanas (Siu, 2013: 15–16).

Siu crea un mundo verosímil para capturar la vida de la inmigración china en Perú, especialmente Lima, para lograr su objetivo de cambiar la percepción que la gente tiene de la etnia asiática. En cierto modo, es como un fiel cronista. Como decíamos antes, en este sentido, el autor alcanza este objetivo y las imágenes se alejan del exotismo de la imaginación colectiva. Es un cambio progresivo con respecto a la creación anterior, que era totalmente imaginaria y deliberadamente escandalosa y destaca lo exótico solamente.

Said dice que el orientalismo representa una hegemonía cultural, y esto, en la sociedad peruana, claramente no es aplicable. Algunos intelectuales españoles (Pedro Salinas, 1948; Guillermo Díaz-Plaja, 1951, Rafael Ferreres, 1964), en el pasado, han considerado que el orientalismo en el continente latinoamericano significa un tipo de escapismo, y eso tampoco se corresponde ni con la realidad ni con los relatos de Siu. Al mismo tiempo, el exotismo no es una búsqueda definitiva de la belleza extrema como en Europa, sino una curiosidad y desprecio por el Otro. Chumbimune Saravia considera que

[s]e puede decir entonces que el orientalismo no solo generó un discurso de resistencia frente al discurso hegemónico occidental, sino también generó una valoración negativa del oriental y criticó su carácter no moderno: una doble tendencia en la que se dio tanto admiración como rechazo (2015: 59).

Creemos que el orientalismo de Siu es de este tipo —quería ayudar a los chinos a ganar respeto y, deshacerse del pensamiento atrasado que dejó la China feudal—:

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, a pesar del hecho de que cuando nací, en 1950, China ya se había establecido como un estado comunista y una nación moderna (Quaglia, 2012: 288).

Según la imagología, la preconcepción es uno de los factores más importantes en la formación de una imagen, y el autor ha decidido revelar la vida de la comunidad china a los peruanos, especialmente algunos pensamientos o tradiciones que le resultan incomprensibles —restos de la tradición feudal para el autor—, por lo que vemos a estos personajes entre líneas. Los comportamientos e ideas de muchos personajes en su libro pueden encontrar explicaciones en los valores tradicionales chinos y, de hecho, algunos chinos podían ser así, pero China está progresando, y los pensamientos de su pueblo, tan extenso y diverso, están cambiando intensamente y hay muchas otras posibilidades de las imágenes de los chinos que vale la pena describir, como puede ser el caso de las experiencias de los estudiantes internacionales, o de grandes empresarios, o de trabajadoras de cuello blanco y así sucesivamente. Y, como dice el autor, “no faltaban también algunos que habían recibido una educación esmerada” (Quaglia, 2012: 282), pero estas personas no aparecen en sus historias. Tampoco vemos los personajes chinos que son también capaces “de ser noble o tierno” (Quaglia, 2012: 283), como dijo en una entrevista. Como decíamos más arriba, excepto el posible progreso de las mujeres chinas en el orden de los cuentos, los chinos siguen siendo en gran parte rígidos y, a menudo, ignorantes, en sus historias. Los hombres, físicamente, son delgados y enfermizos y, en su comportamiento, como jefes de familia, no saben cómo respetar a otros, ni siquiera a sus hijos. Por su parte, la mayoría de las mujeres son débiles y obedientes. Y los hijos tienen que obedecer a sus padres. En general, son trabajadores, pero hablan mal el español, desprecian el conocimiento occidental. En fin, corresponden en alguna medida a los estereotipos. Por otra parte, ahora los chinos ya se dedican a profesiones muy diversas, también en el exterior, y sus experiencias migratorias están cambiando, del mismo modo. Pero aquí, en los cuentos de Siu, los personajes, principalmente, trabajan en su propia tienda, se ven encerrados en este pequeño espacio y, también, en los límites de la comunidad china, de la presión social de la colectividad y de sus reglas implícitas, a las que muchos se aferran para evitar la asimilación y la aculturación, la pérdida de la identidad y, por tanto, caer en el vacío o convertirse en el otro, lo que resulta, como mínimo, desconcertante.

3.1.2. Zoé Valdés: *La eternidad del instante* (2005). Dentro, aunque lejos, desde la distancia ficcional.

3.1.2.1. En torno a la autora

Según múltiples estudios (Rodríguez-Mourelo, 2016; Savić, 2016; Navarro Albaladejo, 2004; Bárzaga Morales, 2016), podemos saber que Zoé Valdés nació en La Habana, el día 2 de mayo de 1959, justo el año que triunfó la Revolución: una coincidencia que va a marcar tanto su trayectoria vital como literaria. Otro dato biográfico relevante a tener en cuenta es que, poco después de su nacimiento, el padre abandonó a la familia. Así que la futura escritora creció en un ambiente constituido por mujeres, educada por su madre y su abuela, por lo que es fácil entender, y se puede ver, la influencia fundamental de su entorno familiar en su escritura.

Tras una juventud rebelde, por la que fue expulsada en cuarto grado del Instituto Superior Pedagógico Enrique José Varona, estudió Filología en la Universidad de La Habana. Pronto entrará en contacto, sin embargo, con el país donde acabará residiendo la mayor parte de su vida, Francia: comenzó a trabajar en la Alianza Francesa en París y formó parte de la Delegación de Cuba ante la UNESCO, en la misma ciudad, y de la Oficina Cultural de la Misión de Cuba, así que permaneció cinco años en la Ciudad Luz, hasta 1988, aunque, por entonces, regresaba a su país todos los años. A fines de esta década volvió a la isla y estuvo un tiempo en paro, hasta que, después, de 1990 a 1994, fue guionista y dialoguista cinematográfica en el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) y subdirectora de la *Revista de Cine Cubano de Arte e Industria Cinematográficos*. No obstante, el 22 de enero de 1995 (Miller, 2010: 145) salió de la isla y, desde ese día, se quedó en París, definitivamente, para no volver ya, y en 1997 obtuvo la nacionalidad española. Así que forma parte de la diáspora cubana y ha manifestado, de forma constante, una posición contraria al régimen castrista, por

lo que puede considerarse como disidente política³⁶.

Zoé Valdés se dio a conocer, al principio, como poeta, cuando su primer poemario, *Respuestas para vivir* (1988), ganó el premio de poesía Roque Dalton y Jaime Suárez Quemain. Pero sus obras transitan varios géneros, no sólo la poesía, sino que la novela se convertirá en el género que más ha desarrollado. En 1993, publicó su primera novela, *Sangre azul*; luego *La nada cotidiana* (1995), ganadora del premio LiBeraturpreiss, su primer éxito internacional; le siguió *La hija del embajador* (1995), que ganó el premio de Novela Breve Juan March Cencillo en aquel mismo año; *Te di la vida entera* (1996), quedó finalista del premio Planeta. Ya entrando en el siglo XXI, la escritora obtuvo el premio Fernando Lara de Novela por *Lobas de mar* en 2003; el premio Azorín por *La mujer que llora* en 2013; y el premio Jaén de novela por *La casa del placer* en 2019. La obra que vamos a analizar, *La eternidad del instante*, por su parte, obtuvo el premio de Novela Ciudad de Torrevieja en 2004³⁷ y Premio Carbet des Lycéens en 2007. Aunque ha ganado tantos premios con sus novelas, —de las que aquí solo se menciona una parte de su extensa producción—, tampoco abandona otros géneros literarios, como la lírica —con recientes libros de poemas como *El beso de la extranjera* (2019)—, o cuentos —como *Los aretes de la luna* (1999) o *Luna en el cafetal* (2003)—, dentro del campo de la literatura infantil.

Sus obras han sido estudiadas por múltiples investigadores (González Abellás, 2008; Faccini, 2002; Griesse, 2012; Kroll, 2014), que, en su mayoría, la han relacionado con la literatura del exilio, además de subrayar el empleo de recursos cinematográficos, y la reivindicación del cuerpo y el sexo de las mujeres, desde la perspectiva del feminismo. En este sentido, comentan que, casi todas sus obras, tienen que ver con su experiencia personal de su vida exiliada y la relación entre ella y la isla de Cuba, su

³⁶ Así lo ha manifestado en entrevistas, en las entradas de su blog o en ensayos como *La ficción Fidel* (2008).

³⁷ El jurado estaba constituido por los escritores José Manuel Caballero Bonald y Ana María Moix, por el crítico J. J. Armas Marcelo, por Nuria Tey (directora editorial de Plaza & Janés) y por Eduardo Dolón (concejal de cultura del ayuntamiento de Torrevieja, Alicante). En estas páginas, no obstante, se citará por la edición del año siguiente, 2005.

experiencia del destierro y su sentimiento de dislocación, como consecuencia de la circunstancia política y su crítica a la deriva de la Revolución cubana. Así, González-Abellás señala que la escritura de Valdés se puede dividir en dos etapas: “una directamente política, visceral, relacionada con su exilio y con un alto componente autobiográfico... y luego otra etapa posterior en la que la autora explora otras inquietudes” (2008: 18). De este modo, añade, en otro texto, la novelística de Zoé Valdés, en general:

oscila entre la ficción y la realidad, y pese a contener grandes referencias a la vida de sus autores, no se articulan propiamente como autobiografías, ya que esconden el componente autobiográfico dentro de otras formas más convencionales, como la ficción novelesca... (González Abellás, 2005: s/p).

Muchos especialistas, por tanto, subrayan que estas obras reflejan la reflexión crítica de la autora sobre la Revolución cubana, incluyendo su impacto y consecuencias, sobre todo, en lo que respecta a la fractura social. El exilio en París significa, para ella, paradójicamente, una manera de conocer mejor su propio país, algo que considera que no se puede realizar dentro de las fronteras de la isla. Su vida transcurre dentro de unos parámetros totalmente distintos de los cubanos. Es, obviamente, mucho más libre, puede expresarse en todos los aspectos, sin censura³⁸, incluyendo el descontento político. Su preocupación sobre Cuba, no obstante, evidencia su *cubanía*, una definición de la identidad cubana independiente del límite geográfico.

Por otra parte, la representación de escenas sexuales puede ser percibida de forma significativa e intensa en casi todas sus novelas, desde la primera, *Sangre Azul*, que fue seleccionada como finalista de “La sonrisa vertical”, colección famosa en España de narrativa erótica. Según la crítica, debido a la especial perspectiva de la sexualidad en su obra, es decir, en general, desde los ojos de las mujeres, el cuerpo masculino se convierte en objeto —y no sujeto— de la mirada, y se muestra la pasión sexual de ellas,

³⁸ Libertad que ha reivindicado en publicaciones audiovisuales como *Censurés à Cuba* (2002), donde ha recogido películas y entrevistas de escritores y realizadores que sufrieron la represión ideológica, en su momento. Entre estos materiales, puede destacarse la entrevista a Guillermo Cabrera Infante, considerado por la autora como uno de sus maestros literarios y referente político.

desinhibida: el discurso erótico y la presentación del cuerpo femenino es una estrategia —femenina y feminista— de empoderamiento para “explorar la feminidad, denunciar el sistema patriarcal y reconstruir el cuerpo femenino, como lugar de resistencia a fuerzas represoras” (Pastor, 2017: 28). Es una rebelión contra las normas formadas por una cultura represiva y también una representación liberadora para las escritoras que aspiran a la autodefinición. En fin, la academia, generalmente, interpreta las obras de Zoé Valdés desde la vertiente política anticastrista, por un lado, y feminista, por otro (Zamora, 1999; Faccini, 2002; Fuentes, 2002; Navarro Albaladejo, 2004; González Abellás, 2000; 2008).

La eternidad del instante, por supuesto, no es la excepción, puesto que también tiene características comunes a otras novelas de Valdés, pero nuestro objetivo es analizar las imágenes y funciones de los personajes chinos en este libro.

Antes de todo, y llegados a este punto, hay que decir que la escritora tiene un abuelo chino y una abuela de origen irlandés, como ha mostrado en su blog (véase anexo final, imágenes 6 y 7). Según ella, sin embargo, toda la novela es ficticia excepto el personaje y su periplo, desde Cantón hasta Campeche (México) y, al final, La Habana. Confiesa la misma escritora que esta novela se trata de “una traición a mi abuelo, porque no es su vida, sino la novela que le dedico en la que yo imagino su peripecia vital” (Moltó, 2004: s/p). Entonces, desde este punto de vista, podemos considerar que Valdés tiene contacto directo con la comunidad china, aunque este sea algo lejano, puede obtener materiales e información por su abuelo chino. Curiosamente, Ignacio López-Calvo ha indicado una coincidencia entre los chinos y los cubanos, como es su lucha con el fin de obtener la auto-representación. Ambos grupos desean representarse a sí mismo, en lugar de ser representados por los criollos (López-Calvo, 2007: 110). Por este motivo, cree que los escritores cubanos que poseen una más o menos distante ascendencia china —como José Lezama Lima, Severo Sarduy y la autora que estamos leyendo, Zoé Valdés— aprovechan, a veces, su “*ethnic capital*” de poseer tales ascendencias para conseguir un derecho especial a la hora de representar a los chinos en la isla (López-Calvo, 2007: 110). Por lo tanto, como autora en el exilio en París, a lo

que se suma la experiencia de un abuelo chino que emigró, vivió en el extranjero, y se asentó en Cuba, puede considerarse que Valdés tiene su propia experiencia de vivir en el margen de dos culturas. Aunque no podemos hablar, propiamente, de una auto-representación de los descendientes chinos en la isla, al menos tiene un punto de vista más o menos dentro de la comunidad china en Cuba, por lazos familiares.

3.1.2.2. *La eternidad del instante: entre el referente familiar y la imaginación fabulosa*

3.1.2.2.1. Algunos paratextos, argumento y contexto histórico

En primer lugar, vale la pena detenerse en algunos paratextos que llaman la atención. En la portada de la primera edición, en Plaza & Janés, aparece la foto en blanco y negro, antigua, de una joven china sin identificar, ya que en los créditos se atribuye al departamento de diseño de Random House Mondadori. No obstante, dado que la dedicatoria reza “[a] mi abuelo Maximiliano Megía, Mo Ying” (Valdés, 2004³⁹: 7), la imagen parece sugerir al lector que pueda proceder acaso del archivo familiar. Por otra parte, el título, bajo el nombre de la autora, se indica, primero, en rojo, en ideogramas, en chino mandarín y, debajo, en español.

Hay que destacar también que el índice de las partes y sus respectivos capítulos, treinta y seis en total, se acompaña —por delante, en pequeño (Valdés, 2004: 5), y por detrás, en grande (Valdés, 2004: 11)— de una conocida imagen de la charada china o chino-cubana, juego de lotería muy popular en la isla, que, precisamente, se caracteriza por treinta y seis símbolos, que son el punto de partida para los capítulos, como aparece al principio de cada uno, como epígrafe. Este dibujo, que ha sido reproducido también en otras obras literarias cubanas —como, por ejemplo, de Severo Sarduy—, muestra a

³⁹ Debido a la epidemia, no podemos ir a la biblioteca a pedir prestado el libro de la edición de 2005, lo usamos antes. Solo tenemos la de 2004, lo cual tiene el mismo contenido con la de 2005.

un chino vestido y peinado a la manera tradicional, fumando una pipa de opio, y rodeado de los objetos, animales y demás figuras de la charada.

Por lo tanto, ya desde estos espacios liminares de la obra, que orientan al lector en su lectura —e, incluso, la marcan y predeterminan—, se establece un fuerte vínculo con el mundo oriental que se va a recrear en la novela, acaso para reforzar el efecto de realidad buscado en la misma, vinculado al ámbito de lo familiar. Aunque sea con una imagen bastante estereotipada, de inicio. Asimismo, hay que referir también, por un lado, la fotografía de la autora en la pestaña de la sobrecubierta, realizada por su entonces marido, Ricardo Vega, donde se la puede ver caracterizada como oriental, con los ojos más achinados si cabe por el maquillaje, vestida en seda carmesí, con collar y pendientes con ideogramas chinos, y realizando un saludo (¿al lector?) también a la manera oriental.

Por último, debe señalarse que dos citas sirven de pórtico a la novela, y ambos epígrafes se centran en torno a la idea de la eternidad del título y de la obra: uno es del escritor argentino Jorge Luis Borges (“...el estilo del deseo es la eternidad...”), gran conocedor y admirador de la cultura oriental, como es sabido, y el otro es del autor sino-francés François Cheng, en su lengua adoptiva (“*L’eternité n’est pas de trop pour que je te rejoigne. Pas à pas, je te rattraperai*” [La eternidad no es demasiado para que me una a ti. Paso a paso te alcanzaré]).

Dicho esto, no obstante, y a pesar de estas aparentes vinculaciones con ciertos elementos de la realidad y con el Lejano Oriente, hay que tener muy presente que la novela nos cuenta una historia fantástica. Mo Ying, un chino que quiere buscar a su padre —un cantante de ópera conocido y respetado llamado Li Ying— como se observa, no se invierte el nombre de pila y el apellido, a la manera china, sino que mantiene la estructura del nombre tal y como se usa en español—, quien decidió partir a Cuba para trabajar allí y enviar dinero a casa—, embarca de viaje a América Latina. Durante la jornada, el joven chino enfrenta muchos riesgos y dificultades, en una aventura alucinante y llena de exotismo. Visita lugares lejanos, escapa del control de los bandidos, cura a enfermos con su conocimiento de medicina china tradicional y, lo más importante,

encuentra en su camino a algunas mujeres con las que entabla relación y que cambian su vida.

La primera mujer de su vida es Sueño Azul, quien despierta en él una destreza sexual casi mística (Cowie, 2007: 128). Luego, en Campeche, debido a que fue engañado por un traficante y esclavizado en una familia francesa, se encuentra con la hija del hacendado, Eva Dubosc, quien se enamora de él, lo libera y lo bautiza con el nombre que escoge para su segundo nacimiento: Maximiliano Megía —es decir, un nombre español, para la nueva vida que emprenderá en México y en Cuba—. Sin embargo, desgraciadamente, es revendido a un enganchador inglés. Al final, se casa con una mujer irlandesa, Barbara Buttler, rica y caprichosa. A esta irlandesa le cuesta mucho obtener los favores de Maximiliano y hacerle ser aceptado por su familia. Después, la pareja tiene cinco hijos, aunque cada uno tiene algún defecto físico o está enfermo, y su matrimonio termina con separación, porque la mujer decide cumplir su sueño de ser actriz y dedicarse al teatro, por lo que abandona a la familia. Desde entonces, Mo Ying deja de hablar durante muchos años hasta que se encuentra con su nieta favorita, Lola. A partir de ese momento de la novela, se irán alternando el pasado y el presente.

Cuando llega a Cuba, descubre que su padre (Li Ying) ha perdido la memoria durante el viaje, está amnésico. En un asalto en Samarcanda fue golpeado dos veces en la cabeza, de tal modo que un doctor francés salva su vida, pero no su memoria. No tiene la menor idea de quién ha sido hasta entonces. Ahora se llama Mario Fong y se ha casado con una mujer rica. Mario empieza a trabajar con sumo cuidado su voz otra vez, estudia difíciles melodías, vuelve a aprenderse todo aquello que él mismo consideraba imposible de olvidar antes de perder la memoria. Y alcanza, nuevamente, la celebridad como cantante de ópera, y su fama traspasa los umbrales de la comunidad china y se instala en el chismorreo cotidiano de las clases adineradas. Es entonces cuando Mo Ying conoce a su padre de nuevo, sin darse a conocer, solo como su admirador y discípulo. Asimismo, la esposa de Mario Fong organiza un viaje para que la madre de Mo y sus hermanas se muden a Cuba, con lo que la familia se reúne otra vez, pero el miembro más querido no los conoce en absoluto. A pesar de todo, las dos familias viven

armónicamente y, después de la muerte de la esposa de Mario, él pide la mano de Mei otra vez.

Pero, antes de nada, es necesario hablar primero del contexto histórico de esta novela. De acuerdo con lo que refiere Valdés, podemos deducir que los personajes viven en la época de la dinastía Qing de China, porque Mo Ying nació en el año 1902. En aquel entonces, como sabemos, ya han sucedido varias guerras contra China, como la Guerra del Opio en 1840, la Segunda Guerra del Opio en 1856, la Primera Guerra Sino-Japonesa, entre 1894 y 1895, y el ataque a China de la Alianza de las Ocho Naciones, en 1900. Con estas agresiones, China se convierte en una colonia internacional. Dentro de China, también han estallado algunas rebeliones, como la Rebelión de Taiping, entre 1850 y 1864 y, más tarde, el Levantamiento de los Boxers, en 1900. En fin, todo el país está en crisis, desde fuera y desde dentro; como dice Valdés, “este país se desmorona a una velocidad espantosa” (2005: 60). Por lo tanto, los pueblos viven bajo una condición inferior, sobre todo los pobres, la mayoría es campesina, se han hundido en un abismo de sufrimientos, dificultades y privaciones. Bajo este contexto, vamos a ver los personajes chinos en esta novela.

3.1.2.2.2. Presentación de los personajes chinos

Como se anticipaba, Mo Ying es el protagonista y el hilo conductor de la historia, que va enhebrando episodios de su vida, desde antes de su nacimiento, hasta algo después de su muerte. La novela se divide en dos partes: “Nacer” y “Vivir”. La primera se desarrolla, principalmente, en torno a los padres de Mo Ying, su casamiento, el cambio de vida y, poco después, el nacimiento y crecimiento de Mo y sus hermanas. La segunda cuenta, sobre todo, el viaje de Mo para buscar a su padre, ya que, en palabras de la autora, “se ha hablado muy poco, salvo en algunos trabajos de investigación: el recorrido de la Ruta de la Seda a la inversa, después de las dos guerras del Opio, en 1824” (“Zoé Valdés gana el Premio Torre Vieja”, 2004: s/p), y su vida en América Latina.

Por tanto, estos otros personajes también ocupan muchas páginas y desempeñan un papel importante, influyen en Mo y conducen la historia, en cierta medida. Por eso, también vale la pena analizarlos como figuras individuales. Así que, primero, vamos a ver los familiares de Mo Ying.

3.1.2.2.2.1. La familia materna de Mo: los Xuang

Mo Ying nació en una familia culta y llena de amor. Su madre, Mei, es educada e inteligente. Se comenta que

leía desde los tres años, escribió a partir de los tres y medio. Su padre la había enseñado, instruyéndola con los comentarios a *Los poemas canónicos* o el *Libro de poemas*, la más antigua antología de poemas china, compuesta por trescientas cincuenta piezas líricas, compiladas en la época del 770–476 antes de nuestra era (Valdés, 2005: 25).

El padre de Mei, el señor Xuang, es un dibujante y calígrafo de renombre, sirve “de escribiente a iletrados y obedecía a los monjes del monasterio más cercano” (Valdés, 2005: 21). Se declara autor heredero del taoísmo y, en el primer encuentro con la familia Ying, cuyo objetivo es discutir sobre el matrimonio de los hijos, Xuang expresa su estima a Li Ying al leer nueve páginas dedicadas a su talento histriónico. Es un personaje interesante, que presenta distintos aspectos. Por una parte, es una persona tierna y suave, así como un artista brillante. Su esposa murió en el parto. Por eso, Mei es huérfana de madre, y no tiene hermanos, sólo dos primos. Pero el señor Xuang no busca otra mujer ni le impone una madrastra a Mei, ni se ha vuelto a enamorar, sino que la consuela convenciéndola de que su madre habita “todo lo que ella toca: una flor, la tibieza de las aguas en verano, los arbustos que acariciaban sus pies...” (Valdés, 2005: 25–26). El padre no sólo mimó a su hija única, supliendo la ausencia de la madre, sino que también le destina todo su dinero, por quien, obviamente, se siente muy orgulloso. En una comunicación con su discípulo, el señor Xuang dice que no siente nostalgia del amor y añade que “sólo aspiro a envejecer con el deseo de volver a vivir y honrar a mi

hija, la única mujer de mi vida, con una vejez digna de su inteligencia y de la mía” (Valdés, 2005: 29). Considerando el contexto histórico, es una decisión rara para un dibujante y calígrafo de renombre, como es su caso. Sabemos que las personas educadas siempre ocupan la posición social más alta en la antigua cultura china, nunca les faltan oportunidades. Este amor paterno-filial es correspondido. Cuando se encuentran los futuros contrayentes en la reunión para discutir su matrimonio, Mei dice que no dejará solo a su padre. Li Ying, inesperadamente, acepta la solicitud de la chica, diciendo que el señor Xuang podría vivir con ellos si ella quiere.

Sin embargo, la joven no sabe que, mientras ella crecía, Xuang no soportaba la vida de no salir a ninguna parte ni frecuentar a nadie cuando era niña, y que “esperaba con ansiedad a que la muchacha se durmiera para escaparse cauteloso hacia las luchas colectivas y allí se divertía con la invención y el floreo de largas parrafadas con sus amigos sobre lo humano y lo divino” (Valdés, 2005: 26). En esos encuentros, se llevan a cabo peleas de grillos amaestrados, en las cuales los hombres, especialmente los dueños de los insectos, entablan ridículas contiendas de groseros insultos, con frecuencia. Xuang iba después al fumadero de opio y, luego, al lupanar “con la obvia intención de dormirse a alguna viuda, o concubina venida a menos, a la que, fuera quien fuese, trataba remilgadamente, como si, al contrario de lo que era, estuviese delante de una señora de gran clase, amante digna de elogios y fabulaciones” (Valdés, 2005: 26). Este personaje chino no es como algunos de otras obras, que describen un solo aspecto: es un personaje paradójico en el que coexiste lo intelectual y lo carnal. Tiene no sólo la mente romántica y la ternura que hereda su hija, sino que también siente la pasión sexual y muestra hábitos o gustos no tan cultos, e incluso considerados negativos, como fumar opio o participar en la pelea de grillos amaestrados. En fin, se configura con las contradicciones de una persona real, de carne y hueso.

3.1.2.2.2. La familia paterna de Mo: los Ying

Por su parte, el padre de Mo, Li Ying, como antes mencionamos, es un famoso cantante de ópera. Y los padres de Li también son cultos: el padre, el señor Ying, escribe salmos y sermones, y edita libros acerca de las obras de sus poetas predilectos: Du Fu, Su Dongpo y Bajin (Valdés, 2005: 17); su madre, Xiao Ying, domina el secreto familiar del hilado, cuyos productos son maravillosos y tienen como destino ser acaparados en el mercado occidental. La autora realza la elegancia de su hilatura, ya que:

hilaba los largos paños de seda natural en donde el padre dibujaba versos; la mujer cosía con hilos preciosos de oro y plata las cubiertas de los libros, luego los perfumaba con esmero con un líquido de su invención, azahar y almizcle, y por último untaba goma arábica para que su resistencia fuera duradera (Valdés, 2005: 17).

En cuanto al don musical de Li Ying, se describe del siguiente modo:

no sólo poseía un gran talento para la lírica vocal; además el canto brotaba de su garganta comparable sólo a los gorjeos del ruiseñor, dominaba el arte de los gestos, el fraseo de la mirada con una exigencia espiritual y maestría corporal inigualables. Nunca nadie había hecho gala de semejante vigor físico, pues podía alargar la duración de las óperas de quince días a un mes (Valdés, 2005: 17).

Dicen que la voz de Li Ying es “la gracia enviada por el Iluminado, el dulce y venerado Buda” (Valdés, 2005: 17), y los habitantes del pueblo le llaman “el gran Li Ying” (Valdés, 2005: 31). En los ojos del suegro de Li Ying, la familia Ying es envidiable, lo cual, probablemente, representa las ideas de los vecinos: “su padre, un editor, un gran poeta. Son una familia de muy buena posición. Poseen un teatro. Viven de las rentas del abuelo paterno, de los bordados de la madre y los libros editados por el padre se venden muy bien” (Valdés, 2005: 31). Li Ying se enamora de Mei a primera vista; el hombre, que decide dedicar toda su vida a la ópera, y nunca se da cuenta de otras cosas, por primera vez, cree que va a amar a una mujer con la misma intensidad que ama la ópera. Pero su padre no está de acuerdo con el hijo: “una ópera acaba cada noche o tres noches después, hijo; repites lo mismo cada vez, con intensidad, con emoción... a una mujer debes quererla siempre de forma diferente y hacerle creer que

la quieres siempre igual” (Valdés, 2005: 22). Sobre esta opinión, Li Ying cree que el señor Ying es demasiado circunspecto, que reduce el disfrute de los placeres cotidianos. En cambio, el hijo considera que su madre es más inteligente. Adora su calma, la paciencia y el deleite con que dedica su vida a una mínima labor. Sea como sea, podemos concluir que es una familia que se respeta y se ama mutuamente. Y, además, lo que favorece al don artístico de Li es que el hogar tiene un ambiente romántico. Por ejemplo, siendo una época tan difícil para todo el país y sus habitantes, cuando la familia cena, generalmente, va a contar algunas anécdotas históricas y recordar, invariablemente, el origen de los platos que se llevan a la boca. Se convierte en una rutina diaria, como comenta la autora cubana, “como si el paladar se enriqueciera con la cíclica evocación de la historia” (Valdés, 2005: 22). En tal familia, con su excelente talento, Li Ying crece como un hombre brillante y orgulloso. Como Mei Xuang, por tanto, crece en una familia feliz y educada, se cree que van a formar un buen matrimonio. Y, como se esperaba, la pareja, Li Ying y Mei, tras la boda, viven en armonía.

3.1.2.2.2.3. El matrimonio Li Ying-Mei Xuang y sus hijos: Mo Ying, y sus hermanas, Xue e Irma Cuba

De hecho, en el primer encuentro, Li Ying se arrodilla ante la chica, toma la mano delgada entre las suyas y besa la punta de sus dedos y le regala una medalla de jade sujeta a una cadena de oro. Es una acción muy occidental y rara en aquel entonces, porque, en la opinión tradicional china, se cree que un hombre debe tener dignidad y no inclinarse o arrodillarse, excepto ante sus padres o los gobernantes, sin mencionar que las mujeres ocupan una posición social inferior a la de los hombres. No discutimos si este comportamiento podría ocurrir en el contexto histórico en ese momento, porque la autora sitúa a su personaje en Yaan, Sichuan, una ciudad con pocos extranjeros, donde es casi imposible ponerse en contacto con ellos. Al menos, desde aquí, podemos observar que Li Ying es un hombre que respeta a las mujeres, o sea, no le importa, o no

le importa tanto, la visión y los pensamientos de otros, en todo caso.

Su particularidad algo impertinente se presenta en muchas ocasiones. Sabemos que rigen normas tradicionales relativas a la virginidad en China en aquel entonces, y a los hombres les importaba mucho si era virgen o no su esposa. La primera vez que se hace el amor es relevante para un matrimonio, ya que, al ser desvirgada por su marido, representa que el hombre ya posee a esta mujer y se convierte en su “cielo”, los dos ya son una familia, van a vivir juntos toda la vida. Inesperadamente, sin embargo, según anota la autora:

no fue Li Ying quien la desvirgó. Según su deseo, compartido por su esposo, con el fin de evitar un contacto doloroso, cuya impresión la marcará de mala manera, la partera del pueblo se ocupó del incómodo asunto.

La comadrona cubrió el rostro de la joven desposada con un velo nacarado perfumado a la tuberosa y al higo, aseó sus manos y, agachada frente al sexo, introdujo delicadamente el dedo medio envuelto en un fino pañuelo blanco de algodón, y se dispuso a romper el himen o nervio virginal.

Cuando se incorporó mostró sonriente su dedo cubierto por el tejido manchado de marrón, después removió el dedo en el agua fría de una palangana de porcelana y la mancha se disolvió al instante, lo cual probaba que la chica no había sido antes tocada por varón alguno (Valdés, 2005: 41–42).

Es decir, para que no le duela a su pareja, Li Ying decide renunciar a su “derecho”, que en la China feudal es muy importante para un hombre, lo cual representa la dignidad de un varón y si merece ser respetado por los demás. Muy pronto, la pareja tiene su primogénito, Mo Ying. Entonces, es claro que Mo Ying crece en un ambiente cortés y refinado y, hasta cierto punto, abierto. Hasta los siete años, Mo es el pequeño rey de la casa, hasta que su madre vuelve a estar embarazada otra vez. Y, ocho meses después, prematura, nace su hermana, Xue Ying.

Desde pequeño, Mo aprende muchas cosas con sus abuelos, quienes son cultos y sabios. Es inteligente y hereda los talentos artísticos de sus padres, de tal modo que puede captar, fácilmente, los pensamientos tras las pinturas de su madre y puede apreciar sus emociones ocultas. Más tarde, los padres deciden enviar a Mo Ying al

monasterio, donde puede estudiar algo de medicina. Por otro, querían que el poeta Meng Ting le enseñara “las cien escuelas de filosofía, o las principales, al menos: el confucianismo, el mohísmo, el taoísmo, el legismo, la escuela de los nombres” (Valdés, 2005: 57), etc. Sin embargo, en aquel entonces, la familia ya no era tan rica como antes, tuvo que vender el teatro para obtener algún ingreso, y Li Ying es despedido, porque los nuevos propietarios creen que ya no canta igual que antes, que ha perdido inocencia, y unas jóvenes pueden reemplazarlo. Luego, venden algunas obras de Mei y de la madre de Li Ying. Y, unos años después, el abuelo Ying tiene que deshacerse, además, de la imprenta y la librería y reducir el espacio del taller donde trabaja la abuela Xiao Ying (Valdés, 2005: 59).

Mo pasa tres años y medio, desde que tenía doce años, o sea, desde el año 1914, en que comienza la Primera Guerra Mundial, en la montaña, con su maestro, el sabio poeta Meng Ting, porque sus padres creen que ya no es suficiente aprender la astronomía, la geografía, la poesía, las matemáticas, la caligrafía y la pintura. Sostienen que lo más importante y necesario ya para su hijo es la meditación, la espiritualidad. Por eso, la mejor escuela es el refugio en la naturaleza, en la montaña, más precisamente (Valdés, 2005: 62). Es un estilo de ejercicio espiritual que evoca el Sādhana y la meditación, que hoy en día son muy populares. La autora, con gran detalle, nos describe las imágenes mágicas, trasladando al lector a una atmósfera misteriosa llena de supuesto encanto oriental:

Concentrado en lo más profundo de su meditación, cortaba el universo en trocitos cuadrículados o a veces triangulares. Rechazaba de cuajo que lo perturbaran recuerdos o deseos que estuviesen ligado a las siete pasiones: la alegría, la ira, la tristeza, el miedo, el amor, el odio, la codicia.

Colocaba la punta de la lengua en el paladar y de ahí la deslizaba hacia la cavidad situada encima del corazón, en la gruta escarlata, hasta que empezaba a latirle deliciosamente la nuca. Ahí, en ese punto, todo se oscurecía hasta que, al rato, poco a poco, se iluminaba de nuevo, con una incandescencia que renacía armoniosa en su espíritu en forma de tigre blanco.

Una serpiente enlazaba a una grulla en pleno vuelo. La bóveda celeste nacía en su cabeza y a través de ella, mar límpida, erraba una embarcación. Escribió dos palabras: vida, tiempo.

Mo Ying escapa de sí mismo, huía de su cuerpo, liberado de aquel premonitorio paisaje. Y besaba los picos más altos de las sierras e intercambiaba secretos con el montañoso sueño (Valdés, 2005: 69–70).

Durante esos más de tres años, como dice el maestro, sólo leer y viajar nos hace sabios, Mo crece, madura, y se convierte en un hombre. Al mismo tiempo, conoce cómo adivinar o descubrir “la enfermedad observando un buen rato la lengua y el tinte en la mácula de los ojos del paciente; también lo entrenó en el arte y la precisión científica de cómo curar a los enfermos sólo manipulándoles el pulso con el pulgar y el índice” (Valdés, 2005: 67). Además, domina el conocimiento del secreto de las plantas, de los minerales, de las piedras, se puede decir que ya es un experto en este aspecto. Por tanto, la autora nos presenta, con detalle, la medicina tradicional china, como si fuera una habilidad mágica. El joven también se convierte, según la autora, en un gran conocedor de su propio cuerpo y de sí mismo. Dice que puede controlar su pensamiento como nadie, estirar la piel y el esqueleto, e incluso acariciar una estrella. Eso es algo casi mágico, que evoca, fácilmente, las imágenes o descripciones de Kung-fu maravilloso de los asiáticos que, según se cree, a veces, incluso, pueden volar⁴⁰. En cuanto a la comida, en la novela se indica que apenas consume alimentos, nada que sangre y tenga ojos, sólo arbustos secos, tampoco semillas que hieren el intestino, y bebe agua pura (Valdés, 2005: 68).

Por otra parte, escuchando la melodía del silencio, mientras medita, el joven aprende a hablar con las montañas: puede mantener un diálogo enriquecedor con las yerbas, los animales, los ríos y los caracoles. E incluso conversa con las tortugas para iniciarse, en otra dimensión, en la pasividad, y experimentar estados provocados, así que puede obtener una mejor visión interior (Valdés, 2005: 63). Y lo más fantástico es que Mo Ying:

consiguió refugiarse en múltiples ocasiones en el aliento del dragón; bastaba con que cesara de respirar y el dragón reaparecía, manso y confuso, buscaba acomodo entre sus muslos, reducía su descomunal tamaño al de una hormiga, aturdido soportaba la espesura de los

⁴⁰ Como sucedía en las películas populares de los años setenta o, posteriormente, en otras más elaboradas, de gran éxito, como *Tigre y dragón* (2000) del taiwanés Ang Lee.

arbustos (Valdés, 2005: 68–69).

Es decir, la vida del joven en la montaña es casi como la vida de un ermitaño, pero, al mismo tiempo, es suficientemente extraordinaria y exótica para representar las imágenes místicas y míticas de los chinos. Cuando termina su aprendizaje con esta práctica, se ha convertido en un hombre sabio que se especializa en varias carreras. Así, se informa de que el protagonista tiene capacidad para enfrentar cualquier situación, y la trama comienza a avanzar: Li Ying, el padre, después de nacer la hija menor —Irma Cuba Ying—, va a salir de casa para dirigirse a Cuba con motivo de ganar dinero y mantener a la familia. Y, desde luego, como ha pasado miles de veces, la esposa y los hijos quedan en casa esperando su regreso.

Es evidente que Valdés crea un ambiente oriental y misterioso a lo largo de estos capítulos. La escritora exagera y mixtifica a los chinos a través de las descripciones de la experiencia y las actividades de Mo Ying, por ejemplo, al contar que sólo bebe agua pura y come plantas, o se comunica con la montaña y el dragón, lo cual solamente existe en las antiguas leyendas. Crea un mundo milagroso y asombroso, de carácter oriental, usando la enumeración de los objetos chinos considerados típicos, o sea, clásicos, como la antigua filosofía, los elegantes tejidos y la medicina tradicional chinas.

Por otra parte, toda la novela está llena de una sensación de fatalismo. Durante el viaje a Cuba, Li Ying se encuentra con una mujer que le advierte que debería cuidarse de los merodeadores y predice que este joven tendrá un futuro muy vasto y que va a vivir “en una hermosa casa, en otros confines, pero antes cruzará ríos, montañas, océanos. Se verá rodeado de alguna gentuza cuyas almas envenenadas por la envidia le desearán y podrán acarrearle el mal” (Valdés, 2005: 84), y lo más importante es que la mujer adivina que Li Ying tendrá un antes y un después del océano (Valdés, 2005: 84). Como sabemos, Li Ying, después de cruzar el océano, pierde toda la memoria y se casa con una mujer rica, lo cual corresponde justamente a lo que dice la mujer china mencionada.

La hermana de Mo, Xue Ying, debido a que, desde pequeña, le gustaba saltar muy alto, e incluso “a veces quedaba suspendida entre la bruma y los tejidos, en otras

ocasiones parecía que las ramas de los árboles la atrapaban y la balanceaban hasta abandonarla a su suerte a la velocidad del agua desde una catarata” (Valdés, 2005: 88), la escritora dice que es como una gaviota en el aire. Al final de la novela, Xue Ying se inscribe en un curso de aeronáutica en la Universidad de La Habana y se casa con un piloto de aviación, y terminará su vida al caer de un banquito de madera, cuando trata de sembrar unos helechos en el tronco de un árbol: se golpea la sien y muere instantáneamente.

La hermana menor, Irma Cuba Ying, muere después de sumergirse en un letargo profundo que dura quince años. La razón es que fue picada por la mosca tse-tsé y, tras más de diez años, el parásito anida en el cerebro. Este acontecimiento es predicho por el espíritu de Xue Ying cuando su hermano le invoca después de su muerte. Todo parece que corre hacia adelante de acuerdo con la pista preestablecida de la suerte. Nadie puede escapar de su propio destino; y añade el tono misterioso a esta familia china. Hasta aquí, conocemos los principales personajes chinos de esta novela.

3.1.2.2.3. Otredad, orientalismo y auto-orientalismo

Sabemos que la idea de la otredad es un concepto que se origina del encuentro. Como descendiente de chino, Zoé Valdés, aunque sólo tiene una cuarta parte de este origen, para los chinos, por una parte, es su compatriota, pero, por otra, como se advertía, encarna al Otro para la autora, porque, en realidad, no tiene mucho contacto con ellos y siempre se identifica como cubana en lugar de china. No obstante, en la fotografía de la autora que acompaña a la primera edición de la obra (véase anexo, imagen 4), se la ve ataviada con un traje oriental, de seda roja, maquillada para remarcar sus ojos rasgados y con un collar con símbolos chinos. A pesar de ello —o, quizás, precisamente, por ello—, en su texto, podemos percibir la imaginación y definición en torno a la cultura china, lo que, según un estudio de Ong (2017), constituye lo que llaman “auto-orientalismo”, como ya se ha mencionado. Pero no estamos de acuerdo, hay que matizar,

después de todo.

Según Arif Dirlik, el auto-orientalismo es un tipo específico de desarrollo del orientalismo, es el orientalismo de Oriente. Cree que existe un “*collusion problem*” de construir un orientalismo entre los orientalistas europeos y los intelectuales asiáticos (Dirlik, 1996: 96). A su vez, según Zhou (2016: 9), Albert Memmi, en su libro *The Colonizer and the Colonized* (1991), considera que los colonizados enfrentan un dilema psicológico, ya que, ante los colonizadores, sólo tienen dos opciones: imitarlos o rebelarse contra ellos. Sin embargo, ambas traen la misma consecuencia: contribuir al desarrollo del auto-orientalismo. Porque es obvio que no pueden obtener la igualdad imitándolo y, por otra parte, aunque fuera una auto-reconstrucción, rebelarse, eso mismo supone también una confirmación de la definición y corresponde a la imaginación de los colonizadores. Desde otro punto de vista, la rebelión equivale a reconocer que lo oriental tiene un estatus más bajo que lo occidental.

Cuando se trata de un individuo, el auto-orientalismo se refiere al acto de que los escritores identificados como orientales, o personas con ascendencia oriental, crean, describen y se representan a sí mismos en correspondencia al imaginario, representación o estereotipo de los occidentales. En este sentido, como antes decíamos, aunque obtiene la nacionalidad francesa y española, Zoé Valdés siempre se identifica a sí misma como cubana, entonces no estamos de acuerdo con la idea de que tal descripción sea un tipo de auto-orientalismo, aunque lleve a cabo un guiño a su ascendencia china, en la fotografía referida.

En cambio, consideramos que se trata de un obvio orientalismo. Ya sabemos que, de acuerdo con la tradición ideológica, literaria y estética correspondientes de los occidentales, la imagen descrita en esta novela sí corresponde al imaginario e impresión de muchas personas. Es decir, como afirma Said, el orientalismo no estudia la coincidencia entre el texto orientalista y la realidad de la sociedad oriental, sino que se enfoca en la coherencia y consistencia del imaginario y la idea cultural preconcebida sobre Oriente. Por otra parte, dado que Zoé Valdés nunca ha vivido en China, se trata, a pesar de todo —a pesar de sus lazos familiares—, de una autora con un punto de vista

exterior a Oriente:

Orientalism is premised upon exteriority, that is, on the fact that the Orientalist, poet or scholar, makes the Orient speak, describes the Orient, renders its mysteries plain for and to the West. He is never concerned with the Orient except as the first cause of what he says. What he writes, by virtue of the fact that it is said or written, is meant to indicate that the Orientalist is outside the Orient, both as an existential and as a moral fact (Said, 1978: 2021).

Entonces, aquí podemos atisbar el imaginario de los ciudadanos cubanos, en general, de algún modo. O, incluso, como ya se apuntaba, el de muchos occidentales, fascinados con el exotismo.

A medida que avanza el desarrollo de la historia, el padre decide ir a Cuba. La vida ha cambiado mucho: ya tiene Mo dos hermanas, Xue Ying e Irma Cuba Ying, y tres de sus abuelos ya fallecieron, aparentemente, en el contexto de la gripe de 1918, como parece sugerir el siguiente fragmento:

El mundo ha cambiado, es inconcebible cómo se ha transformado este mundo, al menos, el nuestro. En Europa hubo una guerra, por suerte ya culminó. Esto nos afectó, por supuesto. La China se verá obligada a modernizarse. La mayoría exige, reclama: ¡Abajo los clásicos, abajo la tradición! ¡Abajo el lenguaje dibujado y cantado! ¡Arriba la vulgaridad, el lenguaje hablado! El teatro ha dejado de ser cantado. Empieza a hablarse en el teatro como se habla en las callejuelas. Si mencionas el nombre de una flor te conviertes en el hazmerreír del pueblo, y eso si por casualidad navegas con suerte y no te envían a un campo, a que el agua del arroz te llegue al cuello hasta el final de tus días. La literatura ya no es lo que era antes [...] [los abuelos] murieron a causa de tanta ignominia, ¡qué gripe ni gripe! Enfermaron de tristeza, al verse convertidos en testigos de la extinción de una cultura... y no poder responder con nada. Desde luego, y menos mal, somos una república (Valdés, 2005: 79).

Son descripciones de la sociedad de China en aquel entonces. Los intelectuales sienten una profunda tristeza al enfrentarse a esta situación, creen que la cultura, que ha existido por miles de años, va a consumirse ante ellos. La época decepciona y apenas a los eruditos. Mientras tanto, muchos los están criticando porque creen que sólo prestan atención a las cosas inútiles, como la literatura, la caligrafía, la poesía, etc. Cuando los abuelos todavía vivían, el señor Xuang dijo que no se hablaba de política en su casa. Y, cuando el primo Zhu Bu Tha visita a la familia Ying, también expresa la misma opinión.

En la novela aparece otro primo de Li Ying, Weng Bu Tah, que se convierte en

héroe en Cuba en la guerra de la Independencia contra los españoles. Allá se hace llamar José Bu, que ayuda a inventar una ascendencia criolla y cubana, lo cual hace que su hermano, Zhu Bu Tha, sienta vergüenza. Este cree que ir a Cuba, o sea, la migración, no es una solución a los males para nadie, por mucho dinero que uno pueda enviar a la familia. Sobre la situación, no está de acuerdo con la opinión del abuelo Ying, que considera que los chinos todavía no reconocen la desgracia en que han caído, y sostiene que “sólo los artesanos y los intelectuales no se dan demasiada cuenta todavía, pero los campesinos, ellos sí que viven en la pobreza total... Mientras que otros... otros se hacen de la vista gorda” (Valdés, 2005: 61). Es decir, Zhu Bu Tha opina que los intelectuales, artistas, artesanos viven en un mundo artificial y son indiferentes ante la tragedia de la población. Y cree que no ven la pobreza y la hambruna de los compatriotas. En fin, son parásitos inútiles, y no tiene ninguna capacidad de hacer nada.

3.1.2.2.4. Sobre migración y exilio: ¿un paralelismo entre Cuba y China?

Sin embargo, como intelectual y escritora, la misma Zoé Valdés presta mucha atención a la política, porque su infancia y juventud se sitúa en una época muy significativa para la isla, especialmente para la cultura y las letras, tras décadas de censura, resumidas en la famosa frase de Fidel Castro: “Dentro de la revolución, todo; fuera de la revolución, nada”. Así empieza la censura después de la Revolución cubana, en 1961, con estas “Palabras a los intelectuales” emitidas por el Líder Máximo en la famosa reunión que tuvo lugar en la Biblioteca Nacional, y que representó el triunfo del ala intelectual más ortodoxa, y cercana a la estética del realismo socialista soviético. Y, como consecuencia, cierran muchas revistas culturales y se exilian muchos intelectuales, estudiosos, artistas, eruditos y algunos revolucionarios previos, entre ellos, Guillermo Cabrera Infante —uno de los referentes de Zoé Valdés, como se ha indicado—, aunque, posteriormente, también abandonen la isla otros como Severo

Sarduy, Reinaldo Arenas y Jesús Díaz, en distintas oleadas. Entonces, podemos ver muchas reflexiones políticas y culturales en esta novela, tanto acerca de la China imaginaria de principios del siglo XX, como sobre Cuba de la segunda mitad del siglo XX.

Lo que aparece primero en esta novela es la explicación del contexto histórico de China cuando Li Ying empieza su viaje a Cuba. El Movimiento del 4 de Mayo estalla en 1919 en China, con motivo de ir en contra de la tradición, el imperialismo y la política corrupta. En aquel momento, hay muchos intelectuales que se oponen a las opiniones que están contra la tradición. Claramente, Li Ying es uno de estos. Cuando conoce las informaciones de este movimiento, sufre mucho: eso no sólo lo traumatiza, sino que agudiza “en él el temor de una suerte de muerte en vida” (Valdés, 2005: 77). Además,

Li Ying confesó a su esposa que creía que se encontraba en el umbral del estertor final, de sólo escuchar aquellas tonterías su cuerpo hervía de rabia, un pito permanente obstruía sus tímpanos, llagas reventaban su fina piel. Li Ying sufría al contemplar que una horda de brutos intentaba acabar con la memoria, la historia, la cultura del país entero (Valdés, 2005: 77).

La palabra “exilio”, según la RAE, significa “expatriación, generalmente por motivos políticos” y, según palabras de Agnieszka Gutthy, las personas que se exilian son los “individuos o grupos obligados a abandonar su lugar de nacimiento o país de origen por razones políticas, económicas o religiosas” (Gutthy, 2010: 1). En cierto modo, Li Ying también es uno de los que se exilian, y suponemos que Valdés entiende a este personaje muy bien, porque su pensamiento, probablemente, refleja el de la misma autora. Entonces, es posible que la actitud de Valdés sobre el exilio sea justamente opuesta a la de Zhu Bu Tha. Escribe en la novela para afirmar la acción de abandonar el país del hermano de Zhu, a través de la boca del personaje:

este país se desmorona a una velocidad espantosa. El artesanado chino del algodón acabará arruinado, y todo gracias a la invasión de los textiles mediocres. El algodón europeo, inglés y americano resulta una basura comparado con el nuestro. No sé por qué dependemos, sumisos, de la importación de algodón proveniente de máquinas que no cesan de ensuciarlo todo con humo, ¡ah, detesto ese hollín espantoso! Pocos quieren reconocer que la sociedad se

descomponen, se viene derrumbando desde mil ochocientos noventa y cinco, y para algunos ¡plim! ¡Les da igual, ojos vendados frente a la tragedia! (Valdés, 2005: 60).

Estas palabras pueden evocar en la memoria referencias del pasado, sobre la azucarera cubana dominada por los estadounidenses. Cuba, después de la independencia de España en 1898, recibió la ayuda estadounidense, lo cual, en realidad, es el comienzo de la larga intervención norteamericana en todos los aspectos, porque la isla era muy importante, estratégicamente, para la defensa militar de la Florida, y, entonces, representa una relación estrecha y un fuerte interés a nivel económico y político.

Batista dio un golpe de estado con permiso de Estados Unidos, el 12 de marzo de 1952. Este hecho hizo que Fidel Castro decidiera hacer una revolución en Cuba y, desde 1953 hasta 1959, lo estuvo intentando, una y otra vez⁴¹. El 1 de enero de 1959 esta triunfó, derribó el dominio de Batista y fue nombrado comandante de las fuerzas armadas cubanas. Dado que, durante la dictadura de Batista, Cuba quedó atrapada por el problema económico, una vez en el poder, Fidel Castro empezó algunas reformas, como la agraria, y colectivizó la propiedad privada. Como vecino de los Estados Unidos, indiscutiblemente, esta gran potencia tenía mucha influencia, e incluso controlaba, algunas secciones de Cuba, hasta que el país emprendió el camino socialista. El 5 de enero de 1961, por este motivo, los Estados Unidos anunciaron repentinamente que romperían las relaciones diplomáticas con Cuba. Al mismo tiempo, comenzaron las sanciones económicas con motivo de obligar a Cuba a someterse —el conocido “bloqueo” —. En el mismo año, tuvo lugar, el 17 de abril, el incidente de la invasión de la bahía de Cochinos en Playa Girón. Sin embargo, todo esto consolidó el control de Castro sobre Cuba, aseguró la resistencia de la revolución y la empujó al giro prosoviético. Al año siguiente ocurrió la Crisis de Octubre, o sea, la Crisis de los Misiles, y se proclamó que Cuba se convertía en una república democrática y socialista. Lo que dio como resultado una oleada migratoria hacia el exilio.

⁴¹ Se resume aquí este proceso, de forma esquemática, porque no es un aspecto central en esta tesis doctoral.

Mirando hacia atrás, en la historia de Cuba, podemos decir que el exilio es un fenómeno muy común durante los dos últimos siglos, como consecuencia de la pobreza, las crisis y las divisiones políticas. Por ejemplo, muchos ciudadanos de clase media se fueron a los Estados Unidos y Europa para asilarse porque se oponían al dominio colonial español a lo largo del siglo XIX. Se dice que la guerra de Independencia de Cuba y la revolución contra Batista fueron financiadas por estos cubanos exiliados (Godt: 2013: 288). Después de la revolución, los primeros en irse de Cuba fueron aquellos involucrados en el régimen de Batista, es decir, los beneficiarios y principales partidarios. Claramente, no eran bienvenidos en la nueva Cuba. Se estima que más de 40,000 personas abandonaron el país en los primeros dos años (Godt: 2013: 289). Los segundos en abandonar su país y que tenían un mayor número fueron las personas que no estaban satisfechas con el cambio fundamental en la revolución: no estaban de acuerdo con el repentino giro hacia el socialismo y, mucho menos, el comunismo. E, incluso, unos 14.000 niños fueron evacuados entre 1961 y 1962 a través de un programa llamado Operación Peter Pan (o Pedro Pan). Los padres dejaron escapar desesperadamente a sus hijos de lo que creían que era el adoctrinamiento comunista, pensando que todo sería mejor en Florida. Esta separación, considerada como momentánea, fue, en muchos casos, una despedida de por vida.

Esta misma preocupación aparece en la novela. Maximiliano, que antes se llamaba Mo Ying, teme enormemente por su nieta, Lola, “por el rumbo que tomaría la vida de Lola bajo una férrea dictadura” (Valdés, 2005: 317) ya a principios del s. XXI —concretamente, cuando el personaje cumple cien años, en 2002—. Se preocupa porque cree que

demasiada sabiduría, en un mundo donde gana siempre la mediocridad y la intolerancia, sería condenarla a la demencia sin remedio; pero tampoco deseaba que Lola vegetara embobecida bajo las consignas castristas y que contara solamente con dos opciones en la vida, la de víctima o la de verdugo (Valdés, 2005: 317).

Ya en los años setenta y ochenta, el grupo principal de migrantes fueron los pobres y los que se hallaban en las clases más bajas de la sociedad, en lugar de los que

provenían principalmente de la clase media blanca en los años sesenta. Estas personas, generalmente, tenían una educación inferior, no tenían habilidades y muchos eran afrocubanos que vivían en condiciones pésimas, sufrían desempleo y hambre en Cuba. O también disidentes políticos o personas que eran consideradas como tales por su diferencia sexual, como ocurrió, por ejemplo, con el éxodo del Mariel, entre 1979 y 1980.

Richard Godt comenta que la marcha de los partidarios de Batista fue muy beneficiosa para la revolución, ya que arruinó los fundamentos sociales y económicos de la contrarrevolución y, por otra parte, las fuerzas de oposición perdieron su núcleo y liderazgo. Algunos historiadores creen que la estabilidad política de la revolución se debió en gran medida al irse las posibles fuerzas de oposición (Godt: 2013: 290). Por eso, con el giro al socialismo del gobierno cubano, muchos millonarios decidieron huir de la isla, porque temían que sus activos fueran nacionalizados. Sin embargo, tenían que dejar todos sus bienes inmuebles, como casas, locales, u otras propiedades, como los automóviles. Muchas casas fueron ocupadas por agencias gubernamentales, otras fueron repartidas entre estudiantes provincianos, consultores extranjeros y programas de reasentamiento de personas pobres (Godt: 2013: 293). Se dice que los cubanos en el exilio en los Estados Unidos tenían casi mil millones de dólares a mediados de la década de 1980, y poseían miles de pequeñas empresas, distribuidas en diferentes sectores (Godt: 2013: 293).

En el relato de Valdés, Maximiliano, después de obtener el título de abogado, abre un bufete en La Habana. Pero, cuando llega el comunismo, como muchos otros propietarios en este país, no importa de qué origen, le nacionalizan el bufete y le cierran la consulta. Y, además, según la escritora, los comunistas lo acusan, de forma calumniosa, de dos crímenes: robo y pederastia. Valdés ironiza que es lo clásico en los comunistas. Todo eso se atribuye a que sospechan de su desafección al nuevo régimen y se ha acordado una falsa puesta en escena. Como consecuencia, Maximiliano pasa dos años en las celdas castristas por estas causas.

Debido a la influencia de la invasión de la Bahía de Cochinos en 1961 y el giro

radical del camino de la revolución, Cuba cayó en una situación de aislamiento sin precedentes en el hemisferio latinoamericano. Todos los países latinoamericanos, excepto México, rompieron las relaciones diplomáticas con Cuba y se unieron al embargo comercial de los Estados Unidos. Desde entonces, Cuba se encontró en una situación muy difícil y una vida dura para sus habitantes. En el ámbito cultural, como todas las revoluciones, el régimen liderado por Fidel Castro también tenía muchos opositores. El gobierno apostó por un férreo control de la creación artística, así que todos los artistas, artesanos y escritores disidentes fueron perseguidos, lo cual generó una censura severa en la isla y produjo el exilio a gran escala de los opositores. William Navarrete afirma en una entrevista que:

Me atrevería a decir que casi la mitad de la producción literaria cubana del siglo XX se ha escrito desde el exilio. Es una literatura de la distancia, del dolor y muchas veces militante, comenzada apenas instalada la Revolución, en 1959. Pienso que el régimen le tiene miedo a todo aquello que se oponga a ellos, por eso le tienen pavor a los escritores. La literatura es una de las pocas expresiones de libertad en un país donde hasta los medios de comunicación están bajo el control estricto del Estado (Piña, 2016: s/p).

El padre de Valdés es un ejemplo del sacrificio que supuso la censura: la autora recuerda en la revista con Erin Zaleski, en 2017, que fue encarcelado durante cinco años bajo el régimen de Castro antes de huir del país. No sabemos las causas exactas, pero es lógico que creamos que la escritora se remite a la historia verdadera de su padre en el personaje de Maximiliano. Y, según manifiesta en una entrevista, desde pequeña, había aprendido dos formas opuestas de hablar y de valores, porque su madre y su abuela estaban en contra de Castro, pero en la escuela escuchaba todos los días las palabras procastristas. Por eso, sabía que, si pensaba de manera diferente, especialmente a nivel político, no debía decirlo ni expresarlo, y siempre tenía que ser discreto (Zaleski, 2017: s/p).

Y China, por su parte, tenía que afrontar la ruina económica con la llegada del siglo XX. Tuvo una enorme deuda pública que se elevó a 600 millones de dólares. El mercado iba a hundirse debido a la apertura del gobierno chino a los mercados extranjeros y, como consecuencia, afluyeron desmesuradamente capitales occidentales

y japoneses. Por lo tanto, se produce “un gran desequilibrio entre las condiciones de vida de los centros industrializados y las del resto de la población” (Valdés, 2005: 80). Además, los grandes bancos extranjeros empezaban a arraigarse en China, hasta controlar el país, económicamente, paso a paso. Los negocios de importancia vital, como el de la sal y los impuestos aduaneros, también estaban bajo control de los capitales ajenos, lo que obstaculizó directamente el desarrollo de la industria nacional de China, porque casi todos eran pequeñas empresas establecidas de forma reciente. Entonces, no había la llamada competencia verdadera entre las compañías chinas y extranjeras, lo cual dio como resultado un margen cada vez más estrecho en el mercado para los ciudadanos. Y, poco a poco, los capitales de diferentes países extranjeros controlaron la vitalidad económica de China.

Aunque se hallan en diferentes épocas, la situación es semejante en algunos aspectos en los dos casos, en Cuba y en China, según la descripción de Valdés. Por ejemplo, China fue controlada económicamente por varias fuerzas extranjeras porque no tenía una empresa e industria nacional poderosas. Y, debido a que China antes era un país cerrado, carecía de acceso a la nueva tecnología, tampoco tenía especialistas, y no podía obtener los recursos naturales controlados por los poderes extranjeros, no podía desarrollar su industria propia. En cuanto a Cuba, cayó en el problema financiero debido al aislamiento del resto de países latinoamericanos, y las consecuencias del control a largo plazo de los Estados Unidos de la economía cubana y la falta de expertos económicos capacitados, debido al exilio. El país ya no podía confiar en sus máquinas y tecnologías existentes, porque la mayoría de ellas provenían de los Estados Unidos. No existía una fuente alternativa que pudiera proporcionar repuestos de manera confiable. Junto con la pobreza del país y la falta de fondos para comprar maquinaria y tecnología, la industrialización del país tuvo problemas.

Entonces, como los cubanos, es lógico que los campesinos chinos apenas sobrevivieran en estas condiciones, y tuvieran que vender casi todo lo que poseían, propiedades y tierras, a cambio de sumas miserables. Todo el mundo ya no tuvo otro deseo que ser rico. La riqueza ya ocupó la mente de los ciudadanos y sustituyó al

prestigio y el conocimiento. Es decir, la riqueza fue lo más importante en sus vidas. Todos querían ser ricos en lugar de ser inteligentes. En palabras de Valdés: “la inteligencia, la sensibilidad, empezaron a decaer en la escala de valores del hombre de a pie. Un bolsillo repleto tenía más sentido que un montón de sueños e ideas” (Valdés, 2005: 81). Como consecuencia “las calamidades, la desnutrición, la desmoralización, mataban a millones de personas. Perdida la esperanza, la justicia no significaba gran cosa, no guardaba sentido alguno. La gente se resignaba al horror. O emigraba” (Valdés, 2005: 81). Por supuesto, Li Ying, desde China, es uno de ellos.

Por eso, por medio de la comparación del contexto histórico de los dos casos, vemos algunas similitudes y la misma decisión de marcharse de su país de la escritora y de Li Ying⁴². Sin embargo, la mayor diferencia entre ambos es obvia, al mismo tiempo. Los intelectuales en Cuba sólo tienen dos opciones: quedarse en la patria y morir —aún simbólicamente, sin verse publicados—, o salir para sobrevivir. Los que seleccionan la segunda, como Zoé Valdés, llevan sus propias historias de vida, que, generalmente, son tristes, a la nueva tierra. Y, desde ese momento, dejan fuertes marcas en los diferentes tipos de obra, especialmente la literaria, expresando la actitud hacia la política y su tristeza de no poder regresar a su país (Savić, 2016: 78). Es decir, se trata de un exilio forzado, de una migración de élite.

Por otra parte, la salida de China de Li Ying es relativamente voluntaria. El motivo de su migración es económico, ganar más dinero, aunque afirma que “debo marcharme de aquí, desapareceré, si no me persiguen estos locos que están vendiéndolo todo y vendiéndose a todo, me perseguirán mis fantasmas. Enloqueceré” (Valdés, 2005: 77). Es decir, quiere escapar de la atmósfera cultural sofocante. Ante ambas, Li Ying elige abandonar a su familia. En alguna medida, se puede decir que es un acto cobarde encubierto con una bella excusa. En el ámbito político, el gran actor de teatro no puede enfrentarse con la situación que cambia bruscamente, no puede encontrar una posición propia, lo cual también impulsa su partida. En las palabras de Valdés, Li Ying

⁴² De hecho, en la novela se utiliza el símbolo del árbol de la ceiba como conexión entre ambos mundos, entre ambas geografías.

experimentó la dolorosa sensación de que él ya no pertenecía a todo aquello, o quizá pertenecía, pero ya había perdido interés, no estaba seguro; de lo que no dudaba era de que tampoco formaba parte de esa burguesía de los negocios, ni tampoco del proletariado, mucho menos se veía representado por las nuevas ideas que reivindicaban los intelectuales en sus discursos, apenas entendía la obsesiva proliferación de partidos políticos. Y al mismo tiempo aborrecía esa trágica dependencia respecto al extranjero de China, no entendía la obsesión por crear un poderoso ejército, para él inútil, cuya presencia sólo traía como consecuencia el desgaste material y moral de la población, ya que gracias a los préstamos internacionales cada vez empobrecían más a los pobres y enriquecían más a los ricos.

¿Dónde, en qué sitio se situaría él y su familia ante todo eso? ¿Cuál sería el destino a partir de ahora de los artistas puros, de aquellos que rechazaban la corrupción del arte y la tradición?

En Shanghai, los hombres de negocios veneraban unos edificios que para él resultaban ostentosos y horribles; los llamaban rascacielos. Se preguntaba por qué los chinos se empeñaban en deformar o destruir sus raíces. No había nada más bello que las montañas o las pagodas, las residencias de patio central. ¿A qué venía entonces esa euforia repentina por los rascacielos? Además, ¡qué fea sonaba esa palabra! Qué absurdo eso de rascar el cielo, sonrió irónico. (Valdés, 2005: 79).

Es una persona radical y conservadora, que no percibe el aspecto progresista de este movimiento y sus nuevas ideas. Es normal que se sienta desconcertado y con miedo. Pero también, como dice Xue Ying, la primera hija de esta pareja, si vemos su comportamiento desde otro punto de vista, este hombre, en lugar de cerrar filas junto a su esposa y sus hijos, elige partir lejos a buscar fortuna, porque siente vergüenza de no poder sacar adelante a la familia. Y cree que es un vulgar pretexto que hace la vida más fácil. El padre se zafa del compromiso familiar y deja caer todo el peso sobre los hombros de su esposa. La hija siente lástima por la elección de su padre.

A través de tantas descripciones o explicaciones del contexto de China, Zoé Valdés nos cuenta la razón de la marcha de Li Ying y, al mismo tiempo, también insinúa la acción de vender la patria del gobierno cubano a Estados Unidos. Como los gobernadores chinos traicionan la soberanía del país a los extranjeros, lo que hace que China pierda parte de la soberanía territorial, judicial, aduanera y comercial, Valdés cree que Castro vendió el país a ciertos intereses extranjeros, poco a poco. Repite, en diferentes ocasiones, que el exilio es un castigo, dice que “el hecho es bien evidente que los cubanos arrastran su país, su cultura, y su sufrimiento en su exilio. Yo creo que

ha sido una ventaja para el cubano, pero ha sido también un defecto, porque eso nos ha bloqueado bastante la relación al mundo y la relación a desarrollarnos con respeto al mundo” (Miller, 2010: 148). También, nos revela una parte del pensamiento de la escritora sobre el comunismo, poniendo la historia del exilio cubano en los personajes chinos, aunque se hallan en una situación un poco diferente.

Como se ha referido en la introducción a la obra de la autora, algunos críticos consideran que Valdés incide más en lo político que en lo literario. Así, no sabemos su opinión al respecto, pero el personaje de Mo Ying sí reflexiona sobre ello. Siente que

[p]erdía demasiado el tiempo en pensar en la rutina política, que invertía su inteligencia en asuntos que nunca antes le hubieran ni siquiera interesado. Hacía bastante que apenas podía recordar el fragmento de una ópera ni entonar versos de poetas antiguos. Ahora su fijación consistía en adivinar el futuro de su país y su propio futuro, inmerso en un destino cuyo único rasgo visible era la furia, la rabia por ostentar el poder, la sumisión y la muerte lenta (Valdés, 2005: 82).

La crítica coincide en ver las huellas de la ideología de la autora en sus personajes, aunque parece que lo que más distingue a Mo Ying de Zoé Valdés es la actitud sobre la política. Obviamente, Valdés siempre se interesa por el tema, pero Mo Ying nunca habla ni opina de política con nadie. La razón es sencilla, prefiere evitar discusiones inútiles que sólo conducirían a la rabia colectiva:

La política había querido destruir, con toda intención, la cultura de los dos países que más amaba, la cultura milenaria china, y la cultura cubana, joven y mestiza. Aborrecía el comunismo; confesarlo significaba un sacrificio peor que echarse la cruz de Cristo sobre las espaldas sin derecho a la resurrección. A cientos de miles de seres humanos, solamente en China y en Cuba, les costó la vida confesar su total desacuerdo (Valdés, 2005: 313).

Siempre tiene una actitud pasiva sobre la cuestión política, sostiene que, en sus palabras originales, “su opinión no cambiaría la forma de actuar de sus verdugos” (Valdés, 2005: 315).

Y, por otra parte, es posible que la escritora cubana quisiera acusar a la realidad cubana a través del silenciamiento político de Mo Ying: los ciudadanos viven en un entorno marginado y sofocante, en el que les falta el aire libre, tienen que invocar una

disciplina rigurosa de expresión de las opiniones políticas y no se permiten voces políticas disidentes. Toda la sociedad está llena de “racionamiento, restricciones, desempleo, censura, sanciones, represión, exilio y sobre todo, miedo” (Faccini, 2002: s/p). En fin, por medio de la explicación del contexto histórico de China y las opiniones políticas de los personajes, Zoé Valdés crea una obra de mestizaje o, en palabras de Juan de Castro, evidencia “el discurso de mestizaje”. Es decir, este tipo de obra celebra *“miscegenation or cultural mixture as the basis for conceiving a homogenous national identity out of a heterogeneous population [...] [it] uses that heterogeneity paradoxically to imagine a common past and a homogenous future”* (Castro, 2002: 9).

Sabemos que, según la teoría de Pageaux, la imagen es una representación de la realidad cultural y, a través de esta imagen, los que la crean pueden localizarse en un entorno deseado, no importa de qué tipo sea este entorno: social, cultural, ideológico o imaginario puramente. Las imágenes pueden revelar la realidad nacional del creador, sobre todo, su ideología. Es decir, no sólo se trata de una realización individual, sino que, en general, pueden encontrarse huellas en la escritura de la experiencia personal de los autores, y representar el imaginario social de donde vive el creador, de su lugar de enunciación. Entonces, se puede observar dos tipos de elementos contradictorios en la misma imagen: la identidad y la otredad. Tal imagen, como consecuencia, muestra la conexión de esquema y programa preexistentes en la sociedad. De Castro cree que es necesario analizar este discurso de mestizaje porque es un medio para enfocar las contradicciones y aporías ocultas en la aparente tersura de la identidad. Pero aquí queremos tomar prestado este término para declarar que esta imagen mestiza, la China cubanizada, se permea de la opinión y reflexión sobre la sociedad cubana de Valdés.

3.1.2.2.5. Una cuestión de género: los personajes femeninos

Como parte de la cuestión política, hay que discutir la relación de género revelada en esta novela. López-Calvo afirma en su libro que Zoé Valdés y otras autoras, como

Mayra Montero y Cristina García, a quienes les gusta insertar fragmentos sexuales explícitos en sus obras, mediante estos ingredientes y elementos novedosos —y algo escandalosos— ofrecen un diferente punto de vista para expresar sus pensamientos y reflexiones sobre la sociedad:

Have contested (or complemented) the contributions of their male counterparts by inscribing the categories of gender and sexuality into the collective discourse about cultural difference and hybridity. In their works, they ethnicize gender by adding the dimension of the modes of reproduction to the literary representation of economic production and international division of labor. Likewise, they often intersect the notion of cultural difference with that of sexual difference (López-Calvo, 2007: 110).

Para analizar la relación de género en esta novela, lo primero que vamos a ver es la imagen de las mujeres, tras haber enfocado antes en el padre, Li Ying, y su hijo, Mo Ying, ya que, como es bien conocido, y ya se ha comentado, en la cultura tradicional china los hombres son considerados como los que deben encargarse de la tarea de mantener la familia. Sin embargo, obviamente, los dos hombres están ausentes en el tiempo más difícil para su familia. Sobre todo, Li Ying se va, lejos del hogar, justo en el momento en que mayor atención reclaman sus familiares, aunque su objetivo sea ganar más dinero en el extranjero para mejorar su situación y tener un futuro mejor. Así que son las tres mujeres —la madre y sus dos hijas— las que sostienen el hogar. Estas ideas reflejan, en alguna medida, que es un tiempo en el que los hombres son más valorados.

Como mencionamos antes, Mei es una mujer muy inteligente y una pintora excelente. Sabemos que, en aquel entonces, las mujeres educadas son pocas, así que es difícil ser una erudita con éxito. Acerca de la inteligencia de Mei, su padre suspira angustiado muchas veces porque “si hubiera nacido varón no habría sido tan inteligente...pero si hubiera nacido varón, yo habría vivido más tranquilo. Mi hija jamás podrá ser respetada como profeta...” (Valdés, 2005: 25–27). Las palabras de Xue Ying son correctas, Mei Ying también es una gran artista, pero a nadie le importa este hecho, porque ella es mujer, y las mujeres no importan a nadie, tanto en China, como en Cuba, en aquella época.

Como indica Faccini, en Cuba, el cambio progresivo en torno a la situación de la mujer no ocurre en la revolución como objetivo prioritario, sino que se produce, posteriormente, con motivo de transformar la estructura política y económica del país (Faccini, 2002: s/p). Los comunistas consideran que el feminismo es un fenómeno de la clase media blanca y que no tiene nada que ver con la sociedad cubana. Con ello, se puede percibir la actitud machista profundamente arraigada en la isla.

Por otra parte, podemos observar la tenacidad en el carácter de Mei. Es una mujer como agua, que hidrata silenciosa y suavemente el corazón seco. Cuando la familia tiene que vender el teatro para obtener algunos ingresos y Li Ying es despedido por el nuevo propietario del teatro, ella es el respaldo del actor. El hombre cae arrodillado y esconde su rostro entre las piernas extendidas de su esposa y Mei lo consuela asegurándole que tres generaciones le recordarán por su canto porque es inmortal y lo anima diciéndole que lucharán juntos. Luego, propone algunas medidas que son posiblemente útiles para resolver esta situación difícil. Después de la salida de Li, para ofrecer la mejor condición posible a sus hijos, la madre trabaja tejiendo mucho tiempo cada día —como una Penélope oriental— hasta que no puede soportar por más tiempo el dolor de espalda y los calambres en los muslos.

Antes ya vimos su encuentro y primera experiencia sexual, y concluimos que Li Ying se preocupa mucho por los sentimientos de su mujer y ama mucho a su esposa. Repite varias veces en este libro que Mei es tan importante como la ópera en su vida, al afirmar que “la ópera perdurará. Tú estarás para toda la vida. Ambas para mí son la poesía. [...] Mientras tú me ames yo existiré, seré inmortal” (Valdés, 2005: 40). Como persona que está obsesionada con la ópera y que decidió dedicar toda su vida al drama, esto muestra la importancia de su esposa en su corazón. En muchos fragmentos, podemos ver su pasión por Mei Ying. Es el varón quien toma la iniciativa, pero, en la mayoría de los casos, en la novela, las mujeres son más activas en la relación entre ambos sexos.

Ya presentamos las tres mujeres en la vida de Mo Ying, quienes cambiarán su destino. La primera se llama Sueño Azul, Mo Ying la conoce durante el viaje de buscar

a su padre. Un día después de muchos de camino, una mujer lo ve, le recuerda que, si no descansa, va a caer enfermo, y lo invita calurosamente a la boda de su hija. Sueño Azul es su otra hija, la hermana de la mujer que va a casarse. Su encuentro se produce en una zona donde se conserva la tradición de vendar los pies a las niñas, aunque ya se ha abolido esta costumbre desde 1911. Los pies de Sueño Azul tienen el tamaño de los de un recién nacido. Dice que las mujeres danzan en vez de desplazarse porque, desde que nacen, les oprimen los pies con unos vendajes en extremo apretados y, así, jamás les crecen. En cambio, los varones caminan de modo vulgar, pero práctico. No obstante, las mujeres no lo consideran algo bárbaro, al contrario de como piensa Mo Ying. Al contrario, creen que es una honorable distinción, porque tener pies invisibles significa que han sido elegidas para notables tareas de superioridad —espiritual y cultural—. Las mujeres son consideradas parte de la naturaleza y sus danzas pueden invocar lluvia para que no se malogre la cosecha de arroz.

Esta joven atrae el interés de Mo Ying, y también le corresponde. La noche antes del matrimonio, Sueño Azul se ofrece a acompañarlo toda la noche. Y le pregunta atrevidamente: “¿Cómo te gusta el cuerpo femenino? ¿Exuberante o delgado?” (Valdés, 2005: 178). Mo Ying se siente muy atraído por la belleza de la joven, pero está seguro de que no puede ser el gran amor de su vida y que la chica es todavía una adolescente, así que está indeciso. La muchacha expresa su anhelo por él aunque sabe que Mo Ying no será ni su amor más grande ni tampoco el único, pero sí el primero. Es una muchacha franca, que rompe los grilletes seculares: quiere ser una mujer libre, y ese es su primer paso. Para lograr su objetivo, la chica espía a sus padres para entender más de sexo, y saca una conclusión, hay que experimentar:

cuando mi padre se casó con mi madre ella era pura, recia y extremadamente prudente. Cada noche, el aplicado de mi padre se dio a la ardua tarea de perfeccionar el arte de la seducción. A tal punto consiguió dulcificar a mi madre que ella se puso blanda y penetrante, como cera encima de la llama del carbón. Hoy en día, según las conversaciones que escucho entre ellos, todavía mi madre es una mujer muy sensual (Valdés, 2005: 179).

Estas palabras, efectivamente, persuaden a Mo Ying. Sueño Azul ofrece una cesta en que hay hojas de betel, un afrodisíaco potente, un frasco para untarlo en el pene, para

que, de este modo, las sensaciones de la verga disminuyan y aumenten las de la mujer en la vagina. Es la primera mujer de Mo Ying, bella, ardiente, abierta, impulsiva, rebelde, y que sabe exactamente lo que quiere, detesta las ataduras convencionales y no acepta nada que se imponga con carácter obligado. Ella rechaza su petición de matrimonio por el sentido de responsabilidad y le despide de forma serena.

La segunda mujer es Eva Dubosc. Es la hija de una familia de ricos franceses, su padre es el dueño de la hacienda donde trabaja Mo Ying como esclavo tras un largo viaje, bajo el control del traficante Cesáreo Plutarco. Desde la noche en que arriban a la hacienda, la curiosa francesita se fija en Mo. La hermosa francesa es adicta al sexo con Mo Ying, ahora Maximiliano Megía. Al principio se trata de sólo un juego, pero termina como tragedia, porque la muchacha se enamora. Cuando el señor Dubosc se entera de este amor, está muy rabioso porque Mo es sólo un esclavo, así que decide mandar a la chica muy lejos para que no pueda seguir esta relación y no se enamore de otro bracero otra vez. Antes de salir, Eva libera al joven y lo entrega a escondidas a un amigo, pero este la traiciona y revende a Maximiliano a un enganchador inglés, que vuelve a venderlo como esclavo.

La tercera de la que vamos a hablar —aunque aparecen otras mujeres en la novela— se llama Barbara Buttler, es una mujer irlandesa que se casa con Mo Ying. Al comienzo, Mo es el médico y abogado de la familia Buttler. No pasa mucho tiempo, tras curar a Barbara, que la señora le confiesa su amor. Pero el médico huye. Barbara vuelve a enfermar, pero esta vez no es algo físico, sino psicológico. El padre de Barbara se siente muy molesto porque su familia ahora no está en paz, así que le pide a Maximiliano que se case con su hija, y unos meses después tiene lugar la boda. Sin embargo, la pasión de la mujer no dura mucho tiempo, aunque el amor es tan ardiente que sacude a Maximiliano con mucha violencia para que se despierte, para complacerla en la noche, y que se haga tatuajes en forma de libélula, en el cielo de la boca, con una linterna, debajo con un punzón que acribilla su carne, donde figura el nombre de Maximiliano, como una posesión. Unos años después, cuando tienen cinco hijos, se enciende de nuevo la ambición de actuar en el corazón de Barbara. Por esa razón,

abandona a Maximiliano y a los niños, lo cual hace que este hombre deje de hablar durante más de medio siglo.

Podemos ver que, casi en todas las relaciones de amor, Mo Ying, como varón — el grupo que, tradicionalmente, juega un papel que se sitúa en la clase más elevada en la sociedad—, ocupa la posición más pasiva. En cambio, las mujeres van a hacer todo lo posible para conseguir al hombre que aman. O, mejor dicho, tienen gran coraje para perseguir lo que quieren. Sueño Azul quiere ser mujer libre, así que no le importa si se casa con Mo Ying o no, aunque es el hombre que la desvirga, lo cual, en la antigua China, es una cosa muy seria. Lo ama y disfruta la relación, o el sexo, y ya está. A Eva no le importa que el hombre sea un esclavo, se enamora hasta los tuétanos y se atreve a confesarlo a su padre. La última, la irlandesa —como la propia abuela de la escritora— cuando es atraída por el hombre y se le enredan los sentimientos, ignora la discriminación racial que prevalece en la sociedad, e, independientemente de la percepción de todos de que está loca, se casa con este hombre. Y, cuando regresa su sueño de ser actriz, abandona a su esposo y los hijos, implacablemente, aunque creemos que es una acción no responsable. Por lo tanto, podemos concluir que no importa que Mo Ying esté en una posición social relativamente débil (esclavo y objeto de discriminación racial) o no, se sitúa siempre en un lugar en que la otra parte toma la decisión en las relaciones y se convierte en el objeto del deseo de las mujeres. Es un hombre con muchas cualidades: inteligente, elegante, sabio, valiente, sincero y firme, como se puede ver en sus viajes, por ejemplo, e incluso establece amistades con el traficante que plantea venderlo y lo ayuda a sobrevivir y a salir de algunos apuros. Después de que se divorcia, se convierte en un varón extraño, que también tiene mal genio, no habla ni quiere salir de casa y tampoco permite la visita de sus hijos. Sin embargo, cuando estamos concluyendo la imagen de Mo Ying, podemos decir que se puede observar la inclinación hacia una feminización o que, al menos, tiene muchas de las llamadas cualidades femeninas, tradicionalmente. Y esto también podemos verlo en Li Ying, desde afuera.

Cuando se nos presenta al padre, no sólo manifiesta su relevancia en talento y en

la ópera, también nos cuenta los papeles que representa Li Ying: todos son de mujeres famosas, codiciados por todas las actrices y, sobre todo, por los actores, que, tradicionalmente, desempeñaban estos papeles. Valdés sitúa estos fragmentos de la escena de la ópera al principio del libro, y se refiere a Li Ying con los nombres de estos personajes femeninos (Wu Zetian, Serpiente Blanca, Chang'E). Esto produce una impresión en los lectores de que este hombre se parece mucho a una encantadora mujer, lo que, en realidad, supone la experiencia del travestismo, habitual en la ópera china. Por ejemplo, la escritora dice

Li Ying sonrió humildemente, estiró su pelo negro brillante hacia atrás con ambas manos y colocó una banda muy apretada en sus sienes; los ojos se le achinaron aún más. Untó sus mejillas de maquillaje blanco, tomó el pincel y pintó sus cejas de negro, dos trazos como dos alas de águila en pleno vuelo; bordeó los ojos de kohl oscuro, los rabos siguieron la línea tirante de los párpados. Por último, embarró la punta de otro pincel de un rojo intenso; sus labios finos resplandecieron igual que el tajo de una herida recién abierta y entintada en espesa sangre (Valdés, 2005: 17–18).

Este retrato muestra a los lectores la impresión de un hombre hermoso, aunque, obviamente, feminizado. También hay otros trazos que tienen la misma función en esta novela. Ya que hablamos de la relación de género, cabe mencionar el elemento más especial de las obras de Zoé Valdés: el sexo. En esta novela, la escritora describe las experiencias sexuales de los personajes con un tono poético y, lo más importante, con muchos detalles. El lenguaje erótico es muy explícito. La escritora crea, por ejemplo, el personaje de Paulina Montes de Oca, que se relaciona con una pornografía exagerada, poco real. Algunos comentarios sobre la presencia del erotismo en las obras literarias indican que puede tratarse de una forma de rebeldía o de subversión, como señala, incluso, el poeta y ensayista, premio nobel mexicano, Octavio Paz, fascinado con Oriente:

En la sexualidad, el placer sirve a la procreación; en los ritos eróticos el placer es un fin en sí mismo o tiene fines distintos a la reproducción. [...] La sexualidad es animal; el erotismo es humano. Es un fenómeno que se manifiesta dentro de una sociedad y que consiste, esencialmente, en desviar o cambiar el impulso sexual reproductor y transformarlo en una representación (Paz, 1993: 11 y 106).

Como decíamos antes, es una estrategia para subvertir el discurso patriarcal, porque, si las mujeres pueden dominar la iniciativa y el derecho en el control y la exploración de su sexualidad, esto significa que el papel de la mujer, al menos dentro de la familia, ha cambiado. De esta manera, el cuerpo femenino no es el objeto de la mirada de los hombres como antes, sino el sujeto. Las mujeres pueden hacer lo que desean. Decimos que Mo Ying tiene un carácter femenino, tradicionalmente, a pesar de ser un varón, porque, en el ámbito erótico, no juega el papel habitual de los hombres, que se asigna, generalmente, una posición dominante, mientras que las mujeres son obedientes y dóciles. Entonces, Valdés invierte los papeles de hombre y mujer, y hace que el cuerpo femenino se convierta en una representación de liberación y un receptor de la idea de la autodefinición de las mujeres. En esta novela aparecen otras mujeres también, aunque sólo en pocos capítulos, y todas disfrutan el sexo como quieren. Algunas, incluso, tienen sexo homosexual (Paulina Montes de Oca y Won Sin Fon), lo cual ha sido prohibido y perseguido en Cuba durante décadas, incluso después de la Revolución. Es algo heterogéneo, no normativo, que difiere del discurso oficial. Los deseos sexuales personales suponen una confrontación del discurso oficial, y la sociedad cubana se aboca a lo colectivo, redentor, al sacrificio de lo individual.

3.1.2.2.6 Algunos prejuicios: “Fulano tiene un chino detrás...”

Los chinos que llegan a Cuba en esta novela, forjan su carrera con su propio esfuerzo. La autora recoge noticias fehacientes de la historia, relacionadas con su heroicidad y su valentía en la guerra de Independencia, el sistema de esclavitud y su liberación, así como la contribución de los chinos, después de la emancipación, a la sociedad cubana, con su talento, trabajo duro, creatividad y responsabilidad (Cowie, 2007: 130). Sin embargo, podemos ver los prejuicios y la discriminación contra los chinos en la sociedad cubana escondidos y diseminados en el texto. Por ejemplo, la abuela paterna de su nieta Lola está descontenta de que tenga un abuelo chino, diciendo

a la niña:

¡A ti, a partir de hoy, te haremos albóndigas de tripas de perro y gato estofado, lo que comen los chinos!

[...] por eso nunca te había dejado pasar a la puerta trasera de la casa. Por esa razón tu visita se limitaba al recibidor, yo intuía que lo peor ocurriría cuando supieras que tenías un abuelo chino... [...] Aunque es preferible que no te enorgullezcas demasiado de él. No es fácil tener a un chino en el árbol genealógico. [...] Que los chinos traen mala suerte (Valdés, 2005: 157 y 159).

Existen, asimismo, múltiples dichos populares, e incluso canciones para burlarse de los migrantes chinos, como muestra del chauvinismo presente en la sociedad cubana:

Muchas quieren a los chinos,
y se dejan camelar,
porque dan mucho dinero
y se dejan engañar.
Pero no tiene amor propio
la que a un chino quiere amar,
porque el chino fuma opio
y molesta a los demás (Valdés, 2005: 212).

En otro caso, cuando la hermana de Barbara se entera de que esta ama a un chino, expresa su incompreensión: “¿cómo te puede gustar un chino? Además, dicen que los chinos traen mala suerte. ¿No has oído el dicho que ‘fulano tiene un chino detrás’, de alguien que está muy fastidiado?” (Valdés, 2005: 276). Y, para persuadir a Maximiliano a casarse con su hija, las razones que el padre propone son: aunque los chinos no caen muy bien en ciertos ambientes, no ve a Maximiliano tan asiático, es decir, no es tan supuestamente amarillo. Además, Cowie nos ofrece otro ejemplo. Maximiliano sorprende a sus colegas cubanos con su gran pasión por la medicina, el derecho y la literatura, lo cual no corresponde a la impresión tradicional sobre los chinos. Para este hombre, el único camino hacia el éxito es el trabajo asiduo y la dedicación total. Cowie cree que esto es contrario a la actitud relajada de los cubanos tranquilos. Por eso, mientras la escritora defiende a los chinos, también critica la sociedad cubana por sus vicios y su incapacidad para reconocer la contribución de los chinos al país con su

trabajo honesto y con su participación directa en la guerra de Independencia (Cowie, 2007: 128).

En fin, a través de la historia de la familia de Mo Ying, la escritora nos presenta varios personajes chinos. Cada uno tiene su propio carácter. En esta novela, como antes ya señalamos, podemos ver el elemento orientalista de un modo relevante. Los chinos y su país son misteriosos y exóticos. Las mujeres, como siempre en sus otros libros, son independientes y libres, pero se dibujan de forma muy diferente a la de las imágenes femeninas chinas tradicionales. Esto es lo que rompe el límite de algunos estereotipos. En cambio, los hombres chinos, en general, muestran un lado débil o feminizado, como ya se ha apuntado. Por otra parte, por medio de la descripción de los personajes chinos, Zoé Valdés expresa también, críticamente, una vez más, la sociedad cubana. En la portada interior del libro hay una imagen que es la tabla de la charada china, un tipo de lotería muy popular en Cuba. Está compuesta de 100 números consecutivos del 1 al 100. Cada uno corresponde a un significado que abarca desde animales, objetos y emociones hasta lugares y personas. La gente relaciona los sueños o las fechas significativas con los números para apostar. Como los que compran la lotería, creemos que la escritora también proyecta su imaginario a China y expresa sus opiniones sobre Cuba a través del discurso que sitúa en boca de los chinos.

Cuba, desde la perspectiva de Zoé Valdés, es un país lleno de violencia y odio y donde todo el mundo hace lo que sea para conseguir lo que quiere. En el sueño de Maximiliano existen dos polos de un mismo mundo: uno muy viejo y destartado y otro muy moderno y recién inventado, aunque salta a la vista que este último, de ninguna manera, puede pertenecer al presente. Maximiliano tiene que acudir al otro extremo, porque el pasado está lleno de niños muertos, amontonados en fosas y, por doquier, de cadáveres de adultos calcinados. Es un mundo de abismos de guerra, o del Apocalipsis, o de fragmentos de una vida trágica. El otro extremo, que encarna el futuro, en cambio, está idealizado, y es donde se puede encontrar casi todo, e incluso las personas evitan todas las enfermedades. Es un mundo imaginario, por venir, una utopía: “Semejante escenografía respondía a los requerimientos del futuro más lejano e

inalcanzable; al menos a la idea que él se hacía de cómo se desarrollaría ese futuro” (Valdés, 2005: 175). Creemos que ese también es el futuro de Cuba que desea la escritora, aunque no tenga lugar todavía.

3.1.3. *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire: *Bildungsroman* y crítica social a la intolerancia

3.1.3.1. En torno al escritor y la obra

A continuación, analizaremos la novela *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire, escritor argentino, investigador del Siglo de Oro y considerado uno de los mejores especialistas en Cervantes. Nació el 30 de julio de 1957 en Baradero, Argentina. Es licenciado en Letras, ha sido profesor de la Universidad de Buenos Aires, becario del Ministerio de Relaciones Exteriores de España en la Sala de Manuscritos de la Biblioteca Nacional en Madrid. Comenzó su carrera literaria con su libro *Miguel*, una biografía ficticia de Cervantes, que quedó como el finalista del Premio Herralde de Novela en 1990; con su obra *Mitre* obtuvo el Premio Especial Ricardo Rojas a la mejor novela argentina escrita entre 1997 y 1999. Más tarde, con *Vida interior* ganó el Premio Emecé en 2008 y con *Más liviano que el aire* el Premio Clarín en 2009.

Gracias a este último premio y junto a su hijo realizó un viaje a China. En una entrevista, el autor reconoció que este viaje fue uno de los motivos de la redacción de la novela que nos ocupa:

Supongo que lo que te llama siempre más la atención de las culturas es lo que no comprendés, lo que imaginás. Los chinos son algo desconocido, al menos para mí, y lo desconocido siempre te atrae. Cuando volví de ese viaje sabía que en algún momento iba a escribir una novela china (Mayer, 2016: s/p).

El autor viajó tres o cuatro días a la ciudad de Suzhou, que se halla a la orilla del lago Taihu, en la provincia de Jiangsu, en el bajo Yang-Tsé, el lugar de origen de la protagonista de la novela. Sin embargo, el autor ha reconocido que no es un experto en la cultura china; en todo caso, sus conocimientos provienen de sus lecturas, de sus viajes y de su intento de mantener una buena relación con los dependientes de los comercios del barrio (Ocón, 2016: s/p).

El otro lugar principal de la novela es Glew, una localidad argentina, en la zona

sur del Gran Buenos Aires, en la provincia de Buenos Aires. Según el mismo autor,

lo gracioso es que nunca estuve en Glew. Cuando empecé a escribir la novela me planteé si ir o no, pero decidí que no porque prefería trabajar a partir de muchos lugares que conozco. Hay escritores que investigan mucho, pero yo prefiero imaginar. Me parece que la imaginación es una parte importantísima del hecho literario, por eso me gustó escribir un Glew que no conozco, inventarlo yo (Ocón, 2016: s/p).

Así que, paradójicamente, el autor sí visitó la ciudad china, pero no la argentina, a pesar de la cercanía. Como señala, prefiere ficcionalizar. A lo largo de su obra, para Jeanmaire ha sido fundamental trabajar las formas y las estrategias de narrar. En esta búsqueda, crea lenguas artificiales, estrategia con la que escribe *Tacos altos* en “castellano-chino, con palabras siempre en castellano, pero con una formulación gramatical del chino” (“El argentino Federico Jeanmaire”, 2016: s/p). Por este motivo, esta breve novela está escrita exclusivamente en presente, porque el lenguaje chino no tiene tiempos verbales. Entonces, los lectores muchas veces no saben si lo que Lin Su Nuam, la protagonista, está diciendo ya pasó, está pasando o va a pasar. Según Jeanmaire, eso “puede sonar bastante raro, pero lo raro siempre me gustó en la literatura” (“El argentino Federico Jeanmaire”, 2016: s/p). Reconoce, además, que, si bien a veces escribe sobre su cotidianidad, “lo que más me preocupa es la forma. Yo siempre busco una manera de incomodar al lector. Escribir por la forma” (Lasso Ruales, 2018: s/p).

Los escritores siempre son lectores de otros escritores. De acuerdo al mismo autor, los libros de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Faustino Domingo Sarmiento y de Antonio Di Benedetto nutrieron sus primeros años de lector. El último para él es uno que le habilita para seguir escribiendo. También hay otros, tales como Leopoldo Marechal, Manuel Puig y Eduardo Gutiérrez —que no es tan famoso, internacionalmente, como los demás citados, aunque escribió *Juan Moreira* y *Hormiga Negra*, dos obras importantes para el autor— (Lasso Ruales, 2018: s/p).

Para Jeanmaire, la literatura es un arte, es decir, los escritores han de trabajar para que, al leer, los lectores veamos como un cuadro. Además, considera que la literatura tiene otra función: la de molestar, preguntar y cuestionar (Lasso Ruales, 2018: s/p). En este sentido, el autor prefiere las obras que inciten a la discusión, y no le gustan aquellas

donde el autor no deja lugar a la duda sobre los sentidos de lo que escribe. Le interesa más una literatura que se inclina a lo inconsciente, a lo que puede quedar en la mente de los lectores. Las significaciones las otorgan los lectores, si no, no existe esta obra (Lasso Ruales, 2018: s/p). Por eso, Jeanmaire cree que la tarea del escritor es “producir un cortocircuito en la cabeza del lector” (Matías, 2019: s/p).

Tacos altos es una novela muy lograda, no solo porque es inteligente e interesante, al mismo tiempo, desde el punto de vista de la forma, ya que está escrita en presente, como mencionamos más arriba, sino, también, porque habla de un tema muy importante y discutido hoy en nuestra sociedad como es el de la identidad. Jeanmaire revela: “A mí me parece que la identidad es el gran tema del siglo XXI, así como la mujer fue el gran tema del siglo XX. La identidad va a cruzar todo el siglo, es el gran tema” (Matías, 2018: s/p).

Como sabemos, en Argentina, y en toda la América Latina, los asiáticos llaman cada día más la atención tanto por su creciente población como por el reciente ascenso del multiculturalismo y el interés por las identidades en este continente. Según Chisu Teresa Ko, como uno de los países hispanoamericanos donde la población está más europeizada, es decir, con mayor migración europea, la creciente visibilidad e influencia de los asiáticos en Argentina causa dos discursos en colisión (Ko, 2019: 70). Ko, en otro artículo, de 2016, afirma que las ubicuas tiendas de comestibles y supermercados chinos se han convertido en objetivos frecuentes de la violencia racial, lo cual revela la xenofobia provocada por la creciente inmigración asiática y el ascenso de los países asiáticos en el mundo (279–281). Este ascenso no solo se entendería, entonces, como consecuencia de la creciente influencia económica en América Latina. Según Jeanmaire, precisamente, la inspiración de esta novela proviene de una noticia pequeña sobre un saqueo en el suburbio bonaerense de Glew en diciembre de 2013, en el cual el dueño chino del supermercado murió a causa del incendio de la tienda.

Por todo ello, se ha decidido incluir aquí, en esta parte, dentro de las obras que muestran una mirada desde dentro, ya que, a pesar de que, como hemos visto, el autor no tiene un vínculo estrecho con la cultura china, sí que ha tenido contacto directo, por

lo menos, aunque sea a partir de un breve viaje, y porque la forma de abordar la novela, desde la perspectiva de una joven china, en lo que puede considerarse una especie de *Bildungsroman* o de novela de aprendizaje, o de educación⁴³, lleva a tratar de representar esa mirada desde dentro, en el proceso de su transformación, del paso de la infancia a la edad adulta, de forma traumática.

3.1.3.2. El argumento de la novela

Esta novela relata la historia de una chica de quince años, de origen chino, que lleva diez años viviendo en Argentina, es decir, dos tercios de su vida transcurren en el país a mucha distancia de su patria, su infancia y buena parte de su adolescencia. Sus padres poseen un supermercado en Glew, ciudad cercana a Buenos Aires. Su padre es un hombre tan responsable y trabajador que duerme en la tienda para cuidar mejor de su negocio familiar. La madre y la niña viven en un monoblock, a varias cuadras de distancia del supermercado y de la plaza mayor de Glew, y esta se ubica justo enfrente del supermercado del padre.

La chica, Lin Su Nuam, pasa muchas horas de su vida observando la plaza que, según comenta, era fea, triste y aburrida. Cada vez que no había cliente o que sus padres peleaban a gritos, Su Nuam se sentaba en la puerta del supermercado sobre un cajón de madera mirando hacia la plaza. Lo hace igualmente en Suzhou, China, pero sobre el revés de una de las palanganas que no se utilizaban en la familia, a orillas del Gran Canal, escribiendo en castellano para no olvidar el idioma y recordar quién es ella, mientras acompañaba a su abuelo a vender bichos comestibles —como las ranas—, igual que hacía tres meses atrás estaba con su padre en el supermercado.

Un día de diciembre de 2013, el año chino de la serpiente, un grupo de chicos asaltaron el supermercado, entre ellos, había algunos vecinos y conocidos de Su Nuam.

⁴³ No nos detendremos en este aspecto importante de la novela, no obstante, porque se desvía un tanto del objetivo principal de esta tesis doctoral. Sin embargo, hay que decir que entra dentro de esta categoría, de lo que también se ha llamado *coming of age novel*, en el ámbito anglosajón.

Ellos se llevaron botellas cargadas de nafra con un trapo en las puntas —cócteles molotov— y las arrojaron al local. El asalto terminó en incendio donde murió el padre de Su Nuam, Lin Jang Xian. Por eso, la chica y su madre deben regresar a China. La madre se traslada a Pekín con sus padres y Su Nuam a Suzhou con sus abuelos paternos.

A los tres meses de su regreso a China, una empresa contrata a Su Nuam para traducir en una negociación con Buenos Aires sobre un proyecto de la construcción del gaseoducto entre la empresa china y el gobierno argentino. Por eso, acompañada por su abuelo paterno, la chica regresa a Glew. Allí, revive los días con sus padres, visita a su mejor amiga de la escuela y, al final, veng a su padre. Cuando termina el viaje, regresa siendo casi otra persona. Regresa tras una experiencia que la hace crecer de golpe y convertirse, de repente, en adulta.

Las preguntas que le han preocupado a la protagonista durante mucho tiempo son, primero, si es china o argentina, y, segundo, si todavía es una niña o se ha convertido ya en mujer, si está en el tránsito entre niña-mujer. La primera pregunta es el tema central planteado en *Tacos altos*. La segunda está relacionada con el título de la novela. La maduración de una niña siempre se materializa en los zapatos de tacón alto, símbolo de una mujer, y en este caso, este proceso se realiza en este importante viaje a Argentina. En ambos casos se trata de cuestiones relacionadas con la identidad.

Por otra parte, con frecuencia, Jeanmaire transporta a los lectores a los escenarios de Suzhou y Glew, cuyos nombres corresponden a la primera y la segunda partes en que está dividida la novela. La historia empieza en el primero donde están los abuelos paternos de Su Nuam. Allí, la chica conoce algunas tradiciones chinas y se encuentra con los empresarios chinos quienes le dan la oportunidad de volver a Glew, el segundo escenario.

Al mismo tiempo, el escritor nos lleva a un viaje entre el pasado y el presente, aunque esta novela discurre siempre en tiempo presente —debido a la ausencia de tiempos verbales en chino, como se ha indicado, aunque el texto sea escrito en español, supuestamente, por la joven protagonista— con una voz en primera persona, lo cual resulta difícil al principio para los lectores, porque todo parece que se sitúa en un único

plano temporal, aunque en diferentes escenarios. De Argentina a China, y de China a Argentina, en diversos entornos suceden distintos asuntos, algunos en el pasado, otros en el presente. De este modo, la protagonista nos levanta el velo del misterio de la historia paso a paso. Como se indica en el epígrafe de la obra, que proviene de *Sorgo rojo* del premio Nobel chino Mo Yan: “El cielo y la tierra están conmocionados; el escenario, confuso”.

3.1.3.3. El idioma y la identidad

Para el escritor, el lenguaje es un elemento fundamental de todas las culturas, así como uno de los componentes más vitales de la identidad. Por eso, decidió emplear este idioma que carece de tiempos verbales, pero lo adapta al castellano para presentar la complicada sensación de la protagonista y referir así la pregunta sobre la identidad: ¿qué clase de híbrido es ella? ¿Es china y argentina? ¿O más china que argentina? ¿O viceversa? Las preguntas ya significan esa transición y búsqueda de identidad en un terreno confuso y de transformación o metamorfosis.

La novela comienza con una frase que posee todo el sentido de la novela: “Me cuesta el pasado. Y me cuesta el futuro, también” (Jeanmaire, 2016: 11). La narradora escribe así para referirse tanto a la conjugación de los tiempos verbales de la lengua española como al tiempo real en la vida. Luego la protagonista sigue preguntándose:

¿Soy china?

No sé.

Ahora no importa.

De cualquier manera, sospecho que hay un momento de la vida en el que cada hombre o cada mujer descubren quiénes son. Lo saben. De repente. Frente a una instancia crucial o frente a un hecho insignificante, da lo mismo (Jeanmaire, 2016: 11).

Como sabemos, Su Nuam llega a Argentina cuando solo tiene cinco años. Crece

en Glew y durante diez años aprende a hablar castellano. Esta identidad cruzada entre el origen chino y la vivencia argentina es el origen de la incertidumbre. Nuestra protagonista no puede encontrar(se) (en) una identidad cultural determinada.

Aquí tenemos que explicar y aclarar un poco la definición de la identidad cultural. De acuerdo al lingüista e hispanista alemán Klaus Zimmermann, en muchas ocasiones la identidad cultural y la identidad étnica son intercambiables, porque

un grupo étnico “normalmente” se distingue de otro precisamente por su cultura. En ese sentido las dos denominaciones son casi sinónimas, pero en las sociedades modernas cada vez más un grupo étnico se diferencia entre sí por varias culturas o subculturas. En este caso no serán sustituibles los dos términos (Zimmermann, 1991: 9).

Por otra parte, dado que la cultura es un sistema complejo que incluye distintos subsistemas

los cuales desempeñan un papel esencial en la creación y difusión de los valores espirituales. Buena parte de los subsistemas de la cultura tienen que ver con los códigos lingüísticos que circulan, gracias a las interacciones comunicativas entre los usuarios pertenecientes a una cultura determinada. En esta dinámica, la comunidad crea sus sentidos culturales y difunde así mismo sus valores sociales (Sorange, 2018: 14).

La lengua, como vemos, es uno de los componentes más característicos de la dimensión cultural. Pese a esto, es indudable que uno de los prejuicios sobre los orientales es lo indistinguible de su singularidad, se ven iguales en la apariencia y resulta complicado, desde la perspectiva occidental, por tanto, distinguir de qué país provienen. Es en el hablar donde se evidencian mejor los orígenes. Lo mismo ocurre con los habitantes hispanoamericanos, que, aunque hablan el mismo idioma, el español o castellano, siempre tienen sus propias características o variantes lingüísticas. Es decir, siempre que hable, las palabras, los acentos, descubren los orígenes o, al menos, nos ofrecen pistas de dónde provienen las personas. El autor afirma en una entrevista que el lenguaje

[e]s el gran componente de la identidad. Uno puede hacer mapas de la cultura de un pueblo a partir de la decisión sobre la palabra, que el español tenga una división tajante entre toro y vaca y que no la tenga con otros animales no es casual. Todo eso está en la lengua, toda la

cultura está en la lengua. Y las lenguas artificiales por un lado provocan cierta fantasía o cierto imaginario fantástico en lo que estamos leyendo, aunque sea real, pero también está diciendo algo sobre la propia identidad, porque una de las grandes maneras en que nos damos cuenta como somos es a partir de la mirada del otro (Matías, 2018: s/p).

Como se dice en el libro, la vida de la protagonista transcurre en tres espacios: la escuela, el supermercado de su padre y su casa, el monoblock. Por eso, vemos que pasa la mayoría de su vida en un ambiente de idioma castellano, es decir, vive en un entorno donde este idioma es el preponderante. Sin embargo, lo cierto es que Su Nuam habla mejor el chino, su lengua materna. Y le gusta tratar con sus vecinos, aunque a su padre no le gusta, porque estos también tienen tantas o más preguntas que ella con relación al idioma castellano.

Un detalle en la novela es que Su Nuam tiene un nombre argentino: Sonia, Sonia Lin, el cual resulta más sencillo para los clientes del supermercado y los compañeros de la escuela. Según la protagonista, “[a]ferrarse a lo que ya se conoce parece ser la manera que tienen muchos seres humanos de asimilar aquello que les resulta completamente desconocido” (Jeanmaire, 2016: 24); por eso, es más fácil para los clientes extranjeros llamarlos por sus nombres españoles cuando están frente a las personas de otra etnia, no tan familiar —ni en el idioma ni en la cotidianidad—, como es el caso de la china.

Entonces, también podemos suponer que la chica ha desarrollado estrategias de convivencia que le facilitan esa vivencia en el extranjero que, paradójicamente, experimenta en su vida radicada en Argentina. En este sentido, y más concretamente, Su Nuam insiste en que el tiempo verbal, en general, es totalmente inútil, como demuestra la regla de la gramática china, del mandarín; eso es lo que ya se conoce y a lo que quiere aferrarse. Pero antes de tomar una decisión, la protagonista estuvo convencida de que su profesora de castellano tenía razón y de que ella debía esforzarse aún más para utilizar correctamente este idioma; sin embargo, en su interior sentía que “los tiempos verbales con que uno escribe lo que tiene que escribir sean tan importantes como asegura la profesora de castellano a los fritos en medio de la clase” (Jeanmaire, 2016: 23). En este sentido, el castellano solo en tiempo presente es como una

herramienta para que ella pueda sentir el pasado familiar, dado que el chino carece de conjugación; es decir, no tiene la concepción de tiempo verbal.

Como se sabe, Argentina es un país de tradición inmigratoria. Desde fines del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, la mayoría del flujo migratorio provino de Europa occidental (italianos, españoles y alemanes, entre otros —rusos, polacos o judíos de distinta procedencia—), y así se conformó la sociedad argentina. Sin embargo, desde los primeros años de la década de los ochenta del s. XX, Argentina empezó a recibir el primer flujo importante de migrantes chinos, aunque, en realidad, la mayoría de ellos venía de Taiwán. Luego, después del segundo y del tercer flujo migratorio importante de China, según los estudiosos, actualmente 120 mil chinos viven en Argentina. Sin embargo,

la Constitución argentina en su artículo 25 aún sigue fomentando “la inmigración europea”. Recién hacia fines de la década de los ochenta y principios de los noventa, el gobierno argentino reconoció la existencia de una “migración nueva”, dentro de los que se encuentran los migrantes provenientes de algunos países de Europa del Este, de la ex Unión Soviética, de China y de Corea (Bogado Bordazar, 2012: 132).

En general, se tiende a considerar que la comunidad china es más o menos conservadora de sus costumbres y tradiciones donde quiera que viva: hablan chino en casa, celebran los festivos tradicionales chinos, creen en la medicina china, etc.

Muchos investigadores creen que, aunque poco a poco, los chinos, sobre todo las nuevas generaciones, se adaptan y aprenden más y mejor castellano que sus padres, les gusta más formar parte del proyecto nacional de acogida. Es decir, se percibe una mayor propensión a la integración a la sociedad de los chinos sin dejar su núcleo familiar y cultural. Por un lado, la comunidad china participa más en la vida social con los nativos; por el otro, está cada vez más abierta a la sociedad argentina (Bogado Bordazar, 2012: 135). Pero, al mismo tiempo, los chinos todavía tratan de mantener sus tradiciones y costumbres y las representaciones de la cultura de origen.

Obviamente, como un componente relevante de la cultura, la lengua es uno de los que Su Nuam quería conservar en este caso. La razón es sencilla:

Imagino que los hombres y las mujeres, en el pasado remoto, inventan la lengua para conversar o para ayudarse entre sí o para decir todo aquello que no pueden hacer sin hablar. O para acompañarse, para no estar tan solos. No creo... que los hombres y las mujeres en el pasado remoto del mundo inventen la lengua para matarse los unos a los otros, eso lo pueden hacer desde antes, desde siempre, sin necesidad de conversar... No sirven para nada. Matan igual que su ausencia. Exactamente igual (Jeanmaire, 2016: 38).

En fin, según Su Nuam, la utilización de la lengua es para comunicarse, y si uno puede entender a otro, ¿qué importa la conjugación o el tiempo?

Una de las imágenes más repetidas sobre los chinos en las obras occidentales, no solo literarias, sino también televisivas es la de que los chinos hablan mal la lengua extranjera y no tienen ganas ni capacidad para aprenderla. Este aspecto también aparece en casi todas las novelas que analizamos en este trabajo. En este caso, la protagonista incluso encuentra una excusa para explicar su incapacidad. Los padres de Su Nuam también tienen este problema. Cuando se entera de que van a saquear el supermercado, la boliviana, verdulera en las afueras del supermercado, siente muchos temores al posible saqueo. Lin Jang Xian, el padre, la tranquiliza “con sus medias palabras” (Jeanmaire, 2016: 38).

Se deja de lado la opinión de la protagonista; no importa si es razonable o no, las imágenes de los chinos son generalizadas. Probablemente, la idea de Su Nuam es muy común entre los chinos: la lengua es una herramienta para comunicar; sea en la vida cotidiana o en la situación comercial, el entenderse es el fin que intentan alcanzar al final. Por eso, prefieren su lengua materna que ya conocen muy bien y representa, en alguna medida, su identidad cultural.

Cuando vuelve a China, Su Nuam decide “escribir en castellano, para no olvidar, acerca de la plaza de allá” (Jeanmaire, 2016: 12) “sentada sobre el revés de una de las palanganas que no utiliza, a orillas del Gran Canal de Suzhou” (Jeanmaire, 2016: 19), aunque le cuesta el pasado y le cueste el futuro y, “algunas veces, también los géneros y la diferencia entre el plural y el singular” (Jeanmaire, 2016: 12).

El abuelo paterno expresa su desacuerdo con ese acto, pues cree que “no es el lugar ni el modo ni la tarea apropiados para una niña” (Jeanmaire, 2016: 19). Frente a la actitud negativa del abuelo, ella le explica que no quiere olvidar el castellano; que

pretende “dentro de algún tiempo, trabajar como guía turística, que pagan muy bien por ello y que casi no hay en Suzhou personas que hablen bien el castellano” (Jeanmaire, 2016: 20). Pero, por otra parte, para ella es una manera de expresar sus emociones, registrar su vida y demostrar sus propios pensamientos, sin dejar que otros la entiendan.

Eso también apoya la idea de que el idioma solo es una herramienta no solo para comunicarse, sino también para ganar dinero y defender su intimidad. Sin embargo, es relevante comprender su situación cuando estaba en Argentina, donde su vida, sus hábitos y las tradiciones le recordaron cuán extranjera era allí; insistir en el chino, o en el habla castellana con la gramática china, le hizo enfrentar mejor lo extraño. En cambio, cuando regresó a China, lo hace como una niña que ha pasado dos tercios de su vida en otro país, aunque China es su patria. La lengua española se convierte en el vínculo con la vida argentina y, desde su patria esta, le resulta más familiar.

El mismo fenómeno también aparece en Lin An Bo. El abuelo es una persona que no puede alejarse del agua, tan presente en Suzhou, la ciudad donde viven. Solo se siente cómodo cuando está cerca. Cuando acompaña a Su Nuam a Buenos Aires, tiene miedo de esta máquina de metal —el avión—, y, en cambio, le gustan tanto los botes, las lanchas y los barcos que, según cree su nieta, él es capaz de elegir morir en el agua. Cuando llegan a la habitación del hotel, se da cuenta de que “desde el ventanal se puede observar sin dificultad la inmensidad marrón del Río de la Plata” (Jeanmaire, 2016: 111), y ve que su abuelo se encuentra muy feliz. Mientras Su Nuam ordena las ropas, Lin An Bo se queda en el balcón mirando el río; más tarde, cuando sabe la realidad de la muerte de su hijo, Lin Jang Xian, el abuelo no puede tranquilizarse hasta que llegue a la orilla del Río de la Plata.

Sin duda, esto es otra muestra de lo que significa aferrarse a lo conocido. Según la historia del abuelo, al casarse con Lin Shi, se trasladaron a Suzhou, dado que “su nombre en mandarín significa <Ola Pacífica>, un nombre que, a su criterio, lo marca inexorablemente desde su mismísimo nacimiento para andar sobre el agua tranquila de los canales de Suzhou” (Jeanmaire, 2016: 18). Tanto Su Nuam como su abuelo no pueden salir de lo familiar, sea la lengua o el agua. Al aferrarse a ellos, incluso en un

ambiente extraño, se sienten mucho mejor. Desde el imaginario de esta novela, los chinos se afianzan en sus raíces, se adhieren e insisten en lo común por conocido, y heredan la cultura de generación en generación. Y todo esto aparece como una especie de incapacidad de cambio, como la de Lin An Bo de alejarse del agua.

3.1.3.4. La vida y la muerte: las costumbres y la confirmación de una identidad

Aparte de la lengua, también se describen muchas otras costumbres chinas en esta novela. Entre ellas, las más relevantes son las relacionadas con el humo.

Al respecto, en una de las primeras escenas, el abuelo se alegra mucho porque un hombre muy bien vestido le pregunta a Su Nuam si tiene interés en un posible trabajo, y, luego, la invita a visitar la empresa donde trabajaría. Su Nuam abraza con fuerza al abuelo, que está contento ante lo ocurrido. Después de unos minutos, el abuelo decide que debe ir cuanto antes a la pagoda más cercana y cree que deben quemar unos cuantos sahumeros para agradecer y ofrendar: “es importante que tan buen principio llegue a un mejor final” (Jeanmaire, 2016: 43).

Luego, llegan a Beisi Ta (una pagoda de Suzhou) y Lin An Bo compra dos manojos de sahumeros, uno para Su Nuam y otro para él: “[t]ambién compra una imagen del Buda encerrada en una cajita plástica transparente para ofrendar en la pared del templo” (Jeanmaire, 2016: 43). Durante el tiempo que quema los sahumeros, Lin An Bo se encuentra, con las palabras de Su Nuam, “tan abstraído, tan ensimismado, tan aislado del resto del universo” (Jeanmaire, 2016: 44).

Según lo que describe la protagonista, el proceso, muchísimo más bello, es así:

Prende los sahumeros de a tres o de a cinco. Creo que hasta cierra los ojos mientras lo hace. Después, mientras mira cómo el humo trepa hacia las alturas, no para de susurrar. Sin embargo, no alcanzo a entender nada de lo que dice. Casi suspira cada una de las palabras que salen de su boca (Jeanmaire, 2016: 44).

Su Nuam está impresionada por la atmósfera solemne, decide dejar a su abuelo en paz con sus ruegos al más allá, porque, según Lin Jang Xian, “el humo tiene siempre ganas de cielo. Se parece al deseo. O es lo mismo, definitivamente” (Jeanmaire, 2016: 44). En la tradición china, se cree que, por una parte, los sahumeros pueden ayudar a las personas a alcanzar un estado de calma debido a su aroma único y, por otra parte, algunos creen que, como ofrenda, los sahumeros pueden presentar su corazón limpio y su piedad al dios; cuando uno de estos tiene más devotos o creyentes, adquiere más fuerza, y, asimismo, los deseos llevados por el humo también son más factibles de ser realizados.

De acuerdo con Edward Said, los orientalistas siempre pueden descubrir lo que les interesa o lo que quieren observar, y cuando ven una escena que corresponde a lo imaginado, esto será la prueba de su fantasía. Por el contrario, si percibe un fenómeno contrario a su imaginación, este es una excepción o lo explican otras razones más bien ocultas. En este sentido, reflexiona Said,

si se examinan las obras de Kant, Diderot o Johnson se ve que hay en todas ellas una inclinación similar a resaltar características generales y a reducir un gran número de objetos a una cantidad menor de tipos, los cuales se pueden ordenar y describir... un tipo tenía un carácter particular que proporcionaba al observador una designación y, como dice Foucault, «una derivación controlada». [Es decir,] Conocer lo que pertenece propia mente a un individuo es tener ante sí la clasificación de todos los otros —o la posibilidad de clasificarlos (Said, 2015: 169).

Las descripciones sobre el humo cumplen esta función en la novela: comprobar esa premisa ya abordada por el autor en la que aquello que más nos llama la atención de otras culturas es lo que no comprendemos y lo que imaginamos.

En los capítulos posteriores, vemos que la razón que el abuelo usa para persuadir a Su Nuam a aceptar aquel trabajo para que puedan viajar a Buenos Aires es la de “quemar algunas de sus prendas de ropa y un par de zapatos, que es una antigua tradición de la región de la que provienen tanto él como Lin Shi, que si no lo hace, mi padre no está cómodo y sufre el frío en el más allá” (Jeanmaire, 2016: 95).

Lin Shi prepara las ropas con mucha atención: “los lava bien, los plancha, los

envuelve en un papel grueso y los ata con un hilo doble” (Jeanmaire, 2016: 101). El abuelo le comenta a su nieta el valor simbólico y afectivo del ritual, un padre o una madre “lo arropa cuando su hijo no puede hacerlo por sus propios medios, cuando es un niño y también cuando viaja solo hasta el cielo sin esperar a que él esté allí para recibirlo” (Jeanmaire, 2016: 101). Cuando al final llegan a Glew, una mancha negra en el piso al lado de la tumba de Lin Jang Xian muestra que se ha realizado esta ceremonia. El humo le llevará las ropas y las palabras de Lin An Bo a su hijo, para cubrirlo, arroparlo y acompañarlo.

Otra escena significativa sobre el humo se centra en la celebración del Nuevo Año en China. Su Nuam pasa el primer día del Año Nuevo, el año del caballo, con sus abuelos paternos. Por la noche, van a una plaza para lanzar fuegos artificiales. La protagonista describe que, cuando lo hace, Lin Shi está muy seria, como muchos otros en la plaza. La chica recuerda que la noche anterior, Lin An Bo le explicó que

el humo que sube, me cuenta de los infinitos deseos humanos y de la escasa fortuna respecto de ellos, que el humo atrae la abundancia. Luego, se detiene especialmente en la comunicación que mantenemos con los habitantes celestiales a partir de esos raros dibujos grises oscuros ascendentes (Jeanmaire, 2016: 122).

A la mañana siguiente, la protagonista viaja a Beijing para estar tres días con su madre y sus abuelos maternos. Por la noche, lanzan al cielo fuegos artificiales. A Su Nuam todo le parece exactamente lo mismo. Su madre llora y, sin embargo, la chica no siente nada en su interior, y volverá a preguntarse de nuevo si es o no china.

La protagonista observa como alguien ajeno a la escena la obsesión de los chinos por el humo. Esta actitud es claramente contraria a la planteada por algunos orientalistas, quienes toman sus experiencias orientales como materiales para enriquecer la biblioteca del orientalismo. Ella, en cambio, no ve la vida en Oriente como una forma de investigación científica; las narrativas puramente personales o autobiográficas se convierten en descripciones oficiales: la protagonista Su Nuam, en realidad, actúa como una observadora y testigo argentina en China.

Aunque es de origen chino, ella no puede entender las costumbres tradicionales

chinas —tienen que explicárselas, o traducírselas, como a los lectores de la novela—, tampoco cree que el humo pueda pasar el mensaje al más allá. Han transcurrido casi diez años de su vida en Argentina, donde ha vivido etapas importantes de crecimiento y desarrollo física, psíquica y emocionalmente. Por tanto, es lógico que no comprenda la cultura china, que ha vuelto a encontrar, a su regreso al país natal, tras la desgracia familiar. Su conocimiento de los chinos proviene, por un lado, de sus observaciones de los chinos en Argentina y, por el otro, de la evaluación de los chinos de sus vecinos argentinos y chinos.

Entonces, hace la siguiente evaluación:

Apenas si descubro que el humo es bastante más importante para los chinos que para las demás gentes que habitan el universo. Una manera de comunicarse con el más allá. Un camino. Un puente borroso que se dibuja entre el deseo de los vivos y la muerte de los muertos (Jeanmaire, 2016: 101).

Según el orientalismo, para los occidentales, Oriente no es pura ficción o fantasía suyas ni una existencia natural, sino un sistema teórico y práctico creado artificialmente que cuenta con los aspectos materiales acumulados a lo largo de la historia. Desde este punto de vista, Su Nuam es una observadora representando un modo de mirar más bien occidental, como podría hacerlo el propio autor.

Desde este punto de vista, la posición de alejamiento genera que, en realidad, no comprendan bien por qué a los chinos les gusta lanzar fuegos artificiales en Año Nuevo chino, tampoco invierten tiempo en investigar las razones culturales o las razones de sus raíces. En muchas ocasiones, el interés surge por un contacto multicultural, como el hecho por el propio autor que se ha encontrado con muchos chinos en su barrio que, según ha comentado en una entrevista (Soto, 2017: s/p), está repleto de otros inmigrantes, como dominicanos, paraguayos y bolivianos; además, a esta falta de interés o de interés referido por esos contactos puntuales en el barrio, se suma el hecho de que, como dicen, hay chinos en todos los barrios. El autor viajó a Suzhou y, hoy por hoy, hay mucha información sobre esta tradición disponible en la red. Y, sin embargo, ya sea para aumentar la tensión y mantener la legibilidad del relato ya sea para satisfacer

las necesidades de la trama, el autor ha reinterpretado esta tradición, esta mirada de alejamiento. Por eso, en esta novela aparece el personaje de Lin An Bo, para explicar la razón de las costumbres y el tradicional lanzamiento de fuegos artificiales en Año Nuevo, aunque la leyenda de los fuegos artificiales en la fiesta de Año Nuevo es conocida en toda la China, y hasta un niño de tres años puede narrarla⁴⁴.

A través de la obsesión del humo, la protagonista nos presenta la opinión china sobre la muerte y el mundo del más allá. Al respecto, una de las reflexiones más importantes sobre la muerte es la del emperador Qin Shi Huang. Es un cuento que relata Lin Jang Xian a Su Nuam, inserto en la novela:

Hace más de dos mil años, el emperador Qin Shi Huang descubre que, muy a pesar de ser un señor tan poderoso, va a morir igual que muere el resto de los seres humanos que no son emperadores. Lo descubre y reflexiona al respecto. Puede construir un grandísimo edificio en su honor. Un sitio colosal en donde descansar para siempre. Pero, sobre todo, un lugar que les recuerde su inmenso poderío a las generaciones futuras (Jeanmaire, 2016: 83–84).

Es decir, la creencia en el mundo del más allá de los chinos está arraigada en la tradición milenaria de la cultura china. Estas supersticiones chinas son temas persistentes en diferentes materiales o discursos sobre China. En *Colonial and Postcolonial Literature: Migrant Metaphors*, Elleke Boehmer dice que muchos escritores modernos, independientemente de si son conscientes o no, reflejan al Otro de

⁴⁴ El Día del Año Nuevo Chino se llama Guo Nian (过年) en chino, significa “celebrar (un nuevo) año” o “superar Nian”. El carácter 年 (Nian) significa un “año” o “el monstruo Nian”. “En la antigüedad, había un monstruo llamado Nian (年, o Nianshou 年兽) con una cabeza larga y cuernos afilados. Habitaba en el fondo del mar durante todo el año y sólo se presentaba a la víspera del Año Nuevo, para comer a la gente y el ganado en los pueblos cercanos. Por lo tanto, en el día de la víspera del Año Nuevo, la gente huía a las montañas remotas para evitar ser comida por el monstruo. La gente vivía atemorizada por este, hasta que un día un anciano visitó el pueblo. Se negó a esconderse en las montañas junto con los aldeanos, y asustó al monstruo con éxito con unos papeles de color rojo pegados en las puertas, quemando bambú para hacer un crujido fuerte (precursor de petardos), encender velas como si las casas estuvieran, y usar ropa de color rojo. Cuando los aldeanos regresaron, se sorprendieron al descubrir que el pueblo no había sido destruido. Después de eso, en cada víspera del Año Nuevo, la gente hace lo mismo que el anciano y el monstruo Nian nunca aparece de nuevo. Esta tradición se ha mantenido hasta la actualidad y se ha convertido en una forma importante para celebrar la llegada del año nuevo”. (<https://www.viaje-a-china.com/ano-nuevo-chino/tres-leyenda-popular.htm>).

acuerdo con las suposiciones culturales europeos y que el Otro ha conservado muchas características estilizadas (2005: 138). La superstición, en gran medida, encarna una representación del atraso. Como decíamos antes, en un mundo bipolar, el Occidente pertenece al progreso, y el Oriente se sitúa en la parte del atraso.

El padre le comentó a Su Nuam, respecto a la reflexión del antiguo emperador: “Un gran pensador de la muerte, Qin Shi Huang. O, mejor, de las posibilidades de la vida después de la muerte” (Jeanmaire, 2016: 84–85); esto es igual a lo que plantea el mismo autor:

A diferencia de lo que piensa mucha gente que cree que el pueblo chino es mucho más espiritual que el occidental, yo creo que es un pueblo tremendamente práctico con una visión de la vida bastante menos compleja que la occidental. Es una cultura atravesada por la superstición que es algo muy práctico (Ocón, 2016: s/p).

Parece que los chinos son ignorantes y muy supersticiosos en un ámbito global de civilización tan moderna donde aún se cree que, si los vivos queman las cosas, los fallecidos podrían recibirlas. Pero, en realidad, con las palabras del autor, son más prácticos en el fondo. Creen en la vida después de la muerte, y quieren hacer algo para sus familiares fallecidos o se preparan para obtener una mejor vida en el más allá: hacen algo concreto para mejorar una situación. Los abuelos querían quemar las ropas y zapatos porque creen que, como Qin Shi Huang, no se sabe nada de la muerte, pero “si hay otra vida en el más allá, él debe estar preparado para que esa otra sea lo más parecida posible a esta que vive” (Jeanmaire, 2016: 85). Qin Shi Huang para sí mismo, los abuelos para su hijo, la madre de Su Nuam llora cuando lanza el fuego artificial: podemos suponer que, al menos en alguna medida, también creen en la otra vida, mejor, gracias al humo y sus rituales.

En cambio, Su Nuam, en tanto china radicada durante mucho tiempo en Argentina —a pesar de las creencias católicas mayoritarias allá—, no hereda esta tradición, ni cree en la vida después de la muerte. Escribe en su cuaderno: “no comprendo el asunto de quemar ropa y zapatos. No comprendo sus tradiciones” (Jeanmaire, 2016: 96). ¿Es la influencia del medio de crecimiento o es el resultado del reconocimiento de la identidad

cultural?

Por otra parte, si todos los chinos tienen estas supersticiones, desde este punto de vista, parece que lo único que podemos decir es que Su Nuam no es una china. En las palabras de la protagonista, son “sus” tradiciones, no “mías”. Y, debido a esta incomprensión, la chica se pregunta por enésima vez: “¿soy china? O, en cualquier caso, ¿qué significa ser china?” (Jeanmaire, 2016: 96). Es una imagen de chica muy confundida, no puede confirmar su identidad y no puede encontrar su pertenencia⁴⁵.

3.1.3.5. Mujeres silenciosas e hijas obedientes

Además del tema de la identidad cultural, la imagen femenina en esta novela también es un objeto que vale la pena analizar, en relación con el título, como se ha adelantado. Y también en relación con la imagen de la primera edición, en Anagrama (véase imagen 8, en el anexo final⁴⁶), donde aparece, de medio plano, una joven de rasgos chinos que está mirando, muy atenta, embebida, el teléfono móvil, lo que muestra, por un lado, su modernidad, en el dominio de la tecnología y, por otro, hace referencia a una escena importante al final de la novela —además de ser la forma habitual de la protagonista para comunicarse con su madre—. Como dice el autor, la mujer es un tema central en el s. XX, y lo sigue siendo en el s. XXI, desde luego. Esta novela revela la imagen de las mujeres de la China moderna, al menos la China moderna en la mente del escritor, y en el entorno familiar. Por eso, tiene mucho valor para ayudarnos a analizar cómo son las mujeres en la familia.

En la teoría de Said, el Oriente está en la posición de ser mirado desde hace mucho tiempo, y la función de la representación del Oriente es asegurar la imagen positiva del propio Occidente y construir al Oriente como el Otro negativo. Esta imagen oriental,

⁴⁵ Posiblemente, podríamos considerarla chino-argentina, a la manera de la idea norteamericana de una *hyphenated identity*, una identidad cuyo eje se halla en el guion, en ese puente que tanto une como separa ambas culturas, es un espacio *in-between*.

⁴⁶ Se trata de una foto de Thomas Duvorzak, de la agencia Magnum, como se indica en los créditos, en una de las primeras páginas de la novela.

que está etiquetada como subdesarrollada y estúpida, nunca ha sido una verdadera representación sino producto de la superioridad occidental (Said, 2015: 40).

Por eso, como mujeres chinas, o de origen chino, los personajes femeninos en esta novela de Jeanmaire no solo pertenecen a otra raza, lo cual significa que se trata del Otro en cuanto a la etnia, sino que también tienen el género del Otro en el discurso patriarcal. Por lo tanto, reciben doble marginación.

En esta novela aparecen tres personajes femeninos: la protagonista, Lin Su Nuam, su madre, y su abuela paterna, Lin Shi.

Desde aquí, podemos ver un fenómeno muy interesante como es el que la madre no tiene nombre. Podemos enumerar los nombres de los familiares de Su Nuam: Lin Jang Xian, su padre; Lin An Bo, su abuelo paterno, y Lin Shi, su abuela. Es decir, aparte de otros personajes no muy importantes, como los empresarios y el ministro argentino, la madre es la única que no posee nombre propio, lo que llama la atención, no solo porque es su familiar directo, sino porque se trata del papel más apegado a la chica, aunque colisione en el modo de pensar.

En general, los personajes importantes tienen sus propios nombres, excepto aquellos que sobresalen más por sus roles y oficios que por el nombre. Por eso, cabe preguntarse por qué la madre no tiene nombre, lo cual es la primera señal de los problemas sobre la identidad y los lugares de la madre a lo largo de la novela: ella es ella, pero, sobre todo, es esposa, es madre y es hija. Los nombres, como sabemos, no solo nos identifican y nos dan entidad ante los demás, también nos permiten confirmarnos ante nosotros mismos. Esta es la posibilidad que se le niega a la madre.

Excepto Lin Su Nuam, en la novela no aparecen mucho los personajes femeninos, por tanto. Cuando Su Nuam está en Suzhou, vive con sus abuelos paternos y la madre aparece solo en el teléfono móvil. Quizás esa ausencia o presencia virtual sea la razón para no ponerle nombre alguno. Además, la función de su imagen, en la mayoría de los casos, es la de transferir valores tradicionales chinos a la protagonista y a los lectores al mismo tiempo. Las pocas apariciones de la madre son desde la afasia de los personajes femeninos. De acuerdo con la Real Academia Española, el término médico

de “afasia” significa “pérdida o trastorno de la capacidad del habla debida a una disfunción en las áreas del lenguaje de la corteza cerebral”. Aquí usamos este término para describir el estado de las mujeres representadas, quienes son silenciosas, se silencian, están deprimidas y son impotentes ante su situación.

Según la teoría del discurso del poder de Michel Foucault, en todos los aspectos de la vida social, el poder se gana a través del discurso: el discurso es “*a violence that we do to things*” (Selden, 2004: 125). Por eso, las mujeres silenciosas, casi afásicas, revelan la situación particular de opresión y discriminación en la sociedad. Porque, en las palabras del investigador de la University of Michigan's Institute for Social Research, E. D. Huntley,

[s]ilence is the absence of voice, of words or phrases, or even topics that one is forbidden to mention or is forced to avoid. It can result from feelings of shame, inadequacy or unworthiness; from social or cultural conditioning; from the inability to speak a language (1998: 105).

Entonces, mientras están marginadas en la sociedad, las mujeres pierden su derecho a pronunciar sus voces y, luego, se encuentran en un estado de afasia. Como resultado, son los demás los que describen sus imágenes, hablan por ellas y sobre ellas y, en muchas ocasiones, las imágenes están más o menos distorsionadas.

Según los estudiosos de las teorías poscoloniales, las mujeres del tercer mundo, pese a las luchas y reivindicaciones, se consideran dominadas por la lógica de la sociedad patriarcal y machista al punto de ser guardianas de estos modelos de organización social, familiar y cultural.

La madre de Su Nuam es una buena representación de este problema. Al regresar a China, la protagonista se separa de su madre, dado que, al parecer, las hijas deben vivir con sus padres —y eso es lo que hace la propia madre, ir con los suyos, como si fuera una niña pequeña— o, como en el caso de Su Nuam, con sus abuelos paternos. Es decir, la madre no tiene la prioridad en la custodia de su hija, no porque no tiene trabajo o ingreso, ni porque maltrate a la niña, sino porque en la cultura tradicional china, como en todo el mundo, las mujeres son propiedad de la familia donde los hombres toman todos los poderes. En esta novela, la madre sigue viviendo en un

ambiente de aquella época y pasa tales ideas a su hija. Cuando habla con Su Nuam por teléfono, le pide que no cuestione a su abuelo paterno, que “el abuelo es quien decide lo que le conviene a la familia” (Jeanmaire, 2016: 45). Y Su Nuam no tiene ningún derecho. Aquí la imagen de la madre casi se convierte en una guardiana del orden feudal, o del orden tradicional chino, que reprime a su propia hija, del mismo género. Entendemos que la madre le habla así a su hija porque esta aún puede ser muy pequeña e incapaz de decidir en su vida y, por esto mismo, le reitera que debe obedecer al abuelo porque necesita a alguien maduro para cuidar de ella. Sin embargo, en la relación matrimonial, la madre también se encuentra en un estado de afasia.

En Glew es donde la madre aparece más veces. La primera vez que dos hombres ingresan a su supermercado, toman unas cuantas botellas de cerveza de la heladera y se marchan sin pagar, el padre corre a perseguirlos, pero vuelve sin resultado. Al entrar en el supermercado, busca la pistola y ordena a Su Nuam y a su madre que se vayan al monoblock en ese momento. La madre lo obedece, ni siquiera expresa el deseo de ayuda o su preocupación. Cuando llega a su casa, “llora sobre su cama la tarde entera. No sabe qué hacer. Sólo saber llorar” (Jeanmaire, 2016: 61); no se sabe si lo hace por preocupación o por miedo.

Luego, después del mediodía, una docena de hombres pretenden ingresar a la fuerza en el supermercado y llevarse todo lo que encuentren, pero Lin Jang Xian lo impide con su pistola. Los hombres le advierten que regresarán y que las cosas sucederán de una manera muy distinta. La madre no sabe nada respecto a todo lo que ocurre. La protagonista escribe: “mi madre llora sobre su cama. No sabe que [...] No tiene idea de que [...] Mi madre no sabe siquiera que [...] Mi madre no lo sabe” (Jeanmaire, 2016: 62–63). La imagen de la madre ya es clara. Es una mujer débil, y siempre se aviene con su esposo y no sabe qué puede hacer sin el orden que él representa. Lo único que sabe es llorar, llorar sobre su cama.

Al final, la que actúa es la chica, que tiene apenas quince años. La protagonista le pide “permiso al llanto de [su] madre y [va] hasta el supermercado a ver cómo está Lin Jang Xian” (Jeanmaire, 2016: 63). Como adulta, deja que una chica que aún es menor

de edad vaya a ver cómo está la situación: la madre no es responsable en este punto y claramente es muy débil.

Cuando la chica ve a su padre, el hombre está sentado al lado de la puerta del supermercado. Le explica su opinión sobre los hombres que querían saquearlo y le exige que se calme y que se vaya rápido hasta el monoblock y calme también el llanto de su madre sobre la cama. Es una tarea que debería haber sido de la madre, pero la responsabilidad —del consuelo— cae sobre los hombros de la niña. Tras volver al monoblock, la escena que se nos presenta es que la madre continúa llorando sobre su cama. Y es la chica quien le cuenta en detalle todo aquello que sabe sobre lo que ocurre con Lin Jang Xian en el supermercado. La madre “detiene su llanto para escucharme. Luego, apenas termino, vuelve a llorar. Incluso con bastante más fuerza que antes” (Jeanmaire, 2016: 79).

Todo apunta a la inversión de los roles. La madre es la hija, y esta es la madre. Su Nuam siempre se ha preguntado si es niña o mujer y, desde este punto de vista, podemos decir que es una mujer madura, responsable y comprensiva que se preocupa por su familia. En cambio, su madre es más como una niña que solo sabe llorar en momentos de angustia.

Hasta el momento en que sucede el asesinato, Su Nuam recuerda que: “estoy en el monoblock. A varias cuerdas del supermercado. Lejos. Junto a mi madre, que llora. Obedeciendo, las dos, la orden de mi padre” (Jeanmaire, 2016: 81). La madre no sabe nada de la tragedia que ocurre en el supermercado. En su mundo solo queda la única actuación posible: llorar.

Esto puede representar la impotencia de la madre, pues no sabe qué hacer. En la antigüedad china muchas mujeres crecieron en un ambiente donde se apreciaba que la falta de talento era una virtud. El sistema de etiqueta de las mujeres antiguas es enorme y estricto. La ética confuciana es el criterio fundamental para regular las palabras y las actuaciones de las mujeres en la China antigua: este limita la vida de las mujeres a un marco de dependencia y pérdida de sí mismas, lo que, en principio, las priva de su conciencia individual y las convierte en vasallos del poder masculino. Una mujer no

tiene por qué aprender a ser persona individual, solo debe aprender a ser una buena nuera, esposa y madre. Entonces, la madre de Su Nuam no sabe cómo actuar en tal situación o ante este tipo de cosas. Es esta la imagen femenina que se muestra en la novela.

Por otra parte, y de acuerdo a la memoria de Su Nuam, su madre tuvo una pelea con Lin Jang Xian cuando se enteró del posible saqueo, porque deseó que este pudiera irse a casa y no se enfrentara al grupo de hombres del vecindario en el supermercado, pero Lin Jang Xian no le prestó atención a la madre y no estaba de acuerdo con ella. Por eso, después de que su opinión fuera obviada y que su esposo le pidiera que se fuera a casa, como esposa siguió la moral tradicional, y lo único que pudo hacer ella fue obedecerlo. En este caso, su llanto es una queja sobre su destino en el que las mujeres solo deben obedecer a los hombres; una queja porque sus opiniones no son ni escuchadas ni necesarias. Cuando la rebelión no tiene fruto, el silencio es usado como arma y las mujeres entran en el estado de afasia mencionado.

Esta obediencia también se manifiesta en Su Nuam, aunque su imagen es claramente diferente a la de su madre. Es una chica que tiene solo quince años y, en aquel entonces, no sabe todavía quién es. Ni si es mujer o niña, ni si es china o argentina. No tiene una identidad clara, no se conoce exactamente a sí misma.

Su obediencia se presenta a lo largo de la historia. Sin embargo, no es una chica realmente obediente, pues en su interior, no acepta, ni concuerda ni se identifica con el entorno. Es una chica llena de contradicciones. Repite algunas veces que “los chinos somos obedientes de nuestros mayores. Muy obedientes” (Jeanmaire, 2016: 67). Esto aparece en Glew, porque obedece a su padre, especialmente en los asuntos sobre el saqueo en el supermercado: “[s]oy una buena hija, allá en Glew. Hago caso de todas las órdenes de mi padre. Aunque no me gusten o no las comprenda” (Jeanmaire, 2016: 67). Es también la razón con la que se justifica a sí misma, porque siempre se pregunta: “¿soy la culpable de lo que luego va a ocurrir?” (Jeanmaire, 2016: 52). En su opinión, si ella hubiera convencido a su padre de irse a casa y de abandonar el supermercado, la tragedia no hubiera ocurrido: su padre no hubiera muerto en el incendio y aún estuviera

vivo junto a ellas y, probablemente, feliz.

Pero los chinos siempre son obedientes ante sus mayores, y más cuando se trata de una chica, pues pertenece al género sin derecho a hablar u opinar. Cuando la madre discute con Lin Jang Xian sobre este asunto, la chica cree que es imposible que su padre cambie de parecer y, después de observar la tranquilidad en la plaza, piensa que no pasará nada; entra al local y expresa su opinión al padre. Es la única vez en la que lo hace en toda la novela. En los demás momentos, elige salir del supermercado a la puerta y observar la plaza esperando el término de la pelea. Es decir, no se involucra porque “me pienso sin la capacidad suficiente para torcer la voluntad de los adultos o me pienso afuera, como una adulta en el futuro” (Jeanmaire, 2016: 66). La raíz de este pensamiento es la misma frase: “los chinos somos obedientes de nuestros mayores. Muy obedientes” (Jeanmaire, 2016: 67).

La obediencia de Su Nuam también existe cuando está en China. Cuando no quiere volver a Argentina para el trabajo de traductora, se encuentra con un dilema: “no quiero desobedecer pero tampoco deseo volver a Buenos Aires, decido que no hablo más con Lin An Bo” (Jeanmaire, 2016: 67). El silencio es el arma de la chica, nuevamente. En alguna medida, también se trata de un modo voluntario de afasia.

Como hija o nieta, Su Nuam es obediente, pero también lo es como mujer. Cuando está pensando su identidad cultural, es decir, si es china o argentina, una clave de esta duda es que ella cree que la mujer china es obediente. En este sentido, lo más relevante es su postura frente a los hombres. Por ejemplo, cuando Su Nuam habla con el hombre que le ofrece la posibilidad del trabajo en el mercado, dice que

prefiero mirar hacia el piso. Esperar a que el señor, en el instante en que se le ocurra, vuelva a tomar la iniciativa de la conversación. Bajar los ojos siempre me da resultado con los hombres, nunca con las mujeres. El señor es un hombre, no puede fallar. Y no falla (Jeanmaire, 2016: 41).

Y otro, cuando los empresarios chinos la miran y hacen chistes con una actitud antipática sobre su escasa habilidad para llevar tacones altos, la chica, aunque se siente enojada, no lo demuestra, sino que “igual les sonrió con mis novedosos labios color

carmesí. Y enseguida bajo los ojos” (Jeanmaire, 2016: 103). En la cultura china, bajar los ojos siempre representa una posición obediente en cualquier situación. Además, Su Nuam no solo muestra una actitud muy educada y dócil, y nunca expresa su insatisfacción contra los hombres debido a su actitud frívola, sino que también renuncia a su iniciativa en la conversación. Siempre espera a que el hombre tenga el deseo de hablar y le responda. Es muy consciente de las normas tácitas, de los papeles asignados a cada género, y lo utiliza estratégicamente.

Por otra parte, no obstante, Su Nuam no obedece a los mayores sin más, sino que tiene su propia opinión:

la mujer china obedece. Y yo lo hago. Sin embargo, ¿la mujer china se pregunta si debe o no debe obedecer? No lo sé. Si se lo pregunta, si tiene dudas, entonces soy china. Si, por el contrario, obedece sin preguntarse nada, convencida de lo que hace, entonces no soy china (Jeanmaire, 2016: 80).

La última mujer en esta novela es la abuela paterna de Lin Su Nuam, Lin Shi. A través de la descripción de Su Nuam, es una mujer muy sabia. Por ejemplo, cuando la chica quería saber los detalles que Lin An Bo conoce sobre el empleo que le han ofrecido los hombres chinos para, así, poder responder correctamente a las preguntas en la entrevista y obtener el trabajo, no sabe qué puede hacer salvo insistir y repetir el ruego. El abuelo no le responde: “hace que no me escucha aunque yo no pare ni un segundo de preguntarle” (Jeanmaire, 2016: 56). Esta situación le recuerda que en Glew mucha gente le hablaba de la infinita paciencia china. Al volver al monoblock, Su Nuam no tiene otro remedio que pedir ayuda a su abuela. Lin Shi le dice que puede mostrarle dónde está la puerta del interior de Lin An Bo: “el único sendero que lleva hasta el corazón de mi abuelo paterno es el silencio. No le hables más, Su Nuam. Ignóralo. Y dejá que el tiempo transcurra” (Jeanmaire, 2016: 57). La chica lo hace, y su abuelo paterno se rinde rápidamente, y le dice a su nieta todo lo que sabe.

Aunque se puede decir que eso sucede porque la abuela paterna vive muchos años junto a Lin An Bo y lo conoce muy bien, indiscutiblemente, es muy difícil conocer a un hombre y encontrar alguna medida pacífica de convencerlo siendo alguien tan rígido

y duro. Sin embargo, desde otro punto de vista, como dice la nieta, las palabras de la abuela paterna acerca de las puertas del corazón del abuelo que se abren: “es una de las formas posibles de la obediencia, me parece” (Jeanmaire, 2016: 67). Es decir, las mujeres no pueden resistirse a los hombres directamente, porque está prohibido en la cultura tradicional china y, muy probablemente, no va a resultar funcional ni apropiado, pero lo que sí puede hacerse es actuar de una manera tortuosa.

Más tarde, cuando Su Nuam está en desacuerdo con su abuelo porque no quiere ir a Argentina y se niega a hablar con él, la tarea de convencerla recae sobre la cabeza de Lin Shi. El enfoque de la abuela paterna es llevar a Su Nuam a visitar Huqiu Shan y, si el tiempo alcanza, también a caminar por el bosque de bambúes, porque la chica no conoce casi nada de Suzhou; solamente ha visto el lago y los canales, y todavía le queda mucho por descubrir. El viaje corto es para las dos solas y así hablan también (Jeanmaire, 2016: 71). Durante el viaje, la joven expresa su afecto por Lin Shi: “me encanta que esa mujer tan callada y tan sabia y tan exacta en sus escasos dichos sea mi abuela. Me dan ganas de abrazarla y de besarla y de decirle que la quiero un montón” (Jeanmaire, 2016: 73–74). Es la primera vez que Su Nuam expresa su amor a una persona en esta novela. Y también es la primera vez que ella muestra su felicidad; antes solo vemos sus emociones negativas, tanto en Glew, como en Suzhou. Y, luego, también expresa su amor por el lugar, aunque antes ya dice que le gusta escribir a orillas del Gran Canal, es la primera vez que lo manifiesta claramente: “estoy feliz de estar ahí” (Jeanmaire, 2016: 75). Así que, como puede verse, Lin Shi de verdad es una mujer muy sabia que puede conocer los corazones de las personas. Siempre sabe cómo abrir el corazón de la gente, sea la que conoce desde hace muchos años, como Lin An Bo, o sea la que solo convive algunos meses con ella como Su Nuam.

La abuela paterna es una mujer muy callada. Ella solo responde a la protagonista algunas preguntas de las que le hace su nieta. Incluso, durante toda la travesía por el bosque, solo dice una frase. Eso refleja cómo es la vida habitual de la abuela: no habla mucho, obedece a las decisiones de Lin An Bo; si no está de acuerdo, no lo habla o dice directamente, sino que busca otra manera para abrir la puerta del corazón de su marido,

aunque en general, no lo hace. Según Su Nuam, la abuela

[m]e pide que por favor le permite a Lin An Bo visitar a su hijo; que el abuelo necesita hacerlo, que los hombres son así, que ella no, que tanto ella como yo somos mujeres, que las mujeres no necesitamos de casi nada, que a ella le alcanza con llevar a Lin Jang Xian en su corazón y que, quizás, a mí también me ocurre lo mismo. Pero el abuelo es hombre, concluye (Jeanmaire, 2016: 77).

Es decir, quemar las ropas y zapatos de Lin Jang Xian —como ya se ha explicado— es el deseo del abuelo paterno, lo cual no le importa tanto a Lin Shi, porque las mujeres chinas tradicionales no necesitan de casi nada, por modestia. O, de otro modo, aunque tienen los deseos, en general se moderan. En cambio, las mujeres tradicionales necesitan reconocer los deseos de su hombre, y ayudarle a realizarlos. Por lo tanto, al principio, cuando Su Nuam ve a Lin Shi, tiene la duda de si la abuela paterna “¿entra en mi habitación porque ella lo decide o lo hace porque se lo pide mi abuelo?” (Jeanmaire, 2016: 72).

Sabemos que la mujer hermosa es aquella que no habla y, supuestamente, tampoco piensa, es el pico más alto de la fantasía masculina occidental sobre las mujeres asiáticas. Sin embargo, las imágenes de los personajes femeninos de las tres generaciones nos muestran cambios en su interior.

Lin Shi, la abuela, como la primera generación en la novela, es una mujer sabia y callada casi toda la novela. Es como un trasfondo tranquilo y silencioso, apenas se puede sentir su presencia. La manera en que expresa su desaprobación es la del silencio, nunca expresa su insatisfacción directamente. Y no le importan sus deseos. En cambio, la esperanza de su marido parece que es más importante. Ella aparece solo cuando tiene que satisfacer las necesidades de su esposo. Indiscutiblemente, es sabia para que él pueda encontrar una forma para realizar su objetivo. Pero, en esencia, es una mujer que sigue la tradición antigua y anticuada.

La madre de Su Nuam es diferente de Lin Shi. Como vimos antes, la madre, en alguna medida, es la guardiana de la tradición cultural china, es decir, del patriarcado. Concuera con la tradición de que los hijos pertenecen a la familia paterna y le pide a Su Nuam que obedezca a su abuelo paterno. Pero, al mismo tiempo, la madre discute

con su marido, aunque este no le haga caso; se expresa, aunque no es escuchada, y elige, de algún modo, el estado de afasia. En la expresión de su opinión, de su desacuerdo, ya hay un progreso para la primera generación.

Por último, Su Nuam es una chica más independiente que su madre y abuela paterna. Al principio, como vemos en la novela, esta chica también es obediente, no solo con su padre, sino también con su abuelo paterno. Pero, al mismo tiempo, Su Nuam no deja de pensar en las contradicciones de sus tradiciones, de su entorno, de sus roles ante la sociedad y la familia. Por ejemplo, Su Nuam siempre considera la cuestión de su identidad cultural y dice que “[a]ntes estoy convencida de que tengo que intentar ser un poco menos china y convertirme, por fin, en una chica de Glew, en una chica como las demás chicas de Glew” (Jeanmaire, 2016: 37), pero insiste en usar su castellano sin conjugación. También reflexiona sobre la obediencia de los chinos. Cree que estos son obedientes, pero se pregunta sobre si tienen dudas interiormente o si obedecen sin preguntarse nada. Su Nuam tiene un corazón reflexivo, y tiene la capacidad de expresar su propia opinión, ya sea a favor o en contra y, a menos que esté convencida, no se compromete.

A diferencia de la madre, Su Nuam crece en Argentina y, gracias a esta experiencia, su cuestionamiento de identidad le lleva a reflexionar sobre la obediencia china, ya fuera una mujer para un hombre o una niña para sus mayores. Sí que la madre expresa su disconformidad, pero la objeción de la mamá está dirigida al asunto en sí, no a la obediencia. Entonces, Su Nuam va más allá: asume con mayor conciencia la sola idea de la duda y de la discrepancia, y esto es lo que le otorga un papel relevante en comparación con los otros personajes femeninos.

3.1.3.6. Los hombres chinos en la novela

A través de las imágenes de los personajes femeninos, también podemos ver cómo son los hombres chinos en la novela. En primer lugar, ya es conocido que los hombres ocupan la posición más alta en la familia china, tradicionalmente. Son los que toman

las decisiones y suelen ignorar las sugerencias de las mujeres. En la sociedad también mantienen este comportamiento. Los empresarios chinos no asumen una actitud simpática con Su Nuam, no la respetan. Se ríen de ella dado que la chica no puede utilizar los zapatos de tacones altos y su apariencia se ve muy inmadura; y, de hecho, cuando el hombre le pide una entrevista en su compañía para el posible trabajo de traductora, la niña le pregunta si puede ir con su abuela.

Nos enfocaremos más concretamente en el padre y el abuelo paterno de Su Nuam, Lin Jang Xian y Lin An Bo, respectivamente. El primero es el propietario del supermercado en Glew. Según la descripción de Su Nuam, su padre siempre se despierta muy temprano, como es costumbre:

Se levanta, prepara su té de hierbas, barre el piso, pasa un trapo húmedo por los pasillos del local, entre las góndolas, repone algunos productos faltantes, ordena las facturas de los proveedores que se acumulan a un costado de la caja desde el día anterior, hacer algunas cuentas rápidas, planea las compras para ese día, se toma un segundo y último té de hierbas y recién después, apenas escucha que la señora boliviana que atiende la verdulería está esperando afuera, abre de par en par el enrejado y los gruesos portones de la entrada al supermercado. Son las ocho. O las ocho y cuarto, no más (Jeanmaire, 2016: 31).

Claramente, Lin Jang Xian es diligente a la par que útil. Este hombre está muy preocupado por su negocio; incluso, duerme en la parte trasera del local, entre las cajas del depósito de mercaderías, con su pistola, “para cuidar el negocio” (Jeanmaire, 2016: 25), o sea, “para que a nadie se le ocurra robarle lo que es suyo” (Jeanmaire, 2016: 25–26). Por un lado, podemos decir que a Lin Jang Xian le importa mucho este negocio porque es la fuente de ingreso de su familia, lo cual les permite vivir y estudiar en un país extranjero y ajeno. Por otro lado, él también es un hombre muy responsable, tanto del supermercado como de su familia. La madre y Su Nuam viven en el monoblock que, seguramente, es más cómodo que la tienda; en alguna medida, esto demuestra el reconocimiento de la división tradicional del trabajo dentro de la familia: los hombres son quienes deben ganar dinero para mantener a toda la familia —y las mujeres son quienes deben cuidarla, en su seno—. Y, obviamente, el padre lo hace muy bien.

Desde otro punto de vista, podemos decir que Lin Jang Xian es una persona que

valora mucho el dinero, tal y como se describe muchas veces: los chinos trabajan los fines de semana, algunos hasta duermen en las tiendas para cuidar mejor sus negocios, como el padre en esta novela, no gastan el dinero en entretenimientos, como viajar o practicar deportes. Aparte de la responsabilidad y la diligencia, Lin Jang Xian es un hombre optimista, un fanático del optimismo (Jeanmaire, 2016: 32), el contrario de su esposa, quien es “una especie de contrapeso imprescindible frente a las ganas o al optimismo de aquellos que la rodean” (Jeanmaire, 2016: 32), en palabras de su hija.

Su Nuam recuerda que su padre considera que las mujeres que esperan para hacer sus compras matinales significan un buen augurio. El día de la tragedia, sin embargo, a esas horas tan tempranas, hace un calor sofocante, lo cual constituye un mal presagio según la chica, pero no para su padre que

atiende con bastante más facilidad a los avisos de la suerte que a los avisos de la mala suerte. Ve a las dos mujeres allí paradas con sus bolsas pero no siente el calor. No se detiene ni un solo segundo a pensar en el calor que hace ya a las ocho o a las ocho y cuarto de la mañana (Jeanmaire, 2016: 32).

Por eso, el padre no cree en las palabras de las mujeres sobre el posible saqueo e intenta tranquilizar a la boliviana. Considera que solo se trata de rumores, que la señora exagera. Otros compañeros, como el señor de la carnicería, pasan por el supermercado para exigir a Lin Jang Xian que no vaya a arriesgarse, que se marche, pero el padre no hace caso y “se queja a los gritos de la cobardía del carnicero y de la boliviana” (Jeanmaire, 2016: 48). Es obstinado, obviamente. Su Nuam dice que “conozco a mi padre y sé que es imposible que Lin Jang Xian cambie de parecer cuando está convencido de algo. Realmente imposible” (Jeanmaire, 2016: 48).

La madre se preocupa por Lin Jang Xian, pero el hombre “de imaginar, de soñar despiertos, fanáticos del optimismo” (Jeanmaire, 2016: 50) no solo cree que no va a pasar nada, sino que también tiene la confianza de que, si realmente pasara algo, podría resolver este problema perfectamente: la clave es un desfiladero. Lin Jang Xian cree que si deja abiertos los portones de chapa, solo cerrará el enrejado y esperará a los bandidos de pie, apuntando hacia la plaza con su pistola, “por más numeroso que este

ejército sea, para el soldado que está solo, o para él en este caso, ese ejército no es más que una larga fila de hombres solitarios, una fila de hombres tan solo como él, una fila muy fácil de vencer si el hombre solo está bien pertrechado” (Jeanmaire, 2016: 106).

Aquí se puede observar que la imagen de Lin Jang Xian es un poco diferente de las impresiones habituales de los chinos. En general, estos actúan como un grupo, pero el padre quiere enfrentarse a este caso solo, convencido de que su plan de defensa es perfecto. De este modo, eso se escenifica en la novela. Se trata, probablemente, de una metáfora perfecta de la incomunicación, en tanto se insinúa que Lin Jang Xian no quiere atender a las opiniones de los demás. Ante sus ojos es un héroe que puede derrotar a muchos; sin embargo, el resultado final de su muerte en el incendio es una gran burla sobre su ciega autoconfianza.

En fin, podemos resumir que Lin Jang Xian es un hombre que está lleno de fantasía, que cree que todo va a pasar tal y como él piensa, posee confianza en sí mismo, es un poco inteligente, responsable y ama a su familia, pero también mantiene una actitud algo temeraria, es terco. A pesar de todo, es un buen hombre de estilo tradicional chino.

Lin Jang Xian posee rasgos similares a su padre Lin An Bo. De acuerdo con Su Nuam, su abuelo paterno es un hombre imaginativo, soñador, despierto e igual de optimista que su hijo. No es un hombre especial ni habitualmente emotivo y mantiene una apariencia tranquila y serena frente a Su Nuam. Pero cuando se entera de la posibilidad del trabajo que podría hacer su nieta, Lin An Bo se acerca a la chica sin disimulos, a grandes zancadas, y la abraza con fuerza. Está claramente exultante y feliz. Encierra el cuerpo de Su Nuam entre sus brazos con tenacidad. Excesiva, toscamente (Jeanmaire, 2016: 42). Más tarde, el abuelo paterno deja a un vecino vigilando su puesto en el mercado y lleva a Su Nuam a Beisi Ta, la pagoda más cercana del mercado, para encender algunos sahumerios al dios para pedir la bendición para su nieta. Durante el viaje, “Lin An Bo parece ansioso. Casi corre” (Jeanmaire, 2016: 43). Según Su Nuam, el abuelo paterno está “contento. Su alegría desborda. No es el mismo de siempre. Es otro. Un novedoso y simpático abuelo paterno” (Jeanmaire, 2016: 43). Y cuando vuelve, sigue comportándose de manera especial:

Casi como un chico. Se acerca hasta la orilla del Gran Canal, riéndose a las carcajadas, sólo para cantarme una canción que acaba de recordar de su infancia comunista... La canta, vuelve a reírse a las carcajadas después de escucharse cantarla, y retorna a su puesto caminando a los saltos (Jeanmaire, 2016: 49).

Lin An Bo sabe la importancia de los hombres que ofrecen el trabajo a Su Nuam: son gerentes de una gran empresa constructora de la región; también se entera de que este trabajo requiere que vayan a Buenos Aires, ciudad muy cerca de Glew, donde puede visitar a su hijo —su tumba—. Es como un trabajo hecho a la medida de Su Nuam. Por eso, en su interior, ya está afirmado que el trabajo es de su nieta, el viaje ya está determinado. Posiblemente, también ha imaginado la situación de que su nieta obtenga el trabajo y da por hecho el viaje a Argentina. Por eso, se alegra como un chico. Claramente, su comportamiento es una muestra de ese “soñar despiertos” y de ser “fanáticos del optimismo”, pero, al mismo tiempo, también es la manifestación de su amor a su familia.

Por otra parte, como en muchos cuentos antiguos sobre los chinos, siempre hay alguien, por lo general un anciano, que expresa algunas frases muy filosóficas y, en esta novela, el personaje que tiene esta función es Lin An Bo. Representa cierta actitud budista orientada hacia la búsqueda de la paz interior.

En el viaje, después de quemar las ropas y los zapatos frente a la tumba de Lin Jang Xian, el abuelo paterno de Su Nuam no está contento ni alegre, solo está en paz consigo mismo: ahora sabe que su hijo está más cómodo, que no pasa frío, que no le falta nada allá arriba (Jeanmaire, 2016: 130). Es decir, para él este asunto supone abrigar a su hijo en el mundo del más allá y, en esa medida, calmarse y encontrar la paz interior.

Lin An Bo considera que

hay una única paz posible, la paz con nosotros mismos, que lo demás es cuento, que el mundo de los otros es inmanejable, no es nunca pacífico, que es una tontería aspirar a lo que no se puede conseguir; que los chinos no somos así, que los chinos sólo imaginamos aquello que luego, algún día del futuro, podemos hacer realidad (Jeanmaire, 2016: 130).

Es interesante observar que estas ideas son las mismas que expresa Jeanmaire en una entrevista mencionada anteriormente; aquí, quien articula ese estado de búsqueda

interior es el abuelo. Los chinos son prácticos, nunca quieren manejar el mundo de los otros ni tienen deseos poco realistas. Los que sí pueden realizar en el futuro es lo mismo que quieren, y con esto logran calmarse.

Más tarde, cuando el abuelo come con Su Nuam, observa claramente el miedo en el interior de su nieta. Entonces, otra vez le habla de su filosofía sobre el miedo:

El miedo es normal, Su Nuam, lo padecemos todos los seres en algún momento. Todos. Hasta los bichos de mis palanganas. Sin embargo, creo que existe una diferencia fundamental entre el susto del resto de los animales y el susto de nosotros, los seres humanos. Los animales tienen miedo de lo que les puede ocurrir, nosotros, en cambio, tenemos miedo de lo que podemos ser capaces de hacer. Aunque parezca otra cosa, siempre sucede así. Y eso porque en el centro mismo del asunto están las palabras, justo en el centro [...] Las palabras son la diferencia entre los animales y nosotros. Decirlas. Pero, sobre todo, escucharlas del otro, comprenderlas. Y luego pensarlas. No nos asusta lo que diga que puede hacer ese otro, nos asusta el hecho de saber que si ese otro puede hacerlo, también nosotros podemos; a fin de cuentas, somos de la misma especie, poseemos sus mismas habilidades y pensamos en palabras, igual que lo hace él. Cuando sentimos miedo, sentimos miedo de nosotros mismos, Su Nuam. Siempre (Jeanmaire, 2016: 131–132).

La muerte de Lin Jang Xian es un dolor grande tanto para Lin An Bo como para Su Nuam. El abuelo paterno no sabe la situación concreta de su muerte hasta que la niña se la relata. Ella desarrolla un profundo sentimiento de odio hacia los hombres que matan, deliberada o indirectamente, a su padre.

Debido a la llamada del padre de la mejor amiga de Su Nuam, quien le dice que podría vengar a su padre, Su Nuam siente mucha molestia. La actitud arrogante de los jóvenes vecinos hacia su abuelo paterno despierta, de nuevo, el odio en su corazón. Por eso, el abuelo conversa con su nieta; ambos son conscientes de los momentos que viven, de sus injusticias y problemas, pero el abuelo entabla un diálogo con ella a través de cuyas palabras su nieta no solo se calma, sino que, sobre todo, la ayudan a comprender la experiencia de vida como aprendizaje y espacio para lo hermoso y lo sublime. Le enseña a la protagonista que, así como a él le gusta el agua, en esa medida, ignora casi todo de ella, pero sabe a ciencia cierta que la necesita para vivir, lo cual se parece mucho al amor. Su Nuam debe tener algo tan importante en la vida: “lo ignorás todo del otro, sólo sabés que lo necesitás para vivir” (Jeanmaire, 2016: 148).

Respecto al odio que asalta a la chica contra los asesinos de su padre, el abuelo le comenta que “el origen de ambos sentimientos es el mismo: la ignorancia. Amamos y odiamos aquello que no conocemos, sólo pasa que el amor nos acerca y el odio nos aleja de ese otro desconocido” (Jeanmaire, 2016: 149). Y, luego, aguantando el dolor en su corazón, Lin An Bo sigue explicándole el odio en su opinión:

Quizá no comprendas, aún, el desorden del mundo. Lo que te duele es el desorden: que un día cualquiera, por ejemplo, unos tipos asesinen a tu padre y que esa modificación enorme en tu universo no tenga razones valederas. Y no tenga, sobre todo, siquiera castigos. Los castigos, las penas de algún modo reponen el orden perdido. También los premios, en determinadas circunstancias. Es la forma que encuentran los seres humanos, allá lejos y hace tiempo, de organizar el caos de su existencia [...] Estoy convencido de que expresás muy mal aquello que sentís. Me da la impresión de que amás la justicia y, porque la amás, no soportás su ausencia. Simplemente eso (Jeanmaire, 2016: 149).

Lo más importante en aquel momento para el abuelo paterno es Su Nuam. No quiere que su nieta esté llena de odio. No importa la realidad de la muerte de Lin Jang Xian en aquel momento, Su Nuam tiene que ser más fuerte, y tiene que saber cómo reponer aquel sano orden perdido en su propio mundo y buscar y encontrar la justicia. En cuanto a la idea de vengarse, Lin An Bo opina que la venganza solo es un modo antiguo de llamar a la justicia; ambas resultan extremadamente parecidas.

En fin, se puede decir que Lin An Bo es una figura representativa de los chinos tradicionales en la literatura occidental. Alrededor de su figuración se reúnen casi todas las características que, según se ha creído, los chinos deberían tener. Es un hombre silencioso; toma las decisiones en la casa; es supersticioso, cree que el humo puede transmitir el mensaje entre los vivos y los muertos y tiene la costumbre de ofrendar a los dioses chinos para bendecir la vida de sus familiares. Al mismo tiempo, es un personaje muy secular. Ama a su familia, tiene sus creencias y es un enamorado del agua; es un hombre mayor sereno capaz de comportarse como un niño cuando se siente feliz.

3.1.3.7. Otros estereotipos

Además de los personajes principales de la novela, también se puede observar algunas opiniones y estereotipos del autor sobre los chinos a través de otros detalles.

Por ejemplo, cuando la madre se comunica con Su Nuam a través del teléfono, además de pedirle que no cuestione a su abuelo, también está muy preocupada por sus estudios. Para la madre, que su hija aprenda a escribir no significa nada, sin embargo, esto no implica que se despreocupe de ella. No está satisfecha con la vida de su hija como acompañante de su abuelo, ni le gusta que lo ayude cada día a cargar y descargar sus palanganas repletas de animalitos o que, a veces, aquel la deje sola encargada del puesto. Con todo, la joven se anota en la oficina regional de turismo y en los hoteles de la ciudad para conseguir un trabajo como guía o traductora (Jeanmaire, 2016: 34). En su opinión, el estudio es la única tarea que deben cumplir los chicos, incluida su hija; entonces, se siente satisfecha solo cuando Su Nuam le asegura que va a la escuela para averiguar en qué fecha puede inscribirse porque desea que su hija siga estudiando hasta, incluso, llegar a la universidad. Eso es una prueba muy importante de la idea de que los chinos son buenos en el estudio, especialmente en matemáticas y ciencia⁴⁷.

Otro estereotipo, relacionado con este, que aparece en la novela, es el de que los chinos son inteligentes y astutos. El gerente de la empresa china es muy bueno en negociaciones comerciales. Tiene en cuenta todos los aspectos de esta negociación. En el aeropuerto de Londres le compra ropa a Su Nuam, aunque a ella le parece muy fea porque incluye “una pollera a cuadros en tonos grises, que llega hasta la rodilla, un par de blusas, una celeste y la otra blanca, y un saco igual de feo que la pollera haciendo juego” (Jeanmaire, 2016: 100), y luego pinturas para los ojos, un par de lápices labiales y zapatos de tacos altos. Esto lo hace para que la chica parezca más madura, evitando, así, la posible burla de sus superiores.

Durante la negociación, el gerente adivina exactamente cada paso de la acción del

⁴⁷ Hasta el extremo de esa otra idea general de que los estudiantes chinos son *nerds*, entregados al estudio y un poco autistas con relación al resto de la vida.

opponente. Puede decir qué día van a tener reunión y cuál no. Y, al final de la reunión, el gerente ha conseguido ofrecer un porcentaje que “es menos de la mitad de lo que en la reunión anterior piden los señores del ministerio” (Jeanmaire, 2016: 144), así como negarse a que otras empresas sean parte de la obra. Todo eso solo depende de su experiencia y las notas apuntadas por Su Nuam en la reunión, sobre el comentario interno de la otra parte.

Aparte de los personajes, también vale la pena analizar los entornos.

Según la protagonista, gasta mucho tiempo observando la plaza de Glew sentada al lado de la puerta del supermercado. Para una niña, tal vez la plaza es suficientemente grande. Pero esta observación muestra que Su Nuam se ha limitado a sí misma en su propio mundo interior cuando se enfrenta al vasto medio extranjero. No entiende su identidad y está confundida. Su mundo es el espacio de la escuela, el hogar y el supermercado, muy pequeño. Apenas juega en la plaza; la ha mirado mucho desde la puerta del supermercado y, probablemente, es igual que ella: no se integra realmente en la sociedad ajena, sino que solo la observa. Aunque la plaza es enorme, en sus palabras es casi un parque con muchos árboles distribuidos en hileras a lo largo de sus lados y bancos de cemento para la gente que habita en ese barrio; para ella, por cierto, este es un lugar horrible, sucio, envejecido, gastado e insoportablemente aburrido. Por otra parte, parece haber aquí una crítica implícita en Jeanmaire respecto al espacio representado del conurbano, del Gran Buenos Aires. No solo aparece como un lugar poco atractivo sino, además, muy violento, bárbaro.

En cambio, en Suzhou, la calle donde cada mañana el abuelo vende sus ranas, sapos y culebras es angosta y fea, pero no es aburrida:

Siempre repleta de mujeres y de hombres yendo y viniendo de un puesto hacia el otro, hablando sin parar, jugando a las cartas, gritándose los unos a los otros aunque están tan cerca, haciéndose bromas, peleándose, pidiéndose rebajas y más rebajas en los precios de las mercaderías, mintiéndose (Jeanmaire, 2016: 27).

En fin, es un ruido que se contrapone al silencio de Glew. Esta descripción, por cierto, nos recuerda a las películas sobre China donde el entorno es animado, lleno de

gente que habla en voz alta. Como dijimos antes, los que escriben con ideas estereotipadas a veces, solo las repiten. Creemos que los personajes de esta novela no se diferencian de los estereotipos que circulan sobre los chinos: la población china es enorme y muy diversa. Describir a los chinos como que no tienen modales y son ruidosos en el espacio público no hace más que obedecer a las características del estereotipo sobre “lo chino”.

Si la calle sucia y ruidosa se asimila al estereotipo del mercado clásico, los canales, las pagodas y el bosque de bambúes descritos en esta novela son las imágenes estrechamente vinculadas al carácter clásico y milenario de la cultura china. En este sentido, las ciudades se recorren en función de su abundante muestra de monumentos y sitios de interés histórico: los canales de la ciudad, los puentes de piedra, las pagodas y los jardines diseñados meticulosamente, entre otros espacios, concentran las principales atracciones turísticas de China. Por ejemplo, los jardines clásicos de Suzhou se agregaron a la lista de sitios del Patrimonio Mundial de la UNESCO en 1997 y 2000. Al mismo tiempo, hay otro recorrido típico y tipificado relacionado con las urbes modernizadas e inmensas de China. Suzhou es un importante centro económico, punto focal de comercio y la segunda ciudad más grande de la provincia, después de su capital, Nanjing.

En Suzhou conviven lo moderno y lo clásico. No obstante, Jeanmaire, que ha viajado a Suzhou, solo describe los paisajes de la parte clásica. Suponemos que, quizá, para él estos espacios representan lo más característico y típico de China, y esta mirada no está exenta de una visión exótica. Sea como sea, es este modo de mirar el que suelen leer y encontrarse los lectores en una obra sobre China.

Según Daniel-Henri Pageaux, la imagen de un país extranjero es un lenguaje simbólico, una ilusión colectiva basada en la variabilidad de la realidad de las culturas extranjeras. Se reorganiza y reescribe de acuerdo con los modos y procedimientos en la cultura del observador, los cuales existen antes de la imagen. Por lo tanto, la imagen de países extranjeros no es una descripción simple y repetitiva de la realidad; debemos poner el enfoque en la interacción entre el Yo y el Otro.

Entonces, desde este punto de vista, podemos comparar los entornos de los dos países. En la novela, la descripción de Buenos Aires se basa en la vida moderna a través de las reuniones en el hotel superior, con personajes que llevan trajes, tacones altos, cosméticos, etc. La modernidad de Suzhou, en cambio, no solo no se exhibe, sino que se omite. Creemos que Jeanmaire exhibe los elementos típicos o clásicos en la novela para crear un tono exótico. Exactamente, esto se corresponde con la conclusión de Said: el Oriente parece que se queda en el tiempo sin cambios, y, en esa medida, es objeto de la mirada de los occidentales.

3.2.3.8. Últimas reflexiones

En resumen, a lo largo de la novela, hemos visto la representación del problema de la identidad cultural de los chinos en el extranjero. Percibimos algunos estereotipos y elementos típicos chinos en la novela, tales como el espacio público clásico, los rituales funerarios, las creencias religiosas, la opresión sobre las mujeres o la incapacidad de los chinos para hablar otros idiomas que no sean el suyo propio.

Además, en la idea de la dificultad de hablar hay, al mismo tiempo, tanto una conciencia de las diferencias entre el castellano y el chino como la conciencia sobre la explicación de una cultura problematizando aspectos de la otra. Esa falta de tiempo en chino que la protagonista resuelve y cuestiona a la vez al hablar castellano es un buen ejemplo sobre los estereotipos y la posibilidad de rebelarse.

Desde la perspectiva del mecanismo de la generación de imágenes, estas son creativas: la descripción de la cultura, los pensamientos, la filosofía y otros aspectos de China se mezclan con la subjetividad del autor y reflejan su buena voluntad. La imagen cultural china creada en la novela es diferente de la visión general de China de la sociedad argentina; los elementos típicos no son los más conocidos como los dragones, la caligrafía y el corte de papel. Sin embargo, es innegable que la innovación literaria del autor se deriva fundamentalmente de la imaginación colectiva de la sociedad, que hereda la imagen tradicional china en la sociedad argentina; por eso, en cierta medida,

representa la comprensión de los estudiosos argentinos sobre China.

De este modo, podemos decir que las imágenes de los chinos que se representan en esta novela no exceden al estereotipo más común. Aunque personifican cómo se imaginan los chinos en la Argentina actual, observamos que, aún con la creciente popularidad de los productos culturales relacionados con Asia, como películas, fiestas tradicionales y comidas, las imágenes orientalistas continúan dominando en un mismo y, por momentos, reducido campo semiótico.

Diríamos que el escritor argentino se esfuerza en no confiar en el estereotipo del orientalismo, pero, con todo, observamos algunas de sus manifestaciones características. Como dicen Lau y Mendes, a pesar de las críticas negativas en el nivel estético y político sobre el orientalismo por el influyente trabajo de Said, han surgido nuevas formas de orientalismo que responden de inmediato a la demanda del mercado de lo exótico y la demanda política para desafiar el eurocentrismo (Lau y Mendes, 2011: 5). Ko afirma que, en Argentina, el surgimiento constante de una serie de productos literarios con temas asiáticos desde principios de la década del año 2000 prueba estas demandas (Ko, 2019: 75). Tal vez es el resultado de la influencia inconsciente de esta idea.

Según Su Nuam, “la fealdad es triste” (Jeanmaire, 2016: 15), porque “los sitios o las cosas que pudiendo ser bellas no lo son por culpa de la desidia o del apuro o de la ausencia de ganas en los seres humanos que tienen la posibilidad de hacer de un sitio o de una cosa algo bello y deciden no hacerlo” (Jeanmaire, 2016: 15). Si consideramos el estereotipo sobre los chinos como un rasgo negativo, como la fealdad de la plaza de Glew, tiene su aspecto positivo a su vez: “*compels us to contemplate, evaluate, the obdurate and altering realities of a globalized world*” (Chakravorty, 2014: 222) pero eso no se puede realizarse a través de la “*predilections of individual readers*” (Chakravorty, 2014: 224) sino que depende de los esfuerzos de todos.

En fin, el autor argentino discute la cuestión de identidad de los chinos en esta novela y, a través de sus descripciones, vemos una China clásica y típica. En las palabras del abuelo paterno, Lin An Bo, una de las personas más sabias o filosóficas en la novela:

Todos los chinos somos chinos. Con algunas cosas en común y con otras cosas que no, en común tenemos, me parece, el recuerdo de los muertos, el respeto a la familia, la obediencia a los mayores, el voluntarismo y el ser muy prácticos... Dudas tenemos todos, hasta los chinos, lo fundamental es lo que hacemos, no aquello que pensamos en el mientras tanto... Hay muchos otros chinos que tampoco creen que el humo lleve nuestros deseos y nuestros ruegos hacia las alturas del cielo. Muchos. Y lo que hacen, esos otros chinos, es ser tan prácticos como el resto de los chinos: disfrutan del espectáculo de luces y de ruidos (Jeanmaire, 2016: 161).

Si esa definición es o no aceptable para todos, es lo que define la búsqueda de identidad en torno a lo chino y —de rebote— a lo que no lo es a lo largo de la novela. Y, en este proceso de búsqueda, vemos diferentes imágenes de los chinos, y lo que es más importante, la transformación de la protagonista, Su Nuam-Sonia, con todas sus dudas identitarias, entre dos mundos —Argentina y China— y entre dos tiempos —la infancia y la incipiente edad adulta—.

3.2. Una mirada desde fuera: la perspectiva de escritores de origen no-chino

En esta parte, como ya se ha referido, se va a llevar a cabo el análisis de otras tres obras, escritas, esta vez, por autores que no provienen, en ningún caso, del imperio del dragón, ni mencionan un contacto directo con él. Sin embargo, como se verá, y como es obvio, sí que han mostrado una atracción por el lejano Oriente, que, como mínimo, puede resultar remarcable.

Se lleva a cabo el análisis atendiendo, de nuevo, al orden de publicación, cronológico, de los distintos textos elegidos, para tratar de establecer si existe una evolución en la representación de los personajes chinos a través del tiempo, a lo largo de las dos últimas décadas. Así, en primer lugar, nos ocuparemos de *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) del peruano-mexicano Mario Bellatin, donde se encontrará con un espacio utópico y desdibujado intencionalmente. La siguiente novela a tratar será *El mármol* (2013) del argentino César Aira, que utiliza la representación de los personajes chinos para llevar a cabo una fantasía con una carga crítica social que puede pasar acaso desapercibida, en un primer momento, pero que está implícita y muy presente. En tercer lugar, nos detendremos en observar los personajes chinos que aparecen en *La casa del dolor ajeno* (2016) del mexicano Julián Herbert.

3.2.1. Mario Bellatin: *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005). Un mundo deformado desde fuera.

3.2.1.1. En torno al autor

Este subapartado estará dedicado, concretamente, al análisis de la novela *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005, —ha publicado este cuento en 2001, y luego lo cambia y recoge en la colección de su *Obra Reunida* en 2005—) de Mario Bellatin, escritor peruano-mexicano y uno de los artistas más importantes de América Latina. Hijo de padres peruanos, su nacimiento, en Ciudad de México, el 23 de julio de 1960, se vio marcado, especialmente, por la falta de su brazo derecho. A los cuatro años, se mudó con sus padres a Perú donde se formó: estudió en el seminario Santo Toribio de Mogrovejo y se graduó en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de Lima. En 1987, obtuvo una beca cubana para estudiar guion cinematográfico en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños durante dos años. Cuando terminó sus estudios, volvió a Perú hasta el año 1995 para, ese mismo año, regresar, definitivamente, a México. Aquí, fue director del Área de Literatura y Humanidades de la Universidad del Claustro de Sor Juana y miembro del Sistema Nacional de Creadores de México desde 1999 hasta 2005.

A principios del año 2000, fundó y dirigió la Escuela Dinámica de Escritores en la Ciudad de México, como asociación civil sin fines de lucro. En su cierre, ocurrido el 2010, Bellatin comentó que:

Es aquí donde creo que este proyecto se sitúa en las fronteras, donde de algún modo se desdibuja aquellos que conocemos como literatura y se forma un cuerpo en el cual el ejercicio de la escritura toma la categoría de práctica artística. Y como es obvio, la frontera se configura con dos espacios que permiten pensar que la práctica literaria es capaz de transformar asimismo en literatura el ámbito de las demás artes (2006: 9).

Esta escuela, según comenta, tuvo una única prohibición: escribir. Durante un período inicial, de estudio, Mario Bellatin hizo lo propio: “se dedicó simplemente a

‘observar’, con el propósito transversal de hacerse con herramientas para la escritura” (De Llano, 2012: s/p). En este sentido, el escritor peruano-mexicano es considerado uno de los escritores experimentales contemporáneos. Una de sus premisas, es la de difuminar la línea entre su universo literario y la vida cotidiana.

En 2018, el escritor fue elegido como director general del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA), puesto al que renunció el 12 de marzo de 2019 por motivos de salud.

Su carrera literaria empezó con la publicación en 1986 de su primera novela, *Mujeres de sal*, aunque a los diez años de edad ya había terminado su primera obra, producto de la inspiración de su afición por los perros (Aguilar Sosa, 2007: s/p), como recrea, ficcionalmente, en *Perros héroes* (2003).

Entre sus obras más reconocidas están *Efecto invernadero* (1992), *Canon perpetuo* (1993), *Salón de belleza* (1994), *Damas chinas* (1995), *Poeta ciego* (1998), *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Flores* (2000), *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001), la ya mencionada *Perros héroes* (2003), *El Gran Vidrio* (2007), *Gallinas de Madera* (2013), entre otras, que, en muchas ocasiones, publican, reordenados, materiales anteriores, o que actualizan textos pasados, como ocurre con *Jacobo reloaded*, nueva versión de *Jacobo el mutante*, o bien jugando con experiencias transmediáticas, pasando algunos de sus textos a performance, obra teatral o, incluso, ópera, como ha sucedido con *Bola negra*.

Actualmente, algunas de sus obras como *Salón de Belleza (Beauty Salon)*, *Nagaoka Shiki: una nariz de ficción (Shiki Nagaoka: A Nose for Fiction)* y *Jacobo el Mutante (Jacob the Mutant)*, han sido traducidas al inglés por editores independientes; para el futuro, se esperan más proyectos al respecto (Logie y Stevens, 2017: 666).

El autor ha ganado diversos premios y honores literarios importantes tales como, por ejemplo, ser finalista del Premio Médicis 2000 a la mejor novela extranjera publicada en Francia, obtener el Premio Xavier Villaurrutia 2000 por su novela *Flores* y ganar la Beca Guggenheim en 2002. El Premio Mazatlán de Literatura 2008 se le concedió por su novela *El gran vidrio*; el Premio de Narrativa José María Arguedas

2015 por *El libro uruguayo de los muertos*; y el Premio Iberoamericano de Letras José Donoso en 2018. Su novela más conocida y estudiada, hasta ahora, es *Salón de Belleza*, y fue elegida por la crítica internacional como una de las 100 mejores novelas en lengua castellana de los últimos veinticinco años.

Aun así, Bellatin considera el escribir como una acción aburrida, algo que tiene que soportar. En su texto *Underwood Portátil. Modelo 1915* dice:

Soy Mario Bellatin y odio narrar, apareció publicado en cierto diario hace algún tiempo. El hecho de ser escritor está más allá de una decisión consciente que haya podido ser tomada en un momento determinado, continuaba la nota. No recuerdo, exactamente, cuándo nació la necesidad de ejercer esta actividad tan absurda, que me obliga a permanecer interminables horas frente a un teclado o delante de las letras impresas de los libros. Y eso, que para muchos pudiera parecer encomiable y hasta motivo de elogio, para mí no es sino una condición que no tengo más remedio que soportar (2005: 502).

Muchos críticos literarios consideran que “Bellatin es un autor que se ha convertido en poco tiempo en una figura de culto cuya obra ha sido traducida a varios idiomas. Los argumentos de sus libros tienden a un absurdo lleno de ironía y crueldad” (De Llano, 2012: s/p). Temas extraños y polémicos, como la enfermedad, la distorsión de los cuerpos o la presencia de la muerte son recurrentes en su escritura.

La mayoría de sus personajes son seres solitarios con discapacidades tanto físicas como psíquicas. En general, se encuentran en situaciones turbias, injustas, trágicas e, incluso, absurdas. Pueden sacrificar a cualquiera que les rodea, no importa si son hijos, esposos, vecinos, u otras personas conocidas o íntimas, en cualquier momento. Por esto, a menudo se sitúan en un estado mental del espanto y tormento. Según la doctora Linda Egan, con la que estamos de acuerdo, en las obras de Bellatin, los personajes

will even kill their own children, cheat on their wives, toss the recently dead out the back door or chop people's fingers off. Death is ever present. Secrets rule. The unsaid shapes what is known. Lies mold reality. Truth is withheld from the characters, from us. What we are told teems with contradiction, incongruity, absurdity. Mario Bellatin's is a place where nobody knows anyone's name. Animals are ubiquitous, and in such a space, a drug-using son should have a care, lest his father inject him with a lethal dose of sedative and put him to sleep like a hopelessly damaged dog (Egan, 2015: 151).

Bellatin nos conduce hacia la parte oscura de la vida a través de sus obras. Su universo ficcional está lleno de animales —en gran medida, insectos—, de la sordidez de los baños públicos, la incertidumbre en torno al género, lo oriental, la crueldad, la deformidad o la malformación física, las discapacidades, la soledad, los secretos y otros similares objetos oscuros (Egan, 2015: 151). Acerca de los temas, con frecuencia el escritor se enfoca en la psicología humana, e involucra asuntos como “la memoria (reprimida, recuperada, distorsionada, histórica colectiva y etc.), traición (individual y social), abuso a nivel familiar y gubernamental, la influencia persistente de la infancia y la naturaleza animal del hombre” (Egan, 2015: 151).

Según el propio escritor, sobre la preferencia por los personajes y temas marginales y sórdidos apunta que:

eso forma parte de este juego de seducción...No tengo una postura determinada o una idea previa en cuanto a los contenidos; al contrario, quiero dejar que los contenidos estén allí. Estos elementos me sirven para poder construir los libros y a partir del tratamiento que le dé a estos personajes puedo conseguir lo que quiero: que alguien comience y termine un libro; ahí empieza y termina mi responsabilidad. Para mí ese es el rol de la literatura: demostrar, no dar respuestas (Paredes y Zavaleta, s.f).

El escritor señala, en esta entrevista, que no se ve a sí mismo como un bicho raro porque escapa de los supuestos temas tradicionales y de estilos como el realismo o el costumbrismo. En cambio, advierte que, si se siguen leyendo las novelas con los preceptos abstractos o ideas preconcebidas, las personas nunca evolucionarán (Paredes y Zavaleta, s.f).

La relevancia de la figura de Mario Bellatin no descansa solo en los temas tratados, sino, sobre todo, en las estructuras y los llamados “procedimientos”: por esta vía es que su obra literaria se vincula con los experimentos de la vanguardia.

El escritor opina que quien crea el ambiente de escritura no son los escritores, sino el “alrededor, el ambiente universitario, los periodistas culturales” (Paredes y Zavaleta, s.f). En la misma entrevista, el autor afirma que los libros que entran en el ámbito de la tradición literaria tienen que contener ciertas características. Y si no las poseen, los críticos, entonces, van a describirlas con otras palabras: experimentales, kafkianas,

propias del *nouveau roman*, etc. Ellos pueden encomiar al autor con adjetivos como gracioso, fantástico, creativo, pero siempre podrán terminar pensando que no van a ninguna parte, porque lo que necesita la sociedad es literatura seria, que cumpla con una variedad de requisitos (Paredes y Zavaleta, s.f).

Al principio, Bellatin se hizo conocido por su “tratamiento poco convencional de figuras clave del conceptualismo europeo en las artes visuales, y especialmente por sus referencias a Marcel Duchamp (en *El Gran Vidrio*, 2007) y Joseph Beuys (en *Lecciones para una liebre muerta*, 2006)” (Logie y Stevens, 2017: 666).

A Bellatin también le gusta insertar fotografías en sus textos como intratextos que abren otros espacios a los temas en su escritura. En palabras del mismo escritor, “la palabra hecha imagen en su negativo, en su alma” (Bellatin, 2012: 21); “Pretendo, mirando las imágenes, incluir lo escrito. Armar primero una suerte de itinerario. A la manera de un texto de viaje que lamentablemente va a tener que ver con la existencia de una carretera” (Bellatin, 2012: 148). Desde el punto de vista de los lectores, solemos pensar que las fotografías, de alguna manera, son como una proyección de lo real. En este sentido, entonces, no se corresponde con la imitación o al fantasma de un objeto de la escritura, sino a algo que no puede negarse, porque está allí, aunque no podemos verlo.

Otra de las fuentes importantes de la obra de Bellatin es el cine. El montaje y el arte escénico los encontramos en las novelas *Poeta ciego* (1998) y *Salón de Belleza* (1994), obras que, luego, se adaptaron al teatro. Según Bellatin, para él es muy importante el pensar cómo otras artes estructuran sus propias narraciones:

Quiero dejar claro que se trata de una misma disciplina. No quiero que se piense que soy cineasta y que también soy fotógrafo. Yo soy escritor. Lo que pasa es que uno sigue escribiendo de distintas maneras. No sólo con el lápiz y el papel. [...] No obstante, hay momentos que con el lápiz y el papel no encuentras respuestas a las preguntas que te haces, y entonces recorro a una cámara fotográfica, una cámara de cine, hago un montaje, una película [...] Yo no veo distinción entre las disciplinas del arte. Para mí es lo mismo ver una película, una obra de teatro (Garduño, 2013: s/p).

De acuerdo a Ilse Logie, la producción de la literatura del escritor puede ser

descrita como “*procedural*” (de procedimiento) (Logie y Stevens, 2017: 666). Es decir, el escritor cree que el proceso de la creación —como se destacaba en las vanguardias históricas— es el resultado más importante en el mundo del artista; es precisamente el motivo del cambio de la creación artista. Para Bellatin, la actividad artística depende de la vida cotidiana de las personas. Por eso, no hay un claro límite entre su universo literario y su existencia cotidiana. Además, según Logie, para Bellatin “*making art transcends the literary field; rather, it is a powerful dynamic, an ambitious project, in which texts, visual material and public interventions come together into one great, constantly evolving performance*” (Logie y Stevens, 2017: 666).

Así que, como resultado, muchos estudiosos, como el famoso escritor y crítico literario argentino Patricio Pron comenta en su reseña de *Revista de Libros*, consideran que:

Bellatin es más un artista contemporáneo que un escritor, porque desdibuja de forma permanente los límites entre lo literario y lo que supuestamente no pertenece al ámbito de lo literario mediante performances que a menudo incluyen el uso de vídeo, prótesis médicas, actores... [y, existe] una doble circulación: el escritor es el resultado de la obra, al tiempo que esta es tal en virtud de la intervención del escritor; el texto literario participa del arte contemporáneo, al tiempo que el arte contemporáneo aparece en el texto y le otorga su forma y su modo de circulación (Pron, 2013: s/p).

Además de los elementos de diferentes campos artísticos, sobre las obras de Bellatin es amplio el espectro descriptivo sobre sus perfiles más acusados, tales como la digresión, “fragmentaria, provisional, disruptiva, desterritorializada, profusa, opuesta al realismo, ambigua, multidisciplinaria, anómala, indiferente al placer estético del lector” (Pron, 2013: s/p). Egan, por su parte, comenta los textos de Bellatin de forma similar: “*structurally, he commonly relies on digression, contradiction, incongruity, defamiliarization, parallelism, circularity, spirals and comparable echoing devices*” (Egan, 2015: 151).

La novela considerada, *La escuela de dolor humano de Sechuán*, cuyo referente al mundo oriental se hace patente ya en el título, está compuesta de fragmentos que dejan claramente algunas superficies —grandes o pequeñas— de la página en blanco. Es decir,

cada página tiene un párrafo y el resto de la página queda en blanco. Luego, en la siguiente página, hay otro párrafo nuevo sin relación con el anterior o, al menos, no se retoma lo narrado en el anterior fragmento.

Es similar a la manera en la que se escribe teatro. Según Marina Cecilia Ríos, quien recuerda que, en una entrevista con Larrain (2006), el escritor cuenta el proceso creativo de esta novela:

[...] Me pasó otra experiencia semejante con *La Escuela del dolor humano de Sechuán*, que incluso fue creada para ser representada. Me encontré con una pareja de directores de [...] Desde el principio coincidimos en algo, yo no tenía una obra de teatro preparada, y ellos no querían una obra hecha y tradicional. De esta manera, fueron como la excusa para que comenzara a escribir un texto. Lo cual era perfecto para mí, porque era hacer el texto para algo. Entonces nos reuníamos, era la primera vez que implicaba dejar el estudio, iba con los textos y se los leía, y me daban su opinión. Este intercambio era importante, no para hacerles caso o no, sino para sentir el eco de otro que va reaccionando ante el texto en el momento en que está siendo creado. Después [...] convocaron a un taller de teatro integral para trabajarlo. Yo iba a las sesiones en que los participantes aprendían los textos, los iba cotejando en los actores e iba corrigiendo. El trabajo de corrección que uno realiza cotejando con uno mismo, ahora lo hacía con personas de carne y hueso. [...] Fue un proceso que me sirvió para ir afinando la estructura. Hubo muchos cambios estructurales porque veía lo que estaba pasando ahí con los actores (Ríos, 2002: s/p).

Este proceso se puede considerar como “una escritura de intervención y de experimentación libre, que, de alguna manera, indaga formas de resistencia a una tradición literaria, aunque sin rechazarla totalmente, a partir de la generación de nuevos caminos de creación artística” (Albornoz, 2011: 7).

3.2.1.2. *La escuela del dolor humano de Sechuán*: un mundo extraño y morboso

3.2.1.2.1. Sobre la novela y el argumento

La escuela del dolor humano de Sechuán, en esta medida, no se puede enmarcar

en una sola definición, es novela, obra de teatro y crítica social al mismo tiempo. Sabemos que la historia de la novela, de estilo heterogéneo, sucede en un país ajeno, que crea en el lector la expectativa de situarse en China, por la referencia a la provincia de Sechuán. Sin embargo, no se puede afirmar que Bellatin inyecte una filosofía oriental en la obra, aunque sí que se ha visto atraído por estos temas en otros textos suyos, relacionados, sobre todo, con la cultura nipona, por un lado, pero también por el sufismo. Según Egan, “*his seemingly ateleological prose ambling toward non-closure mimics the ‘transparent, empty, formless, no-self’ state of Zen nothingness and emptiness (App 26–27), which Buddhists seek to free themselves from fear (Merzel 102)*” (2015: 157). Lo que hace el autor es buscar los modos de liberarse, de fluir, de que no lo limite ninguna influencia predeterminada. En la entrevista con Emily Hind, Bellatin dice que tiene miedo de que los lectores puedan leer lo que dice el libro o el escritor, lo cual le parece terrible. Todos los libros suyos son una suerte de retruécanos y búsqueda de lograr que el lector no lea lo que está leyendo, paradójicamente (Hind, 2004: 200).

Por eso, en general, toma más tiempo de lo previsto leer su novela, a pesar de la brevedad, porque está rompiendo, todo el tiempo, con lo que se espera de él y de su obra. El escritor hace que su obra sea lo más ambigua posible. Los fragmentos de *La escuela del dolor humano de Sechuán* devienen una maraña, desde el principio hasta el final; cada uno nos lleva por diferentes direcciones y distintos cuentos. Entre la sucesión de fragmentos, los cuales en apariencia no tienen relación entre sí, algunos que aparecen en capítulos posteriores pueden seguir una historia anterior fácilmente y, al final, se puede componer como un conjunto; otros fragmentos parecen solo divagar, pero sí se puede recuperarlos más tarde durante la lectura.

Según el comentario de Lauro Zavala, Bellatin busca que “cada fragmento consiga mantener una autonomía formal y semántica que permite interpretarlo en combinación con otros fragmentos, independientemente de su lugar o de su secuencia” (2001: 88). De esta manera, se permite leer estas obras paratácticas, escritas con diversos fragmentos, yuxtapuestos, de forma independiente, autónoma o en cualquier orden de secuencia.

Al mismo tiempo, Montt Strabucchi comenta la ambigüedad de esta escritura desde otro punto de vista:

más allá del texto mismo Bellatin juega con la ambigüedad y proyecciones de la historia, publicando distintas ediciones del mismo texto (o por lo menos del texto con el mismo título). Incluso antes de publicar la novela en octubre de 2001, en agosto de ese año, Bellatin publicó un texto que incluía pasajes que luego serían incluidos en la novela (2016: 949).

Como señala Goldchluk, esta fragmentariedad se halla ya en otras obras, como es el caso de *Flores*: “apartadas de cualquier afecto —sobre todo el afecto “latinoamericano”, ese susurro dulzón que pretende sostener una literatura del bien—, sus historias son máquinas insensibles, fragmentos helados de sucesos insignificantes sometidos al montaje de la pesadilla” (2017: s/p).

A través de los fragmentos que parecen que tiene poca o ninguna relación con episodios anteriores, podemos identificar varios cuentos, la mayoría narrados en primera persona o en tercera. Las historias son narradas por personajes no menos peculiares: un niño que sufre de asma y al que le falta un brazo, debe usar un arnés y un brazo ortopédico —y que recuerda al propio autor—; una mujer extranjera cuyo marido ha sido enterrado en la fortaleza que ahora es un pueblo donde suceden los eventos de la novela; una chica, “la peor discípula de ‘La escuela del dolor humano’”(Bellatin, 2005: 485), quien se encarga de ahogar a los terceros hijos de las familias de todo el pueblo, casi siempre detectados por los hombres pájaro, ante la mirada de los ciudadanos, a la hora de mayor afluencia de público a la plaza mayor (Bellatin, 2005: 485), porque se trata de la ley de las autoridades; un niño cuyos testículos “grandes y pesados como los de un viejo camello, ahora inexisten, en general están aprisionados en la tela, que le lleva una extraña rozadura” (Bellatin, 2005: 462), son enseñados por su madre en los baños públicos con orgullo; o una chica que le lava los pies a su padre, quien está enfermo gravemente y sufre una dolencia enorme, que causa que el padre deje de comer, orinar y defecar y, al final, sus intestinos exploten, esparciendo sus excrementos por la sala.

Además de los relatos contados en primera persona, en uno un anónimo nos cuenta

en tercera persona muchos detalles, que parecen que no funcionan necesariamente en la unidad, como la historia de la escuela, el fin de su fundador, el telón de fondo histórico y el origen de uno de los equipos de voleibol más populares de la región, “Los democráticos”, de nombre pretendidamente irónico.

El personaje principal entre todos es el niño de salud frágil, a quien le falta un brazo y debe usar un miembro ortopédico que funciona a través de un sistema de arneses. Puede ser al mismo tiempo el niño cuyos testículos son enseñados en los baños públicos por su madre y el fundador de “La escuela del dolor humano”. Sin embargo, el brazo ortopédico no funciona y el chico es rechazado por la comunidad, e incluso por el garfio al que debe colocar un recubrimiento de espuma para evitar que dañara a sus compañeros de clase, pues esa cosa extraña genera repulsión extra entre los compañeros. Por otra parte, en la escuela no se le permite ir a clase con el falso pretexto de que su asma es una enfermedad infecciosa. De esta manera, lo único que puede hacer el niño es observar el mundo que llena de terror y dolor a través de la ventana. En la casa, el niño tiene que aprender los deberes de la escuela, pero no es capaz de realizar los trazos de la escritura local necesarios para su incorporación a la sociedad, y está incapacitado para perfeccionar sus conocimientos de suma, resta y multiplicación, que parecen ser lo único que tiene valor en la vida (Bellatin, 2005: 459). Por lo tanto, su padre lo arrincona para golpearle por haber olvidado las operaciones matemáticas. Es un modo de la pedagogía brutal, un testimonio de que este niño es el posible fundador de la escuela y también el origen de la idea de la fundación de esta escuela.

En algunos artículos, se considera que este personaje también es la chica cuyo padre explota y esparce sus defecaciones en toda la habitación, diciendo que la voz del niño en otros fragmentos se confunde con la de una mujer (Albornoz, 2011; Montt Strabucchi, 2016). Y otras hipótesis creen que también este niño es el mismo que muestra sus miembros en el baño público.

No importa si las sospechas son correctas o no, según la escritura, la imagen de la muerte del fundador de la escuela es así, reúne casi todos los rasgos de los personajes de las historias a lo largo de la novela:

sin zapatos, con garras de pájaro, con el cuerpo cubierto de plumas, con los testículos colgándole como si de un camello viejo se tratara, con una erección presente como cuando introducía las uñas destruidas en el cuerpo de sus amantes, con los pies embalsamados como les corresponde a todos los padres del planeta e incluso con un pájaro mudo acurrucado (Bellatin, 2005: 471).

Todos los personajes son marginados frente a la sociedad actual, y cada uno es extraño y monstruoso. En una entrevista con Silvina Frieria en 2005, cuando la entrevistadora le pregunta a Bellatin si se propone volver “normal” lo que es considerado “raro” porque el tipo de los personajes que aparecen en su libro es anormal, el escritor respondió que

[n]o es una intención en concreto, pero soy consciente de que hay una forma de tratamiento que hace que lo que se está esperando que se aborde de una manera, a veces se trabaja desde su opuesto por esa distancia o extrañamiento, por ese interés de que se lea lo que no está escrito, de andar entre silencios, que los silencios sean más importantes. Las características de mis personajes han sido excusas para poder soportar las narraciones, para que pudieran existir. Todo lo demás es aleatorio (Frieria, 2005: s/p).

De esta manera, los lectores podemos conocer este texto polifónico por medio de capítulos presentados con títulos y notas explicativas.

3.2.1.2.2. Análisis del texto

3.2.1.2.2.1. Una ambigua China textual

Entre todas las obras de Bellatin, se puede percibir que el escritor demuestra una clara afinidad por Oriente, ya que una proporción significativa de su trabajo está relacionada con lo japonés, tal y como ocurre también en *El jardín de la señora Murakami* (2000), *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* (2001) y *Biografía ilustrada de Mishima* (2009), respecto. Las 53 piezas de texto en *La escuela del dolor humano de Sechuán* forman una unidad al terminar, que nos muestra que todos estos cuentos de la novela suceden en China.

En esta novela, podemos encontrar ciertas huellas para testimoniar el lugar en que, salvo el título, no se nos señala exactamente dónde sucede la historia; además, algunos fragmentos cuentan con rasgos latinoamericanos, especialmente las tradiciones descritas que, según Albornoz, tienen un “sabor andino” (2011: 5). Como sucede con la historia de la viuda extranjera, en la que percibimos el ritual sobre los muertos que recuerda esa procedencia:

después de la celebración del día de todos los muertos, los habitantes se han retirado a sus casas llevando consigo fragmentos de los cuerpos que desenterraron durante la fiesta. [...] Y luego conducen] los restos, días después, hasta la cumbre de la fortaleza que preside el poblado, y comprobar allí, desde la altura, de qué clase de muerto se trataba (Bellatin, 2005: 450). [Porque] piensan que de acuerdo al modo en que se mantiene el cuerpo bajo tierra, se pueden sacar conclusiones sobre la vida que llevó el difunto (Bellatin, 2005: 446).

Y, como mencionamos antes, según el estudio de Montt Strabucchi, Bellatin publica un cuento escrito en primera persona el año 2012 en la revista *Literal*, donde menciona a un personaje de *La escuela del dolor humano de Sechuán*. Este personaje es una mujer de Seattle dedicada a desenterrar a su marido en una montaña de un pueblo andino (Montt Strabucchi, 2017: 113). De acuerdo a lo que sabemos, se puede sospechar lógicamente que esta mujer es la misma extranjera antes mencionada. Sin embargo, en *La escuela del dolor humano de Sechuán* no se muestra nada sobre si esta mujer sea de Seattle ni que la historia ocurra en un pueblo andino (Montt Strabucchi, 2017: 113).

El mismo escritor afirma: “es muy andino, pero no sé si quiero que se sienta así, porque aparentemente hay un doble juego en donde todo transcurre en una especie de China utópica” (Friera, 2005: s/p). En otra crítica comenta que “la novela indica hacia América Latina, por ejemplo, por medio de los hombres con plumas en el cuerpo que evocan a los ‘voladores de Papantla’ o culturas pre-Colombinas. Estas referencias no fijas actúan como marcadores de ambigüedad” (Montt Strabucchi, 2016: 949).

También, al principio de la novela, el escritor nos advierte que todas las historias configuran un teatrillo étnico, es decir, no afirma que se correspondan con ningún referente real:

[e]n algunas regiones se representa con cierta regularidad lo que algunos estudiosos llaman el teatrillo étnico, bautizado de ese modo porque fue un grupo de antropólogos quienes casi por casualidad detectaron por primera vez esta peculiar forma de actuación. Se trata de cierto tipo de *performances*, constituidas por una serie de pequeñas piezas, a veces decenas, que en apariencia guardan una supuesta autonomía. Antes de comenzar cada una de ellas, los actores explican al público de una manera breve el contenido o la forma de representación que emplearán para llevarlas a cabo. Sólo al final estos fragmentos —cada uno lleva un título diferente— se insertan al conjunto dando una sospechosa idea de totalidad (Bellatin, 2005: 437).

Por este medio, el escritor nos confunde de vez en cuando. No obstante, en realidad, muchos detalles muestran que todos los cuentos de esta novela deben transcurrir en la zona de la China meridional llamada Sechuán, en la época maoísta, lo cual se indica claramente en el título de la novela. Luego, la mención a la “república popular” (en minúsculas) (Bellatin, 2005: 451, 438) y a la “revolución cultural” (en minúsculas) (Bellatin, 2005: 482) también muestra que la historia sucede en el periodo comunista de China.

Hay otros detalles que nos ayudan a confirmar la sospecha. Por ejemplo, las uñas desgajadas, que es uno de “los recursos utilizados en estas tierras para alargar hasta extremos innombrables las sensaciones del placer” (Bellatin, 2005: 443), en esta novela, nos recuerda un método de tortura del régimen autoritario centralizado feudal y la castración de los hombres se relaciona con el eunuco (criado masculino castrado) de la antigua China. Además, en la historia reciente, la China moderna ha practicado la política del hijo único: permite a cada pareja tener solo un hijo y un niño, varón, preferiblemente, lo cual ha causado el asesinato o el sacrificio de las niñas para que la familia pueda poseer un heredero masculino.

Rolando Hanglin menciona esta política en su artículo para advertir sobre los peligros del “imperialismo chino”:

[...] tarde o temprano, tendremos nuestro ansiado imperialismo chino con sus obreros esclavos, sus cadalsos con disidentes ahorcados y sus paredones de fusilamiento, que dejarán pálido a Fidel Castro y otros demócratas. En ese mundo del porvenir, las familias tendrán un solo hijito, si es posible varón. Estilo chino (Hanglin, 2013: s/p).

Hay otra metáfora en esta novela: el equipo voleibol más popular en esta zona se

llama “Los democráticos”. Sabemos que la pauta y los líderes de la revolución cultural de China son de la fracción política de la extrema “izquierda”. A todos los miembros del equipo voleibol “Los democráticos” se les han amputado los dedos de la mano derecha tras haber ejercido su derecho a votar, lo cual sugiere el hecho de que la fracción “derecha” fue depurada y perseguida en aquella época especial.

Todo esto afirma que el lugar donde suceden todos los cuentos se trata de China, (o son episodios que llevan la marca de hechos conocidos que han ocurrido en China, aunque Bellatin siempre trata de crear más ambigüedad y expresar las informaciones muy vagamente. Quiere evitar “cualquier compromiso con una posible verdad” (Montt Strabucchi, 2016: 948).

Montt Strabucchi compara dos ediciones de esta novela, una del 2001 y otra de la recogida en la colección de su *Obra Reunida* (2005). Según ella,

en el texto de agosto del 2001 aparece la siguiente frase: ‘Muchas veces, observadores internacionales se han cuestionado la cantidad tan alta de ejecutados que existe actualmente en China’ (Bellatin, 2001b). En cambio en las ediciones publicadas de la novela en los años 2001 y 2005 (Bellatin, 2001a, p. 51, 2005, p. 71), la palabra China es reemplazada por región y se elimina la posición de temporalidad, a pesar de que se mantiene la misma estructura de la frase publicada en agosto de 2001 (2016: 949).

Entonces, aunque las referencias son inexactas y ambiguas, y van siendo, además, borrados, aunque, en la edición del 2005, China aún es reconocible. El objetivo de Bellatin es el de jugar con esta ambigüedad con los lectores, estrategia que, además, disfruta. Esto impulsa a los lectores a imaginar y deducir lugares por medio de los detalles y metáforas que intentan evocar lugares específicos (Hind, 2004: 198).

Esta operación es la misma que despliega en *El jardín de la señora Murakami*. Al respecto, Bellatin comenta:

Es gracioso porque el lector, precisamente por esa sagacidad, inconscientemente da por supuestas cosas que no se han dicho. Lo que quería con textos como estos era poner en evidencia eso. Para el lector resulta obvio que El jardín de la señora Murakami transcurre en Japón, pero entonces yo indago por qué resulta obvio, y la respuesta que me dan es porque se usan kimonos y porque toman té siguiendo cierta ceremonia. Pero podríamos encontrar a una vecina de Pringles que toma té y usa kimono. Lo cual hace que no den resultado estas

explicaciones. Es algo que también se puede encontrar en los libros de Ishiguro, que construye a partir de los supuestos del lector para no satisfacerlos. Al contrario, a partir de estos supuestos se pone al lector en jaque todo el tiempo, y eso es, curiosamente, lo que hace que siga leyendo (Vergara, 2010: 6).

En el caso de *La escuela de dolor humano de Sechuán*, Bellatin elige evocar China sin nunca mencionarla. Esta China, en la escritura del autor, es un lugar lleno de violencia, de cosas extrañas y gente monstruosa. Sechuán es el microcosmos del régimen político autoritario de la república popular que pretende destruir la individualidad de los pueblos para que sean sometidos. Es decir, a través de cualquier manera posible, el régimen quiere controlar todos los aspectos de la vida cotidiana de los ciudadanos para garantizar su dominación absoluta de todo el país.

El origen del nombre del equipo de voleibol es la revelación contundente de este fenómeno. Según se relata, cuando hay cierta calma política en la región, los ciudadanos son conminados a ejercer el derecho a sufragio por primera vez en sus vidas: “Durante las horas de sufragio las fuerzas del orden controlaron que todos los habitantes mayores embadurnaran su dedo índice de la mano derecha con la marca de tinta indeleble” (Bellatin, 2005: 466). Cuando termina el proceso, en la oscuridad de la noche,

los pobladores fueron formados en filas. [...] Al centro se acomodaron dos largas mesas de madera, frente a las cuales debían enseñar todo el dedo índice de la mano derecha. Los que tuvieron los dedos limpios podían irse, los del dedo manchado, muestra de haber cumplido con su deber democrático, debían poner la mano completa sobre la mesa y prepararse para el castigo. Un par de hachazos bastaba para cercenar los dedos de por lo menos tres ciudadanos. Una fila de dedos quedó en medio del poblado. Por orden de los ejecutores fueron colocados encima de un tapete de terciopelo rojo que sacaron de la iglesia. Ordenaron además que fueran circundados por un conjunto de velas. Los dedos debían permanecer dos días sin ser tocados. Los habitantes se mantuvieron a una respetuosa distancia. Al entierro posterior la comunidad entera (Bellatin, 2005: 477).

Es decir, este equipo recibe su nombre por su ejercicio del derecho a sufragio. Eso sucede en el tiempo de transición democrática. Y los pobladores son obligados a votar por el régimen totalitario, pero, con todo, se les castiga. Es una escena aterradora. Bellatin lo describe con un tono ligero, sin forzar empatías, parece que lo que narra es un asunto muy normal, como todas las cosas en la vida cotidiana; por eso, los lectores

logran llevar a cabo un distanciamiento. No obstante, se sugiere que eso “*defamiliarize—and ultimately desensitize—what turns out to be a shocking instance of ritual murder*” (Egan, 2015: 153).

Aunque les faltan los dedos de la mano derecha, “Los democráticos” descubren que la mano sin dedos tiene más fuerza para tirar una pelota y se convierte en un grupo que cumple una función clave en el poblado: “Sus miembros son los encargados de producir las adaptaciones que necesitan los utensilios de la vida cotidiana luego de la noche sangrienta” (Bellatin, 2005: 487).

Se trata de un Estado de excepción, siguiendo a Agamben (2003): “Los democráticos” es el resultado de un “poder distribuido asimétricamente en y a través de cuerpos, un poder que es ejercido tanto por el estado, las ‘autoridades’, como por miembros de la sociedad” (Montt Strabucchi, 2016: 950). Por eso, como uno de los equipos de voleibol más populares de la zona, cuando su popularidad declinó, debido, entre otras razones, al envejecimiento de sus miembros, y tras aparecer unos entrenadores de la capital, “Los demócratas” tienen que mostrar sus habilidades y, como una mano sin dedos puede duplicar el poder de una pelota bateada, pueden demostrar su valor (Bellatin, 2005: 447).

Otro ejemplo se encuentra en los casos sobre el tercer hijo de las familias en esta región. Según la historia, hay cierto precepto en este país que estipula que en ninguna de las casas pueden convivir más de dos hijos varones; es mejor tener un único hijo, un primogénito. Por eso, la madre tiene que llevar a su segundo hijo al baño público para que las demás mujeres puedan castrarlo sin ninguna piedad ante las miradas de envidia de aquellas que acuden todos los días. No obstante, eso no es lo peor. Lo peor es con lo que se encontrará el tercer hijo: “cuando es descubierto tiene que ser conducido a la plaza mayor para que una joven desnuda lo ahogue ante la estupefacta mirada de los ciudadanos a la hora de mayor afluencia de público” (Bellatin, 2005: 485). Los terceros hijos deben morir antes de cumplir los tres años como edad límite. La consecuencia de esto es la de evitar el desarrollo del embarazo o el dar a luz. En el cuento del niño al que le falta un brazo, se dice que su madre quedó embarazada pero el hijo nació muerto,

pese a lo cual, se trata de un hecho feliz para la familia porque de esta manera no tienen que entregar a este tercer hijo al gobierno para su posterior asesinato; aquí, la respuesta al forzado aborto es la felicidad.

Por otra parte, el que va a encargarse de la tarea de sacrificar a los terceros hijos casi siempre se trata de la peor discípula de “La Escuela del dolor humano”. Y los que detectan a los niños son los hombres pájaro, quienes, en general, se mantienen inmóviles en la zona de la fuente de la plaza mayor. Además de ahogar al niño, la chica también tiene que golpearlo y hacer un acto, como un ritual preciso, que se completa con ejercicios: “poner los brazos en cruz y realizar una breve genuflexión. Respirar luego tres veces seguidas, haciendo mucho ruido, y de inmediato contener la respiración hasta sentirme morir” (Bellatin, 2005: 439).

¿Por qué los hombres pájaro siempre pueden encontrar a los niños? ¿Podemos sospechar que las mujeres que muestran sus miradas de envidia son una parte de los detectores? No sabemos. Sin embargo, las mujeres que cortan los testículos de los terceros hijos así como la chica encargada del sacrificio son las que ejercen el poder compartido con las autoridades. Se aprovechan como un espectáculo; estas personas nunca se consideran verdugos. Como dice Goldchluk, “estas muertes horribles, niños que se resisten a ser ahogados, son parte de una racionalidad burocrática” (2017: 35) y las personas inmisericordes que forman parte de esto son las que distorsionan tal autoridad.

3.2.1.2.2.2. La extraña intimidad en la familia

Estos cuentos tristes y las horribles escenas están intercaladas con otras de carácter más íntimo, como el de una hija que lava los pies de su padre agonizante o el del trato del hijo sin brazo por sus padres, si consideramos que este chico es el mismo que el que muestra sus testículos en el baño público.

Ya sabemos que el padre de la chica está enfermo, hace mucho que está tendido

en la cama con sus zapatos puestos y sin comer nada, por lo tanto, no excreta. Le pide a su hija que le lave los pies un día. Esta le quita los zapatos con muchas dificultades, hasta que lo hace con furia. Más tarde, la hija descubre que el dedo gordo de su padre se convierte en una especie de garra de mono y llama a los médicos inmediatamente. Hasta aquí, aunque hay algo raro, la mayoría del relato transcurre con una normalidad afectada. No obstante, lo único que hacen los dedicados galenos es colocar los pies del padre a ambos lados de la cama, y “con un embudo clínico comenzaron a verter un líquido viscoso directamente a la garganta” (Bellatin, 2005: 463). La hija observa que “la botella, puesta boca abajo, se fue vaciando lentamente” (Bellatin, 2005: 463).

El tono de la descripción de la muerte del padre por parte de la hija es casi de indiferencia: “de pronto mi padre parece activarse. Se sienta repentinamente y su cuerpo se cierra y se abre como si se tratara de un libro. Luego viene un sonido profundo y todo el ambiente se cubre con el excremento acumulado” (Bellatin, 2005: 468). Las personas se alienan en el entorno bajo el control extremo del régimen autoritario. En alguna medida, la dictadura y el patriarcado rígidos destruyen el amor familiar. Después de la tragedia, la hija se queda sola con el cadáver en la habitación y va a la plaza para contar públicamente lo que acaba de suceder. Y el único pensamiento es el orgullo o sorpresa tras la desgracia, porque “no puedo decir más que fue un verdadero milagro que nos hicieran caso” (Bellatin, 2005: 479).

En esta triste historia, la tarea de la chica se ve interrumpida por la muerte del padre, tal vez eso pueda representar cómo inspiran a la rebelión la rigidez de la dictadura y el patriarcado.

La intimidad también tiene lugar entre la madre y su hijo, que tiene miembros estirados, uñas desgajadas, piel con marcas y testículos grandes y pesados, como los de un viejo camello. Aunque este hijo tiene tantos defectos corporales, también proporcionan un placer sexual insoportable al chico. Él se siente atraído por su madre: “mientras siento la presión de mi miembro contra la tela áspera de la ropa interior, se me hace presente el cabello de mi madre, su cuello largo destacando sobre el del resto de las mujeres sentadas en los baños público. Mi pene duro” (Bellatin, 2005: 452). Y

afirma que cada vez que aparece su madre “me provoca una erección casi dolorosa” (Bellatin, 2005: 483). Por lo general, en el texto, la erección está acompañada de dolor y la pasión sexual aparece cuestionada.

3.2.1.2.2.3 La heterotopía y el poder en la novela

Es interesante centrarse en la sencillez del espacio de esta historia: el baño público.

Según la teoría de Foucault, podemos considerar el baño público como una pequeña heterotopía. El filósofo francés propuso este concepto en el discurso “Los espacios otros”⁴⁸, en 1967. La palabra “heterotopía” aparece al principio en el campo médico, para la especialidad de tumores, en concreto, y para referir el error de lugar; en esta línea, Foucault llevó a cabo una clasificación del concepto en torno a seis posibilidades.

Primero, no existe una cultura en el mundo que no tenga un espacio heterogéneo, y la forma de la heterotopía es, por tanto, diversa. Hay dos tipos principales en el pasado: uno es el de los “lugares privilegiados, o sagrados, o prohibidos” (Foucault, 1967), en la sociedad primitiva, que son “heterotopías de crisis” (Foucault, 1967). El otro, más moderno, es la heterotopía “de desviación”, referida a las casas de reposo, las clínicas psiquiátricas y las prisiones, existen en el espacio cotidiano, cerca de la normalidad, marcadas por su desviación.

En segundo lugar, en comparación con una cultura, otra diferente supone un espacio heterogéneo. En la misma nación, diferentes épocas y formas sociales crearán su propio espacio único. El ejemplo es la tumba, que antes revelaba el respeto a la muerte y se sitúa en el centro de la ciudad, o espacio sagrado de la iglesia, posteriormente, desplaza hacia los suburbios y se convierte en otra ciudad, el cementerio.

⁴⁸ Debido a que se ha consultado este documento en línea, sin numeración de las páginas, en este subapartado se citan fragmentos entre comillas, sin indicar la paginación correspondiente, lamentablemente.

En nuestro caso, debido a las diferencias en la cultura y el desarrollo histórico, a los ojos de los lectores, la sociedad china escrita por Bellatin es una heterotopía. No solo porque la geografía lejana genera un sentimiento de extrañeza, sino, además, porque Sechuán en el texto es un lugar extravagante, cuya vida cotidiana contiene terror, violencia o sexualidad reprimida —y no se corresponde con la Sechuán real, ni tampoco lo pretende—. Las personas que viven en este espacio tienen cuerpos deformes, sucumben al caos, al dolor y la agitación espiritual extremos.

En tercer lugar, la heterotopía “tiene el poder de yuxtaponer en un solo lugar real múltiples espacios, múltiples emplazamientos que son en sí mismos incompatibles” (Foucault, 1967). Foucault cree que la heterotopía puede unir, razonablemente, por cierta función o propósito particular, diferentes espacios que parecen no tener nada en común. Teatros, cines y jardines son los ejemplos de este tipo.

En el cuarto, “las heterotopías están, las más de las veces, asociadas a cortes del tiempo” (Foucault, 1967). Por ejemplo, los museos y las bibliotecas son espacios que acumulan tiempo y tratan de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos.

Quinto, “las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y uno de cierre que, a la vez, las aíslan y las vuelven penetrables” (Foucault, 1967). Se prohíbe la entrada de personas, como campamentos militares o prisiones, o se debe ingresar después de ciertos ritos y purificaciones, como baños o iglesias musulmanas. Este es también el caso del motel donde “la sexualidad ilegal se encuentra a la vez absolutamente resguardada y absolutamente oculta, separada, y sin embargo dejada al aire libre” (Foucault, 1967).

Por último, la heterotopía tiene cierta función. Es decir, es alucinante y compensatorio; el ejemplo que nos da Foucault son el prostíbulo y ciertas colonias.

Esta teoría de Foucault provoca mucha discusión; incluso, el geógrafo político posmoderno y teórico urbano Edward Soja comenta que el discurso de Foucault es “*rough and patchy*” (1996: 154) y cree que esta teoría es “*frustratingly incomplete, inconsistent, incoherent*” (1996: 162).

Sabemos que, en opinión de Foucault, el poder, la tecnología y el conocimiento siempre están asociados con el espacio. Distintos espacios involucran diferentes estructuras sociales y modos de gestión, así como representan diversos sistemas de conocimiento. Entonces, la sociedad normaliza la disciplina en el cuerpo a través de estos sistemas, es decir: “[l]a disciplina ‘fabrica’ individuos; es la técnica específica de un poder que se da a los individuos a la vez como objetos y como instrumentos de su ejercicio” (1998: 175). En el pasado, esta disciplina se realizaba, en general, por medio de la violencia, como la tortura, el encarcelamiento y el exilio: “las relaciones de poder operan sobre él una presa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos” (1998: 32). Actualmente, con el avance de las nuevas tecnologías, tal disciplina se convierte en una vigilancia más oculta y generalizada. Entonces, Foucault sostiene que los mecanismos de vigilancia existen en distintos entornos, e incluso sin la instalación de la vigilancia real en algunos casos, ya que la gente va a modificar su comportamiento conscientemente por la conciencia de ser vigilada.

Foucault cree que la ansiedad de nuestro tiempo está fundamentalmente relacionada con el espacio (Bao, 2001: 20), porque el espacio moderno se desarrolla con el panóptico como el modelo principal: “no es que la máquina de estado haya [sido] fundada encima del panóptico⁴⁹. Es mejor decir que la máquina de estado está construida a base de diversos panópticos pequeños, parciales y dispersos” (Bao, 1997: 208). Aquí, el “panóptico” se utiliza como una metáfora. Puede ser invisible, pero omnipresente, corresponde al sentido original de la palabra, relacionada con la vigilancia desde todos los ángulos. La esencia del mundo de esta novela de Mario

⁴⁹ El Panóptico de Bentham es la figura arquitectónica de esta composición. Conocido es su principio: “en la periferia, una construcción en forma de anillo; en el centro, una torre, ésta, con anchas ventanas que se abren en la cara interior del anillo. La construcción periférica está dividida en celdas, cada una de las cuales atraviesa toda la anchura de la construcción. Tienen dos ventanas, una que da al interior, correspondiente a las ventanas de la torre, y la otra, que da al exterior, permite que la luz atraviese la celda de una parte a otra. Basta entonces situar un vigilante en la torre central y encerrar en cada celda a un loco, un enfermo, un condenado, un obrero o un escolar” (Foucault, 2000: 184–185). Esta estructura permite al guardián observar a todos los prisioneros sin que ellos sepan si son vigilados.

Bellatin muestra este rasgo: la universalidad del poder, especialmente en el baño público.

Hay dos referencias a la “universalidad”: una está relacionada con el espacio y la otra con la comunidad. Se trata de la ubicuidad del poder y la relación estrecha entre el poder y las personas. Aunque, en general, la mayor parte del poder convertido en violencia se debe a las figuras de hombres, no es menos cierto que este rasgo asociado a un tipo de virilidad y masculinidad también alcanza a muchas mujeres. Al menos esto es especialmente notorio en nuestro caso, en esta obra, como, por ejemplo, cuando pensamos en la madre que muestra los testículos de su hijo, en las mujeres que castran a los segundos hijos sin piedad, en la chica que ahoga a los hijos terceros en la fuente de la plaza mayor, etc.

Por otra parte, sabemos que la monstruosidad del cuerpo de los personajes en las obras de Bellatin es la normalidad y no la excepción; desde este contexto, a los lectores se les ofrece una experiencia de extrañamiento, que puede generar incompreensión hacia esos protagonistas ya marcados por la diferencia con relación a las normas establecidas sobre la normalidad.

Entonces, el espacio heterogéneo en *La escuela del dolor humano de Sechuán* ofrece dualidades; además de las cosas raras y exóticas, así como el poder ubicuo, también está el decorado, con colores sensuales, como se observa en las exposiciones corporales de los personajes en la obra. En la crítica espacial, los elementos del cuerpo son esenciales. Lefebvre afirma en su libro *The Production of Space* que “[t]he whole of (social) space proceeds from the body, even though it so metamorphoses the body that it may forget it altogether — even though it may separate itself so radically from the body as to kill it” (1991: 405).

Lo dice no solo porque el cuerpo siempre ocupa espacio, se muestra en el espacio y es el objeto de la acción espacial, sino también porque el cuerpo construye el espacio. Foucault se centra en el efecto unidireccional del espacio en la sociedad moderna de disciplinar el cuerpo, y ha estudiado profundamente cómo este puede ser monitoreado, transformado y domesticado en espacios cerrados. Lefebvre también ve la relación

entre el cuerpo, el espacio y el poder, y cree que “*the body, at the very heart of space and of the discourse of Power, is irreducible and subversive. It rejects the reproduction of relations which deprive it and crush it*” (1967: 89).

El niño con los testículos grandes se trata de un buen ejemplo que muestra a la vez el poder en la heterotopía y de un tipo de cuerpo deformado. Sus enormes genitales son expuestos de una manera dolorosa por el traje diseñado por su madre en los baños públicos. Del mismo modo, la madre muestra allí las uñas destruidas del niño. El cuerpo monstruoso del hijo es como un espectáculo. Se muestra el sufrimiento en esta extraña exhibición y en la sensación producidas por los trajes en el cuerpo del narrador. Por medio de esta acción, la madre puede saciar su satisfacción y demostrar su superioridad sobre las demás y, una vez satisfecha, la madre le dice a su hijo “en secreto que en realidad esas uñas eran producto de una naturaleza equivocada” (Bellatin, 2005: 452). En este sentido, podemos decir que la figura de la madre es como el de una soberana, quien posee un poder, una autoridad superior, que puede violentar a su hijo. Es un control extremo de la familia que duplica el poder de las autoridades; y el lugar donde se racionaliza este acto es el baño público.

En *El gran vidrio* (2007), en el cual Bellatin nos cuenta la historia de este niño con más detalle, sabemos que no todas las mujeres están capacitadas para realizar el ritual: “se trata de una práctica milenaria para la cual no todas las mujeres con hijos están capacitadas” (2007: 15). Además, esta práctica convierte a la madre en “la mujer más poderosa de esta zona” (2007: 16).

En este sentido, la madre capacitada posee un tipo especial de conocimiento, de acuerdo a lo que dice Foucault en su libro *Historia de la locura en la época clásica*: los que poseen un saber también tienen un espacio y un poder, y estos elementos son los que les permiten practicar diferentes violencias.

Por eso, como un lugar donde se puede ejercer la ley, el baño se toma como la heterotopía. Es decir, dentro del espacio singular, se permite aplicar esta ley, como lo hace la madre con su niño; mientras que, al salir de esta zona, el niño no puede ser exhibido por la madre. Entonces, la ley solo tiene vigencia dentro de la heterotopía;

afuera, la pierde. El baño es un lugar limitante del ejercicio de la ley en su interior, en su condición de privado; el vaivén entre el entrar y el salir se corresponde con el vaivén del marco legal.

Ya sea un espacio privado o público, familiar o social, de ocio o de trabajo, cultural o práctico, todos los espacios que representan una relación de poder se convierten en heterotopías. En cierto sentido, estos espacios se desvían de sus funciones originales. En nuestro caso, tal poder que se distorsiona o gracias al cual se abusa en los espacios particulares, a menudo se asocia con las relaciones familiares.

Por su parte, las familias también son vigiladas en todas las partes de Sechuán. Entonces, podemos sospechar que en ese Sechuán imaginario se legitima esta violencia que, además, es milenaria, y que, en cierta medida, constituye una de las razones de la aberración del cuerpo de los niños. Todo el mundo es victimario y víctima a la vez. Las familias tienen el segundo hijo castrado, el tercer hijo destinado a ahogarse: son víctimas de sus propias leyes. Sin embargo, al mismo tiempo, estas mismas madres son las personas que castran a otros segundos hijos en el baño público y posibles vigilantes de la situación de otras familias. Eso también es una muestra de la presencia panóptica del poder dentro de este espacio.

La escuela también es otra heterotopía. Aunque no se describe mucho, paradójicamente, a pesar de estar presente en el título, sabemos que “La escuela del dolor humano” es donde se establece, o al menos se intenta, una relación jerárquica a través de la educación. Tal relación se constituye entre los que poseen poder y desean disciplinar los comportamientos de los ciudadanos e imponer una forma de cómo ver el mundo. El método de educar es el de ejercer dolor. Por lo tanto, es una manera de opresión. Entonces, a través de la escuela, el gobierno impone una parte de su dominación de la conciencia y el cuerpo.

3.2.1.2.2.4 La imagen de los personajes chinos

Por medio de la imagen de los cuerpos aberrantes de los personajes, las indiferencias y crueldades entre ellos y las heterotopías, podemos ver más claramente las figuras de los personajes chinos en esta novela.

Como explicamos antes, toda la novela está llena de rarezas, alusivas, incluso, a lo nauseabundo. Cada personaje tiene su propia historia y, al mismo tiempo, se trata de una parte de la totalidad de la tragedia social. Por otra parte, es un mundo lleno de contradicciones: los personajes sufren el dolor al infligirlo o padecerlo; son frágiles, pero, al mismo tiempo, también tienen cierto poder.

Por ejemplo, los hombres pájaro que deben permanecer inmóviles al lado de la fuente cubren su obesidad pegando plumas al cuerpo, lo cual, en general, no se corresponde a la estética en una cultura, por lo que esas personas normalmente son marginadas o discriminadas en la sociedad. No obstante, los hombres pájaro aquí detentan autoridad, detectan a los terceros hijos y contemplan el ahogamiento de estos en la fuente de la plaza mayor.

El niño que tiene los testículos monstruosos, por un lado, sufre el dolor por sus genitales que le infringe su propia madre; por el otro, trae para ella la posibilidad de la ostentación y de cierta superioridad ante la sociedad. E, incluso, esta anomalía también hace que, en alguna medida, el propio hijo se vanagloria de su misma rareza:

Más de uno puede creer que las marcas en mi piel o mis uñas un tanto calcinadas son otro de los recursos utilizados en estas tierras para alargar hasta extremos innombrables las sensaciones de placer... Pero miren bien estas uñas. Obsérvenlas con detenimiento. Ningún manicurista se atrevería a desgajarlas del modo como las tengo desgajadas, nadie a triturar las medias lunas que tanto brillo adquieren cuando mi cuerpo se encuentra bien alimentado. Por más que ruegue que me las chamusquen completamente, las machaquen, las arranquen de cuajo de mis dedos. Ni siquiera me harían caso si implorase que necesito tener las uñas de ese modo para superar a las mujeres que sin duda gozan hasta lo indecible los apareamientos clandestinos (Bellatin, 2005: 443).

Además, los vecinos son los que idean y construyen el miembro ortopédico para el niño al que le falta un brazo. Parece un gesto de bondad. Sin embargo, el mecanismo

del brazo no resulta útil, y hay que colocarle un recubrimiento de espuma para evitar dañar a otras personas; por lo tanto, se convierte justamente en lo que genera una marginación extra en la comunidad y, además, causa que el niño sea rechazado por la escuela y sus compañeros. Al final, solo puede escuchar los ecos de una televisión encendida en alguna casa vecina, encerrado en la habitación. En ese momento, el niño puede relajarse un poco: “Puedo despojarme entonces de los arneses que me he debido colocar desde las primeras horas del día” (Bellatin, 2005: 459). Este ejemplo también refleja la duplicación de la coacción del Estado de los vecinos y la madre a través del modelamiento de su cuerpo monstruoso para encajar en la sociedad. Como dice el autor, “la república popular, que al acabar con todo atisbo de individualidad hizo del dolor de los ciudadanos una tragedia en común” (Bellatin, 2005: 438), estas personas representan su papel de manera consciente.

Siguiendo con el análisis, podemos ver que, en esta novela, existen figuras de animales. Uno es perro; otro, una nutria y aparecen en el cuento de la viuda extranjera, que es el más fantástico en tanto los hombres pueden convertirse en animales: “son varios los animales en los que un hombre puede convertirse mientras duerme. Pero entre todos, la nutria suele ser el más abyecto” (Bellatin, 2005: 470). Este cuento nos narra que el esposo muere presa de convulsiones semanas después de haber sido mordido por un perro enano. Cuando este matrimonio acabó de mudarse al pueblo, una mujer realiza el aseo de la posada que abren los cónyuges. Esta mujer cuenta a la viuda que su hermano había abusado de su hija mientras todos dormían en la casa y que

les sucedía durante el sueño a quienes mantenían relaciones carnales con los miembros de su propia familia. Su hermano se transformó en una nutria doliente, que todas las noches emitía gritos desgarradores en las inmediaciones del camino que conducía a la fortaleza. La madre y la hija violentada se empeñaron en cazarla. Para lograrlo empezaron a dejar cebos con pequeñas dosis de veneno, principalmente en los recodos del camino principal (Bellatin, 2005: 470).

Finalmente, la nutria es vista al amanecer acostada al lado del camino; el hermano no vuelve a despertar.

La razón de la atención de la viuda sobre este cuento es que encuentra de alguna

manera “una relación cercana entre el fallecimiento del hombre que abusó de la niña y el de mi marido. Aunque mi esposo no se convirtió en ningún animal, sí hubo un perro involucrado” (Bellatin, 2005: 486). Y dice: “más de una vez me ha parecido ver a la nutria saltando a través de la ventana del salón de la posada. Otras la he imaginado rascando el piso debajo de mi habitación” (Bellatin, 2005: 490). No sabemos qué relación hay entre el esposo y el hermano-violador de la nieta. Pero sí podemos deducir que, según las acciones o los hechos realizados por los personajes, estos se convertirán en tipos concretos de animales. Probablemente, el perro sea la personificación de la justicia, y el esposo haya hecho algo tan violento como el hermano; o, tal vez, el esposo haya intentado impedir el abuso del hermano o haya querido denunciarlo y, por lo tanto, el perro sea la compañía de la nutria, y espere el momento adecuado para morderla y vengar el daño a la niña. Bellatin lleva al lector a dudar a través de su rechazo de la interpretación cerrada y de su ambigüedad discursiva. Este diseño es muy inteligente en tanto refleja la naturaleza animal del hombre, y apunta a los recientes estudios sobre el posthumanismo y la permeabilidad de las fronteras identitarias entre lo humano y lo animal. Desde mucho antes, en el campo filosófico se establece la separación de la condición animal y de la condición humana. Es decir, lo animal, tradicionalmente, consiste en la negación de lo humano, y viceversa (Agamben, 2006: s/p). Sin embargo, en la actualidad, muchos filósofos modernos, como Jacques Derrida, Giorgio Agamben y algunos estudiosos estadounidenses como Matthew Calarco y Cary Wolfe, o Donna Haraway, tienden a sostener que es imposible establecer un límite claro y estable entre el hombre y el animal, por eso, hay que cambiar la construcción del binarismo humano y animal (Kobayashi, 2014: 71). Podemos ver algunos fenómenos emocionantes entre los animales, como el amor entre el canguro y su cangurito. Al mismo tiempo, también hemos oído muchas noticias sobre personas que realizan actos viles sin reparo alguno; en estos casos, solemos decir que son individuos inhumanos, sin entrañas, como animales de sangre fría. Creemos que, en esta novela, Mario Bellatin usa la figura de la nutria para metaforizar el acto brutal del hermano, considerado como un hecho antiético y violento para la sociedad.

Hay un otro fragmento relevante al respecto, relacionado con la fotografía, como un testimonio de la inhumanidad de los pueblos en esta zona. Este episodio es contado en tercera persona, aparece de manera un poco imprevisible y pareciera que no mantiene relación alguna con los otros fragmentos en el libro:

Se relatará, con la mayor economía de recursos posible, cómo se intentó hacer del dolor una experiencia cotidiana.

Entre otras manifestaciones, aún más inverosímiles, los ciudadanos, campesinos principalmente, empiezan a fotografiarse empuñando armas rudimentarias. Casi todas las representaciones muestran a los personajes haciendo coincidir el momento exacto del disparo de la fotografía con la acción violenta que el arma empuñada es capaz de llevar a cabo. En algunas provincias se han suscitado una serie de situaciones trágicas al haber sido despedazado el fotógrafo en el preciso instante de obtener su disparador. Es común asimismo apreciar álbumes familiares con las fotos totalmente mutiladas por acción de un arma punzo cortante (Bellatin, 2005: 442).

Es como un infierno terrenal, cruel e inhumano. Este fragmento nos presenta cómo hacer del dolor una experiencia cotidiana y cómo capturar, fijar y almacenarlo. En la escena rural, los hombres quieren fotografiar el dolor, y los mismos violadores aparecen en las fotos. Nos han contado antes, que el fundador de “La escuela del dolor humano” captura la instancia del dolor de la gente y representa los estados de ánimo frente a la opresión estatal como su objetivo. Eso puede ser la inspiración o el resultado de la vulgarización de esta escuela en la población.

La época de auge de la escuela se encuentra en “un peculiar momento de prosperidad del imperio: cuando la mayor parte de los pobladores estaban convencidos de que participar en la edificación de La Gran Muralla era la meta más importante a la que se podía aspirar” (Bellatin, 2005: 457). Por eso, el

pedagogo, inventor de la Escuela, ideó el modo de convertir en rituales los sentimientos que embargan el alma de los individuos mientras llevaba a cabo la construcción de La Gran Muralla ... Las técnicas de actuación ideadas por nuestro pedagogo eran de una limpieza asombrosa. Lograba, de una manera absolutamente eficaz, representar los sentimientos más profundos. Hoy en día conocemos con exactitud estas técnicas gracias al esmerado trabajo de las mujeres del suroeste de la región. Durante generaciones esas artesanas se han dedicado a bordar sobre telas guardadas en secreto la representación de aquellos métodos (Bellatin, 2005:

461).

Entonces, “algunos investigadores de aquella etapa de la historia se preguntan las razones por las que una escuela dedicada a sacar partido de la representación de los estados de ánimo pudo haber sido considerada peligrosa para la nación” (Bellatin, 2005: 457). Más tarde, la novela nos da la respuesta a esta cuestión. En esta época, en la historia establecida por el escritor, China estaba sufriendo una terrible hambruna: “Para los gobernantes la representación de los estados de ánimo en tan terribles circunstancias parecía tratarse de una peligrosa caricatura del estado del país” (Bellatin, 2005: 467). Es decir, a la vista de los superiores, la escuela contiene en sí misma una dimensión de resistencia.

Todo eso nos crea una sensación de que es un mundo irreal y verdadero a la vez —con sus propias reglas, distinta a las de la Sechuán de la realidad geográfica—. Por eso, queremos preguntar, ¿por qué el universo ficcional de Bellatin está lleno de monstruosidad? No solo se refiere al cuerpo de los personajes monstruosos, sino también a sus indiferentes interiores.

Carla Victoria Albornoz realiza la misma pregunta. Según la crítica, los protagonistas de *La escuela del dolor humano de Sechuán* toman el cuerpo, la piel, los genitales y órganos defectuosos como algo de (para el) culto. Además, considera que los personajes forman un grupo que nos presenta figuras “fuera de lo común que exponen su vulnerabilidad en lo concreto, palpable y visible como manifestación de un cierto humanismo. En todo momento aparece la necesidad de transformarse y exhibirse como monstruos para así comprobar que son humanos” (2011: 11). Entonces, pregunta enseguida “¿qué es lo que se busca exponer a través de esta monstruosidad corpórea?, ¿a qué se debe esa urgencia de exhibición?” (Albornoz, 2011: 11).

La doctora cree que podemos encontrar la respuesta en la fenomenología de la monstruosidad. Dice que, según José Gil, esta fascinación de la monstruosidad nos muestra que la mirada de los seres extraordinarios nos ofrece “una sobreabundancia de realidad” (Albornoz, 2011: 12). Se puede entender como

un exceso que puede ser entendido como un cuerpo redundante, como en el caso de los testículos sobredimensionados, pero que también se manifiesta en la falta de miembros y órganos, como en el niño con brazo ortopédico. Ese desmantelamiento del cuerpo como un todo provoca que miembros y órganos cobren protagonismo. Se los ilumina de tal forma que se crea la sensación de ser vistos desde una lente de aumento. Este exceso de realidad suscita la certeza de una existencia. De esta manera, la monstruosidad surge como una prueba irrefutable de la existencia del monstruo como un ente o individuo. [...] Es un cuerpo descompuesto que nos angustia al mirarlo, pero que se coloca como algo que no es para ser visto, sino apenas pensado. Pues no es la imagen del monstruo en sí lo que nos provoca espanto. Es su vulnerabilidad sobreexpuesta lo que nos asusta, tal vez, por encontrar en ella el reflejo de la exposición de nuestros propios defectos (Albornoz, 2011: 12).

Por otro lado, también podemos explicarlo desde otro punto de vista. Bellatin crea un universo en que se considera normal lo aberrante. Es decir, la enfermedad, la mutilación, el dolor y la crueldad son transformados en algo natural. Albornoz considera que

[a]sí, al cruzar la frontera, lo Otro, aquello que se manifiesta como desconocido o inhabitual, se convierte en la otra fase de la normalidad. Algo que, en potencia, ya estaba contenida en ella. Se crea en sus historias un universo al revés, una faceta invertida, que podríamos denominar como el otro lado del espejo (2011: 12).

Sumando los rituales de estilo claramente andino, ya referidos, y la ambigüedad del lugar en esta novela, la historia narrada se puede localizar en cualquier otro contexto histórico-social. Por lo tanto, como dijimos antes, el lugar donde sucede esta historia se puede ver como una heterotopía. Según Foucault, estas son las utopías “localizables” o las “efectivamente realizadas”. En el conocido discurso enfrente de los arquitectos, el filósofo francés definió ambos explicó que ambos términos “están enlazados con todos los otros, que contradicen sin embargo todos los otros emplazamientos” (Foucault, 1967). Entonces, aquí podemos ver que las dos nociones no son opuestas, antes bien, existe “una suerte de experiencia mixta, medianera, que sería el espejo” (Foucault, 1967). Es decir, el espejo es un espacio entre lo real y lo irreal: “el espejo es una utopía, porque es un lugar sin lugar. En el espejo, me veo donde no estoy” (Foucault, 1967), por eso, es una utopía del espejo; al mismo tiempo, es espejo, “es igualmente una heterotopía, en la medida en que el espejo existe realmente y tiene, sobre el lugar que

ocupo, una especie de efecto de retorno” (Foucault, 1967), es decir, a partir del espejo, uno puede descubrir el lugar donde nos vemos a nosotros mismos y durante este proceso, colocar la mirada propia; así es como empezamos a reconstituarnos allí donde estamos. Además, los emplazamientos que nos da Foucault, como cárceles, asilos, jardines y cementerios contienen muchos aspectos utópicos.

Así, pues, Foucault resume que

el espejo funciona como una heterotopía en el sentido de que convierte este lugar que ocupo, en el momento en que me miro en el vidrio, en absolutamente real, enlazado con todo el espacio que lo rodea, y a la vez en absolutamente irreal, ya que está obligado, para ser percibido, a pasar por este punto virtual que está allá (1967).

De acuerdo con su investigación, por su parte, Johnson sostiene que existe una relación entre la utopía y la heterotopía. Pero, en lugar de explicar ciertos sitios caracterizados por la esperanza, concibe la heterotopía como una manifestación real de los rasgos utópicos. Es una forma de mirar y relacionar ciertos espacios según el resultado del pensamiento y la imaginación utópicos (Johnson, 2012: 5). Hay que recordar que, etimológicamente, la palabra “utopía”, que proviene del griego, significa “sin lugar”.

En palabras de Bellatin, la historia sucede en una utópica China y, en concreto, en Sechuán⁵⁰, donde domina un régimen autoritario instaurado por una república popular. Este gobierno quiere aniquilar la individualidad de sus ciudadanos y obtener el sometimiento absoluto de ellos.

Según Diana Palaversich, es una trampa seleccionar a los personajes provenientes del continente asiático, cuyo objetivo es causar la sensación de extrañamiento en el lector (2003: 33). María Montt Strabucchi, por su parte, sostiene que la imagen de China en esta novela, aunque es orientalizada, su rechazo de la otredad y el solapamiento en el continente latinoamericano “aparece(n) como un cuestionamiento de una diferencia

⁵⁰ La técnica de distanciamiento y extrañamiento que parece utilizar Bellatin en su obra, y el propio título, pueden hacer pensar en la obra de Bertolt Brecht *La buena persona de Sechuán* [*Der gute Mensch von Sezuan*] (1943), aunque, precisamente, como si fuera su contrario.

ontológica” (2016: 950). Así, sigue afirmando, “el texto desestabiliza límites, abre espacios por medio de los cuales se puede ir al encuentro de ese ‘extraño’” (2016: 950).

La razón de que Bellatin cree un mundo utópico, extraño y lleno de dolor, según Idalia Morejón Arnaiz (2008), es que, en la tradición literaria latinoamericana, los autores tienen que elegir entre modelos ideo-estéticos antagónicos, con los que no se sienten identificados. Así, tienden a colocar a sus personajes en un espacio fuera de la lengua materna, donde no pueden vincular a esta tradición. Se trata de una forma en que se huye de cierta ideología y estética.

Arnaiz, entonces, comenta que:

El hecho de escoger países de Asia o de Europa Oriental trae a la superficie el tema del totalitarismo y de la postura del escritor ante el mismo. Esos nuevos territorios no resultan hostiles al viajero, ni deslumbrantes, pues, de antemano, el Occidente ya los había construido e incorporado a su tradición artística; ellos surgen más bien como espacios de liberación. Los personajes y sus autores son, simplemente, extranjeros, lo que de varios modos los exime del compromiso a favor o en contra de la tradición del "nuevo mundo" que ellos visitan (2008: s/p).

Es decir, apunta que es una idea basada en la concepción de Schopenhauer del “arte como refugio, como rechazo de la absoluta voluntad de vivir” (Morejón Arnaiz: 2008: s/p).

Por otra parte, los personajes extraños sufren. Es justamente lo que ocurre en la escuela, donde se intenta de manera institucionalizada capturar el dolor, aprovecharse de este, tal y como sucede con los integrantes del equipo voleibol “Los democráticos”. En este sentido, generalmente los ciudadanos también están acostumbrados al dolor y aprenden las formas en que lo aplican o lo infligen:

para los extranjeros que de vez en cuando llegan a nuestra tierra a observar con asombro la extraña felicidad que obtenemos cuando buscamos sacarle provecho al dolor humano. Incluso nos han dicho algunos peregrinos que a través del dolor podemos vislumbrar algún destello de luz (Bellatin, 2005: 452).

A través de los dolores, parece que Bellatin nos hace pasar y detenernos en su vivencia, en el proceso detallado de su experiencia. Carla Victoria Albornoz indica que

“la pedagogía muchas veces ha sido relacionada a la creencia de que es generalmente el dolor, sea físico o del alma, el que imparte las grandes lecciones en nuestras vidas” (2011: 5). Por consiguiente, la experiencia asociada al dolor puede ser un método factible y obligatorio que, como resultado final, nos deje el aprendizaje del coraje y de la valentía para enfrentar las dificultades; se nos da la oportunidad de revertir el obstáculo o la piedra en el camino a nuestro favor, y establecer, así, un mejor proceso de crecimiento (Albornoz, 2011: 5). Por otra parte, de acuerdo con Isabel Quintana, la violencia, especialmente la política, es una parte importante de la expresión artística.

La China utópica en *La escuela del dolor humano de Sechuán* nos expone un lugar monstruoso donde encontramos el Otro y, luego, proyecta la mirada hacia sí mismo. Como señala Bellatin en la entrevista con Mat Chiappe (2015: s/p), el estereotipo sobre Japón se trata de la cristalización de la imaginación occidental, y la descripción está relacionada más con el Occidente que con el Otro oriental. Además, los clichés exóticos y esencialistas siempre rodean su propia cultura latinoamericana; esto mismo es válido para el caso chino.

Por eso, creemos que los dolores de los extraños personajes que están deformados y distorsionados, tanto física como psicológicamente y en un ambiente monstruoso, provocan y evocan la memoria de los lectores mexicanos en sus propios momentos de oscuridad. Así que, lo que tienen en común genera la oportunidad del diálogo entre los protagonistas; es decir, el Otro y los lectores.

Quintana considera que Bellatin utilizó una China utópica como un medio para manifestar una crítica hacia México y su deriva violenta, su objeto en realidad (2009: 488). El escritor no escapa de los contextos político e histórico, sino que los pone en situaciones más monstruosas y los convierte en extremos (2009: 503). Aunque el mismo Bellatin niega la alegoría en su escritura, no significa que su obra no pueda ser leída como fábula o alegoría política. Al respecto, dice María Montt Strabucchi:

‘La escuela’, beyond the local Mexican context, can be read in terms of the ‘postmodern allegorical’, rejecting a single isolatable truth, and revealing the constructedness of the narration. As such, allegory attaches itself to an asymmetrical distribution of power, which permeates different members of society within authoritarian or hegemonic rule, embodied and

subverted in this novel through the figure of 'China' and its unfixed strangeness (2017: 120).

Ya hemos visto el abanico de personajes extraños que recorren las páginas de la novela. Entonces, como explicamos antes, esta obra puede localizarse en cualquier contexto histórico-social. La China y los personajes chinos monstruosos funcionan como un medio para que los lectores se examinen a sí mismos desde diferentes puntos de vista. En este sentido, Steinberg considera que el escritor cuenta esta historia para metaforizar el descenso del partido político del PRI en México por su impunidad durante los años setenta, ya que la publicación de la primera edición de esta historia fue en el 2001, justo un año después del final del gobierno del PRI, después de más de setenta años en el poder y con el ascenso del principal partido de oposición, el PAN (2011: 106).

En la entrevista con Hind, el propio Bellatin afirma que “no es gratuito que de pronto sea Japón, mañana China. Es crear toda esta cosa, pero para decir cosas que nos atañen a todos” (2004: 199). Por eso, creemos que Bellatin crea el Sechuán utópico y monstruoso a través de los fragmentos como un objeto lejano, extraño y siempre en las antípodas, pero luego lo evoca y subvierte esta imagen —en tanto antigua, además— para referir el desequilibrio de poder y el control del estado sobre sus ciudadanos y de la familia sobre sus miembros; y esto aparece tanto en esa China ambigua e imaginaria como en América Latina. Entonces, los personajes monstruosos funcionan como testimonios en un entorno exagerado que revela que nuestro espacio es sucio, mórbido y caótico. Lo que sucede en Sechuán, o China, en esta novela, en tanto representación ficcional, señala hacia América Latina, al mismo tiempo. Y podría extrapolarse, incluso, a cualquier contexto autoritario y represivo. La monstruosidad, aunque es exagerada, puede ser el resultado de las acciones propias, de ese Nosotros. Así, Bellatin juega confundiendo lo realmente chino, lo reconocido como chino y lo latinoamericano para narrar esta historia cuestionando la representación directa de la realidad y, simultáneamente, mirar hacia uno mismo. Cuando el Yo se convierte en Otro, se lleva a cabo una proyección en ese Otro, así que, también, es un reconocimiento, una manera de aceptación, y de cuestionamiento, recíprocos.

3.2.2. Chinos alienígenas en *El mármol* (2013) de César Aira: ciencia ficción de bajo presupuesto

3.2.2.1. En torno al autor y su obra

César Aira nació en Coronel Pringles, Argentina, en 1949. Se trasladó cuando tenía 18 años a Buenos Aires donde estudió Derecho y Letras. Luego se dedicó a la escritura y a la traducción. Además, al mismo tiempo, impartió cursos en la Universidad de Buenos Aires y la Universidad de Rosario, dos de las más renombradas en Argentina.

Como es sabido, es un escritor prolífico y un ensayista brillante, publica muchas novelas al año, ensayos y un gran número de textos que combinan ambos géneros. Empezó a los 26 años y, a sus 71 años de vida, tiene más de 100 obras publicadas. Pero el número sólo es una opción del autor y su editor, porque, como dice el mismo autor, muchos de sus libros son *nouvelles* o cuentos largos que, sin embargo, prefiere publicar en forma individual. No obstante, la famosa editorial Random House ha recogido en compilaciones su narrativa breve, y ha publicado unos 20 títulos⁵¹ suyos hasta el momento: el año 2015, con la publicación de *El santo*, Random House creó la Biblioteca César Aira, donde se recuperan algunas de sus mejores obras. Respecto a su trabajo de traducción, entre los autores a quienes ha traducido se encuentran Stephen King, William Shakespeare y Antoine de Saint-Exupéry, entre otros.

César Aira es considerado, como también Bellatin, pero, por otros motivos, un autor de culto y, por otra parte, uno de los mejores escritores argentinos de la segunda mitad del siglo XX y principios del XXI. El periódico *La Voz de Galicia* (30 de mayo

⁵¹ *Ema, la cautiva* (1997), *Cómo me hice monja* (1998), *La mendiga* (1999), *Cumpleaños* (2001), *El mago* (2002), *Canto castrato* (2003), *Las noches de flores* (2004), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2005), *Parménides* (2006), *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (2007), *Las aventuras de Barbaverde* (2008), *El error* (2010), *El congreso de literatura* (2012), *Los fantasmas* (2013), *El santo* (2015), *El cerebro musical* (2016), *Sobre el arte contemporáneo / En La Habana* (2016), *Evasión y otros ensayos* (2017), *Prins* (2018), *El presidente y Pinceladas musicales* (2019), *Fulgentius y Lugones* (2020), entre muchas otras (ya que publica entre dos y cuatro libros al año, como parte de su proyecto literario).

de 2014) afirma que Roberto Bolaño opinaba que Aira es “uno de los tres mejores escritores en español actualmente” (Pousa, 2014: s/p). Otros autores y críticos también lo valoran mucho, como acreditan algunos comentarios recogidos en el periódico *El País*⁵²: el editor y crítico literario Ignacio Echeverría dice que “César Aira no es sólo uno de los más destacables escritores argentinos de la actualidad: es también uno de los autores más originales, más chocantes, más inteligentes y divertidos de la narrativa contemporánea en lengua española”; el colaborador del *ABC Cultural* y crítico de literatura hispanoamericana Arturo García Ramos cree que “leer a César Aira es siempre una experiencia sorprendente, aunque debe advertirse que su ficción despliega un mundo tan reconocible como original”; el periodista de *La Vanguardia* considera que “César Aira es un escritor sorprendente cuyas obras, de rara genialidad, se transmiten como un secreto entre una secta de entusiastas cada vez más amplia”; además, la famosa traductora de *2666*, Natasha Wimmer, comenta que “César Aira es uno de los novelistas más provocativos e idiosincráticos de la literatura en lengua española. No hay que perderselo”.

De parte del reconocimiento de los críticos literarios, Aira ha recibido muchos premios y galardones, como el Premio Konex a las Letras, en 1994, por Traducción y, en 2004, por Novela, la beca Guggenheim en 1996, el premio Roger Caillois para autores latinoamericanos en su edición de 2014 y el Premio Iberoamericano de Narrativa Manuel Rojas en 2016, entre otros.

La vida literaria de César Aira empieza, en la infancia, con su lectura de Salgari y, luego, de Jorge Luis Borges, quien es su “maestro perfecto”: “siempre estuvo presente desde el comienzo porque con él descubrí la literatura. De chico leía novelas de aventuras pero con Borges me di cuenta de cómo eran los mecanismos que hacen literaria la literatura” (Hevia, 2018: s/p). Cuando Borges falleció, Aira comentó en una entrevista: “no pasa un día en que mis amigos y yo no mencionemos a Borges, por algo que escribió o dijo. Y lo sentimos tanto cuando murió. El día de la muerte de Borges fue como si se apagara una luz” (Gordo, 2016: s/p).

⁵² <https://librotea.elpais.com/libro/prins>

En España, al reconocimiento de Aira ha contribuido el periódico *El País*, al considerar su libro *Cómo me hice monja* como uno de los diez mejores libros de ficción del año en 1993. Las palabras utilizadas con más frecuencia para comentar sus obras son únicas, raras, difíciles de encasillar en un estilo, inteligentes, delirantes, fantásticas, originales, innovadoras e irónicas. El escritor ha perfilado un estilo personal, sus obras están llenas de retruécanos imaginativos y dislates sucesivos. Aunque ya no podemos decir que sea marginal, por lo menos, puede considerarse distinto o, incluso, raro. Se dice que su obra es donde “la aventura mezcla con la fábula; el humor, con la paradoja; el pensamiento, con el delirio” (“César Aira y los estallidos de impureza”, 2006: s/p). El mismo autor reconoce este comentario, y considera que la “rareza también es una perfecta estupidez porque si un escritor no es raro, entonces ¿qué es? Algo aburrido, común, como todos los demás. Creo que se debe tener un mínimo de rareza” (Hevia, 2016: s/p).

Otra de las características de su obra es la brevedad, ya que pocas veces pasa de las 100 páginas, excepto algunos iniciales, como *Canto castrato* o *Ema la cautiva*, o los libros recopilatorios en Random House anualmente. Cree que “si el libro pasara de las 100 páginas sería insoportable tanto para el escritor como para el lector” (Iglesia, 2018: s/p) porque, en general, sus libros tienen cierta densidad e intensidad.

Por otra parte, las historias parten, a menudo, de la primera persona, en la mayoría de los casos. Por eso, sus obras juegan con lo autobiográfico o autoficcional, como sucede, de forma irónica, en la citada *Cómo me hice monja*. Y, aparentemente, están escritos en un lenguaje muy sencillo. Para él, lo más importante de su relato es el argumento, como reflexiona:

Pensando en alguien como Joyce, ejemplo máximo de escritor que trabaja el lenguaje, la pregunta es: ¿para qué? ¿Para qué utiliza el lenguaje en estado de lava caliente? Para contar la vida de un hombre corriente a lo largo de un día. Lo que a mí me interesa, por el contrario, es utilizar un lenguaje estereotipado, correcto para contar aventuras fantásticas. E, incluso, noto que ahora utilizo más clichés y más frases hechas que antes para que el lenguaje sea completamente transparente, para que el lector no se detenga ni un minuto. Dalí para hacer sus pasajes fantásticos con elefantes con patas de mosquitos necesitaba de una técnica académica; yo, para contar mis elefantes con patas de mosquito, necesito un lenguaje lo más correcto,

simple, transparente y, si se quiere, académico (Iglesia, 2018: s/p).

lo quiero simple y transparente. Tengo una imaginación muy visual. Para transmitir esto tengo que hacer uso del lenguaje más simple posible (Madrid, 2018: s/p).

Hay que recordar, no obstante, que la trama puede enmarañarse de forma considerable, que los personajes pueden, incluso, morir y resucitar, o transformarse, si es necesario, a voluntad, ya que, dentro del proyecto narrativo del autor, la única regla que sigue en su escritura diaria en los cafés, es no volver atrás y no editar o revisar los textos: su narrativa parte de un continuo, desde que comienza el texto, con una idea de partida, hasta que lo cierra. En sus páginas, por tanto, todo es posible.

3.2.2.2. El mármol: un inicio doble y una portada triple

La novela que vamos a analizar, *El mármol*, es una de sus obras menores. Esta novela tiene dos comienzos, el primero es la introducción de toda la novela: el yo narrativo mira sus piernas, los genitales, los muslos, un conjunto tridimensional, mientras se sienta en un mármol. El narrador siente una íntima felicidad a través de la visión, la cual le recuerda que estaban también los pies, el pecho y los brazos y la cabeza y todos los órganos internos que no ve en aquel momento, algo que le recuerda que sigue viviendo, como todos los seres humanos.

El segundo comienzo se trata del momento en que el yo narrativo hace compras en un supermercado chino donde surge un problema con el cambio. El cajero del supermercado no tiene suficientes monedas para darle, así que el narrador tiene que elegir algunos artículos de bajo precio para completar las pequeñas cantidades residuales, que quedan para cancelar el dinero a devolver. Después de lo que se considera como una “ceremonia”, el narrador selecciona los objetos y, cuando sale del mercado, el protagonista se encuentra con un joven chino, fumando, al cual ha visto al entrar.

Parece que estas dos situaciones iniciales no tienen nada que ver una con la otra:

los pequeños artículos no se pueden vincular con los órganos sexuales del yo narrativo, y la compra no puede explicar la causa de sacarse los pantalones fuera de casa, sobre un mármol, en pleno día. No lo sabemos, ni el protagonista sabe nada, ni hay respuesta a preguntas como: ¿Cómo llega allí, sentando en un mármol? ¿Por qué se saca los pantalones en un espacio público en pleno día? ¿Y por qué se alegra cuando ve que sus piernas y genitales están donde deben estar?

Lo único que el protagonista puede hacer para recordar es escribir. Como nos dice al final de la historia, lo que sucede le da trabajo al protagonista: escribirlo todo.

Según lo que recuerda, podemos saber que el yo narrativo es un hombre de sesenta años, sin trabajo, aburrido, que tiene que jubilarse anticipadamente por motivos de salud, y depende de los ingresos de su mujer. Lo que hace cada día es ir a hacer la compra a un supermercado chino. Cree que esta vida, su situación, es una carga pesada para su esposa. Un día, cuando hace la compra habitual, el cajero chino no tiene monedas para darle el cambio, y le sugiere que seleccione algunos artículos pequeños para cubrir la Diferencia, como se ha adelantado. Así, aparecen los elementos clave para el desarrollo de la novela. El protagonista elige las siguientes chucherías: pilas AAA, un ojo de goma que emite luz, una tabla de proteínas, una hebilla dorada, una inexplicable cucharita lupa, un anillo de plástico y una mini-cámara fotográfica y, al final, un puñado de bolitas o glóbulos blancos, que primero creía que eran mármoles, o canicas (luego sabemos que están hechos de una sustancia llamada pre-mármol).

Después de salir a calle, ve otra vez al joven chino fumando cuando entra en la tienda. Es interceptado por el chino, quien se llama Jonathan, y le pide que le muestre los glóbulos mármol. A través de la comunicación, casi incomprensible, el narrador supone que los glóbulos tienen que ver con un juego interactivo, con premios enormes, y no sabe por qué, invita a Jonathan a su casa, mientras su esposa no está. Así empieza su aventura con el joven chino.

Jonathan hace *zapping* con el control remoto del televisor en su casa, con tal velocidad, que las palabras de diferentes canales se unen como una sola información, revelando lo que algunos chinos están buscando. Y luego, Jonathan encuentra en el

jardín del protagonista un sapo de piedra que late: cuando se pone el ojo de goma, este comienza a iluminarse, con un guiño insistente.

El joven lleva al protagonista con el sapo de piedra en moto a un supermercado chino en el barrio de Flores que oculta una cantera de mármol y otros chinos que publican el mensaje que reciben en el televisor. De hecho, era una tarea traerles el sapo de piedra. Y el premio es el supermercado donde están, una gran tentación muy grande para un hombre que es pobre y quería regresar a una ocupación y empezar una nueva vida. Pero, para obtenerlo, necesitan rellenar algunos formularios. Durante este proceso, un chino elegante le dice al narrador que, en realidad, los chinos son extraterrestres que querían regresar a su mundo porque este les genera un sentimiento de nostalgia porque es exactamente idéntico al suyo. Y el sapo de piedra y los artículos pequeños son elementos de un dispositivo mayor que involucra el regreso a su propio mundo.

Al final, el narrador entiende que la forma de volver a casa de los extraterrestres chinos es ser transmitidos como imágenes. Y él mismo se involucra en este proceso. Cuando aterriza, está muy preocupado por no ser ya un ser humano, o no completo. Así que se quita los pantalones para ver si las cosas todavía estaban allí, y se siente aliviado al comprobar que no ha perdido las piernas o los genitales. Ese era el inicio, como se recordará, por tanto, de hecho, solo se comprende al final. Esta novela del escritor argentino comienza por la interrogación, pero no podemos encontrar las respuestas en sus desarrollos, como en muchos otros libros, hasta las últimas páginas. Es exactamente uno de los factores que suele atraer a los lectores de Aira.

De hecho, la publicación de esta novela en la editorial independiente Bestia Equilátera se realizó pensando, muy especialmente, en los seguidores o fans del escritor. Curiosamente, esta obra se publicó en una tirada de 1500 ejemplares, con tres portadas diferentes —cada una de 500—, como objetos de coleccionista, diseñadas por Juan Pablo Cambariere. Como se puede ver en las imágenes del anexo final, cada una enfoca en uno, o varios, elementos de la novela. En primer lugar, está la más sencilla, la que reproduce, simplemente, el primer párrafo, las primeras líneas de la obra, en negro sobre blanco, bajo el título y el nombre del autor, como dibujados a mano, como si pareciera

el mecanoscrito del original, del propio texto del narrador. En segundo lugar, otra muestra una serie de cinco sapos, de distintos tamaños y diseños de piel, como si se tratara de las imágenes, en tinta, de un antiguo animalario o de un libro de ciencias naturales. En este caso, el título —en rojo— y el nombre del autor —en negro— aparecen escritos con caligrafía inglesa, como si fuera hológrafo, como si hubieran sido escritos a mano por el propio autor, y también aparece, entre ambos, sin embargo, el título en letras chinas. Por último, la tercera portada, y la más interesante, recoge un gran número de objetos que parecen querer mostrar algunos de los que el narrador obtiene en el famoso cambio, junto con otros propios no solo de los comercios chinos, sino también iconos de la cultura china: se concentra un gran número de imágenes que casi satura y desborda las referencias como si se hubiera caído, de repente, en el *horror vacui*. Así, de arriba abajo y de izquierda a derecha, puede verse, en primer lugar, encima de todo, una frase en chino: 人體好像工廠 (el cuerpo humano es como una fábrica), en chino tradicional y escritura de derecha a izquierda, la forma de escribir y leer antes de la modernización de China. Después, a la izquierda, junto a la figurita de lo que parece un pequeño chino, se encuentra Mao Zedong, sonriente, vestido con el uniforme del ejército, como era habitual, pero con gafas de sol, como si se tratara de un turista, un montaje al que se añade un brazo con un peso, como si fuera, en realidad, un comerciante. Pero debajo del traje, este Mao Zedong tiene un cuerpo donde puede ver sus órganos. Y alrededor de su figura, hay algunas palabras en chino con flecha para indicar los nombres de las partes del cuerpo, como tráquea, costilla, hígado, etc. Enfrente, a la derecha, junto a una maquinilla de afeitar, puede verse el gato chino de la suerte o Zhaocai Mao (“招财猫” en chino). No obstante, hay que señalar que hay disputa sobre el origen de esta figura tan característica de los comercios chinos, que no suele faltar, porque se dice que atrae a los clientes y la prosperidad. Parece ser que, en realidad, procede del Japón, donde se conoce como Maneki Neko y, sin embargo, ha sido asimilada a la cultura china y mucha gente lo identifica, directamente, con ese origen. Posiblemente, esto sucede, incluso en la propia China, porque hay un proverbio tradicional chino que dice que cuando un gato se frota la cara y se limpia las orejas —

que es lo que parece estar haciendo la figurita, a menudo con uno de los brazos balanceándose, como reproduciendo el movimiento de la limpieza, que se confunde con el saludo— significa que va a llover, y se cree también que, cuando esto ocurre, van a venir visitantes a casa.

Debajo de Mao Zedong pueden verse, por un lado, una escarapela de premio, por haber conseguido algún logro, o para mostrar la excelencia, sobre un dibujo del cuerpo humano de un individuo chino, que puede hacer a los lectores, que no entienden chino, correspondan a un póster de la medicina tradicional china. Pero en realidad, la flecha junto a esta imagen indica que esta imagen es solo un hombre fuerte que pesa 168 libras. Sobreimpresionado, aparece la carita de una rana y, al lado, otro cartel similar se oculta bajo la imagen de un sapo —como el de la portada anterior, ya referida— y una especie de pegatina, en rojo, con el título y el autor, para destacarlos. También se puede ver un cesto de la compra típico de los pequeños supermercados, con algunos productos. Finalmente, debajo, se pueden ver un niño y una niña se cepillando los dientes, junto a un glóbulo ocular, en la parte inferior derecha, que recuerda, nuevamente —como ocurre con el sapo— a uno de los episodios narrados en la obra.

Todas ellas son imágenes que, como es evidente, sobresaturan el imaginario que cualquier occidental puede tener de la cultura china contemporánea. Además de relacionarse algunas con algunos de los hechos narrados en la obra, como anticipación.

Sin embargo, hay que advertir que, aunque es una novela que se agrupa en lo que se llama trilogía oriental, que incluye *Una novela china*, *Cómo me hice monja* —que no tiene nada que ver con ese mundo— y *El mármol*, cualquiera que haya leído esta novela notará que es diferente de las novelas que, tradicionalmente, realistas o costumbristas, describen China en su acepción general. En las novelas que se refieren a China, como sucede, por ejemplo, con *Una novela china*, se enumera una serie de elementos típicos como la caligrafía, el arte, la pintura, etc., de la tradición del antiguo imperio del dragón. En cambio, en *El mármol*, el escritor argentino toma lo exótico como un recurso imaginario, con lo que recuerda a los lectores su ficcionalidad, a través de la tendencia aparentemente realista o, incluso, costumbrista —se sitúa en un “chino

de la esquina” o supermercado de barrio regentado por chinos⁵³, aunque, de repente, da un giro inesperado total al género de la ciencia ficción. Aunque, como anticipábamos, irónicamente, de bajo presupuesto, porque los elementos extraordinarios, en realidad, son muy triviales. Aira escribe en su ensayo “Exotismo” que

[e]l género exótico proviene entonces de esta colaboración entre ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción. La inversión se tematiza naturalmente, y el persa en Francia no tarda en volverse francés en Persia. El «extranjero» se hace «viajero» (1993: 78).

La exotización es una de las características más importantes del orientalismo, como ya sabemos. Según Said, los orientalistas siempre describen el Oriente con sus palabras y un imaginario limitado.

Sin embargo, no estamos diciendo que las imágenes orientalistas sean iguales, porque las imágenes siempre están evolucionando, mezclándose con un imaginario contemporáneo, como ocurre en *El mármol*. En todo caso, es fruto de un conjunto de realidad (sea lo que corresponde a lo real o no: simplemente, a lo plausible o coherente) y la imaginación. Tales imágenes provienen de la diferencia, de tal modo que Levinson considera que “*difference is a praxis, an engagement with alterity, that is also a poiesis, a making*” (2013: 33).

En esta novela de Aira, la diferencia aparece en todas las partes. En primer lugar, se halla en el aspecto físico de los personajes. Y el aspecto físico, según Said, especialmente los rasgos del rostro son el punto más frecuente tomado por los orientalistas para criticar y presentar lo exótico.

⁵³ Este tipo de negocios ha sido y es muy frecuentes y populares en América Latina, desde hace décadas, y forma parte de su paisaje, como se transluce no solo en algunos de los textos tratados en estas páginas —como algunos relatos de Siu Kam Wen, *Tacos altos* y *El mármol*, además de algunas referencias a este tipo de establecimientos en *La casa del dolor ajeno* o en *La invasión del pueblo del espíritu*, sino que pueden encontrarse también en películas como *Un cuento chino* (2011) de Sebastián Borensztein o en *De acá a la China* (2016) de Federico Marcello —en este último caso, la experiencia se invierte, y será un argentino el que trate de encontrar su lugar en China—.

3.2.2.3. La representación de los personajes chinos (y alienígenas)

En la descripción del autor, aparecen varios personajes chinos, que se clasifican en dos grupos: uno está constituido por Jonathan, compañero de aventuras del narrador, y el cajero chino en el primer supermercado, y el otro, por los que aparecen en el segundo supermercado chino, quienes quieren obtener el sapo de piedra, y le dicen al narrador que son extraterrestres; Rodrigo, es su representante. Obviamente, llama la atención, en primer lugar, que ninguno de estos dos personajes antagónicos —Jonathan y Rodrigo— disponga de un nombre propiamente chino.

Jonathan es un joven quien “daba una impresión de desaseo, con el pelo largo cayéndole sobre la cara, y teñido de amarillo, la ropa de mala calidad colgando de su cuerpo flaco, y los pies desnudos en unas ojotas de goma a pesar del frío” (Aira, 2012: 26). Además, Jonathan parece un niño de once o doce años, según el narrador; aunque, para él, es más posible un engaño, porque “hay orientales que por lo esmirriados parecen siempre niños” (Aira, 2012: 27). Su apariencia, a la vista del narrador, se describe así:

Por lo visto este chico había estado parado en la puerta del supermercado, quién sabe desde qué hora, fumando sin parar y desafiando el frío cortante con su ropa liviana y los pies desnudos en las ojotas, vigilando la caja, hasta que saliera alguien llevándose glóbulos de mármol... (Aira, 2012: 36).

Cuando terminan su aventura, el protagonista apunta: “en el accidente había perdido una de las ojotas, y su pie desnudo era un alabastro amarillento sobre la tierra oscura. El pelo le caía sobre la cara, contraída en una mueca de dolor que me pareció un poco teatral” (Aira, 2012: 237). En fin, en las palabras del argentino, el chino es un joven cuyo “aire era el de un indigente, y no exactamente como una estética. Por lo visto era de los que no se preocupan por su apariencia, ni por el efecto que esta provoca” (Aira, 2012: 38). Por otra parte, el cajero chino en el supermercado que está en la esquina de su casa, en palabras del narrador, es robusto y estólido.

Además del aspecto físico de ellos, en la descripción de los dos chinos, el narrador se ocupa con considerable detenimiento de la barrera lingüística entre ellos. En la novela aparecen quejas sin parar del narrador sobre lo que no puede entender de lo que dicen los chinos casi cada vez que Jonathan y el cajero quieren decir algo.

Por ejemplo, cuando el narrador compra en el supermercado y, en el momento que paga, piensa que preferiría ver la cantidad en la pantalla antes que escucharla. Por un lado, no entiende lo que dice el cajero chino: “si esperaba a que me lo dijera el cajero estaba perdido” (Aira, 2012: 6). Por otro, afirma que los chinos saben que “si lo dicen no se les entiende, y como saben que nadie les entiende, y la cantidad aparece en grandes números en la pantalla, no se molestan en decirlo, todo lo más señalan desganadamente los números con un dedo” (Aira, 2012: 4). El protagonista, argentino, critica a los que no pueden hablar bien español con una actitud indiferente e impaciente, e incluso niega hablar con ellos “con la cabeza, sin molestarme en entender” (Aira, 2012: 8).

Luego, el proceso de pago en el que el narrador tiene que seleccionar algunas chucherías para cobrarse el cambio o vuelto es un momento lleno de incompreensión. El argentino repite innumerables veces la dificultad de las palabras del cajero:

El chino dijo algo que sonaba como «¿uno cincuenta?, ¿dos?». Tan defectuosa era la pronunciación que podía haber sido cualquier otra cosa” [...] Al instante me dijo algo; creí entender «uno sesenta» (o lo imaginé, asociándolo con «uno se sienta»...a mirar televisión). Pero soltó un nuevo número, que sonó a «treinta», [...] El chino: «quince». (¿O decía otra cosa?) [...] «Dos». (¿O «doce»? Quién sabe.) [...] el chino había dicho algo como «siete», o quizás «diez» [...] que me iba diciendo el chino, en su castellano mal aprendido, yo las entendía a medias, o menos que a medias, o directamente las adivinaba [...] Como sea: si restaban tres centavos, y yo tomé la cucharita lupa, ¿cómo pudo ser que me haya dicho algo como «siete» o «diez»? ¿Había llegado a fracciones de centavo? Eso era imposible. Se me ocurre que lo que me dijo entonces no fue «siete» ni «diez» sino «bien»: quizás me quería decir que yo «iba bien», que me faltaba poco [...] (Aira, 2012: 8–16).

Aparte del lenguaje incomprensible, el cajero deja una impresión grosera en el argentino: “la tan mentada «cortesía china» debe de ser un mito, o la emplean solo entre ellos, porque entre nosotros exhiben una apabullante falta de modales” (Aira, 2012: 7).

Para el narrador, el poder de computación del cajero chino es admirable: siempre

puede decirle la cifra de lo que falta darle al argentino, aun con su dicción semiincomprensible. Se hace referencia al estereotipo por el que muchos consideran, tal y como se representa en diferentes películas, novelas y en la televisión⁵⁴, que los chinos siempre tienen una gran capacidad matemática, e incluso se los representa como *nerds*, generalmente tímidos, extravagantes, poco atractivos, y sin relaciones sociales fluidas: este cajero chino no es una excepción.

El narrador expresa su sorpresa cuando recibe la respuesta sin parar del cajero, porque es un trabajo duro para él mismo, que necesita “lápiz y papel, concentración y tiempo” (Aira, 2012: 9) y, cuando sale el resultado, el narrador tiene que hacer las cuentas otra vez para asegurarse, porque, sea como sea, es un proceso muy complejo, que solo después de toda la aventura, cuando lo escribe con calma, puede ponerlo en claro, en fórmulas:

De los cuarenta pesos con que yo había pagado mi compra, debía recibir una cantidad equis de vuelto, llamémosla A; de esa cantidad A, el cajero solo tenía una parte, dos con cincuenta. El resto ($A - 2,50 = B$) debía completarlo con las chucherías; llamando e al precio de la primera de las chucherías elegidas (las pilas) ahora el resto, llamémoslo D, se calculaba con otra resta: $B - e = D$ (Aira, 2012: 12).

En cuanto a Jonathan, durante su aventura, el narrador siempre tiene que descifrar qué dice el chino, e incluso apunta en la novela: “no haré hincapié en la dificultad que tuve para entender lo que me decía. Podría afirmar, sin mentir, que le entendía una cuarta parte de lo que decía; y esa parte, me temo, la entendía mal” (Aira, 2012: 29).

El resultado es que, desde el comienzo, este hombre argentino tiene una actitud negativa hacia Jonathan, porque Jonathan lo llama “señal” —en lugar de “señor” —:

ese «señal» con el que me había interpelado no era, evidentemente, un tratamiento de respeto. Que un adolescente tutee a un señor mayor desconocido no es tan raro hoy día, y en este caso estaba disculpado por el manejo defectuoso de la lengua (Aira, 2012: 22).

⁵⁴ Esto es muy evidente, sobre todo, en la representación de los personajes chinos en Estados Unidos, como se observa en películas populares como *Dieciséis velas* [*Sixteen Candles*] (1984) o *Harold & Kumar Go to White Castle* (2004), o en series de televisión, como es el caso del personaje de Chi Park encarnado por Charlyne Yi en *House*, en su octava temporada, por poner solo unos ejemplos.

Es decir, toda la aventura, e incluso toda la narrativa, se basa en lo tentativo, y resulta que hasta la interacción más pequeña entre el argentino y el chino, y acciones más simples, se convierten en dudosas. En fin, en la mente del narrador, los dos chinos que aparecen en este supermercado no tienen cortesía, ni hablan bien español.

En cambio, los que aparecen en el segundo supermercado —el premio— son totalmente diferentes. Según la descripción del narrador, los chinos están de punta en blanco y muy a la moda, especialmente Rodrigo, quien, para el protagonista argentino, se parece mucho a Jonathan, son casi iguales, porque todos los orientales se parecen mucho, según los occidentales. Rodrigo

no solo hablaba buen castellano, armando las oraciones y escogiendo el vocabulario, sino que además se movía y gesticulaba como un señorito, y estaba vestido como un dandi: ropa de marca a la última moda, impecable, planchada, unos zapatos excelentes de cuero morado, que hacían contraste con los pobres pies desnudos de Jonathan en sus ojotas de goma (Aira, 2012: 69).

Sin embargo, cuando se encuentra con Rodrigo con su perfecto castellano, el argentino todavía no se siente satisfecho: “Estos dos ejemplares de adolescente oriental eran opuestos, pero yo seguía sin entenderlos, a uno por bruto, al otro por demasiado fino” (Aira, 2012: 94). Además, el narrador tiene la sensación de que Rodrigo “parecía haber dado por sentado que estábamos en el mismo bando, y no ahorraba críticas al otro” (Aira, 2012: 69). Porque el narrador mismo también está bien vestido: lleva medias de *cashmere* y su precioso sobretodo Packard, reliquia de sus buenos tiempos, a cuya conservación el narrador presta el mayor cuidado. Rodrigo es considerado por el narrador uno que no deja de exhibir “con descaro una inteligencia que se agotaba en sí misma” (Aira, 2012: 69).

El narrador es un hombre al que le importa mucho el dinero, porque, como sabemos, la esposa del narrador es una psicóloga prestigiosa que gana muy bien y, debido a su jubilación, que es una verdadera miseria, no puede tener una vida como otros hombres de su edad, que están “en su segunda plenitud y pueden gozar de mucho de lo que le ofrece el mundo” (Aira, 2012: 33). Entonces, es muy natural que este hombre argentino quiera conservar y cuidar bien su precioso sobretodo para rememorar

su pasada carrera de éxito.

Pero, aunque no tiene ingresos, cuando se enfrenta a Jonathan todavía mantiene un sentido de superioridad. Este sentido de superioridad no sólo viene de que tiene una familia rica (su esposa gana mucho), también viene de su eurocentrismo. Un buen ejemplo es que, para este argentino, todos los chinos son iguales. Hasta el punto que, después de que se aventure con Jonathan, que experimente tanto con él, el narrador dice que

me deprimía doblemente en este caso porque había llegado a sentir por Jonathan, en los minutos que hacía que lo conocía, un cierto afecto, por su energía, su precipitación infantil, su ingenua codicia, sus deseos transparentes (porque era la sinceridad misma) de ganar el concurso y hacerse dueño de un supermercado... Hasta por su fragilidad desaliñada, por su pobreza y su vulgaridad, yo había sentido simpatía, lo había sentido cercano a mí. Es decir que había creído individualizarlo. ¡Y resultaba que seguía siendo para mí «un chino» nada más, un chino más! (Aira, 2012: 64).

En fin, el narrador tiene una actitud fría hacia los chinos, no quiere gastar energía en observar a los chinos y distinguirlos, ni siquiera a su compañero asiático de aventura. El protagonista reconoce que le sorprende el parecido de Rodrigo con Jonathan, lo cual le alarma: “me alarmé por mí, por ese eurocentrismo del que no me creía portador y que sin embargo me estaba haciendo culpable del feo defecto de percibir iguales a todos los chinos” (Aira, 2012: 63). Estas reflexiones del personaje ponen en evidencia la plena consciencia del autor respecto al estereotipo y cómo lo exagera para ponerlo de manifiesto y ridiculizarlo.

Otro punto interesante es que los diferentes chinos aparecen en diferentes supermercados. Como sabemos, Jonathan y el cajero chino están en el primer supermercado donde el narrador coge los artículos pequeños. Según el argentino, este se sitúa en la esquina de su casa —es, por tanto, indudable y literalmente, un auténtico “chino de la esquina”, expresión tan certera, en muchos casos, como popular—. Aunque el supermercado no tiene cambio de moneda, no significa que no sea un buen negocio, es un supermercado animado, que tiene muchos clientes. El narrador cree saber el secreto de los supermercados asiáticos en general:

en realidad esos supermercados tienen bastante movimiento, a pesar de su atmósfera desolada. Pero vacían las cajas cada hora o dos horas, llevan la plata a algún escondite, dejan apenas lo necesario para dar el vuelto, de modo de prevenirse contra los robos, que son frecuentes (Aira, 2012: 8).

Y, de hecho, como se ha visto en el apartado dedicado a *Tacos altos* de Federico Jeanmaire, que también se centraba, en parte, en otro supermercado chino, la hipótesis parece cumplirse. El narrador argentino recuerda que, cuando tiene que seleccionar los objetos para cobrarse el vuelto, hay señoras que hacen cola detrás de él. Y como este proceso se repite muchas veces, está preocupado por ocupar la caja demasiado tiempo.

Además, el cajero impresiona al narrador con su capacidad matemática, siempre le dice la cifra de lo que falta darle, de inmediato, y el narrador supone que “el chino debía de tener todos los precios en la cabeza; seguramente esta ceremonia la repetía cincuenta veces por día” (Aira, 2012: 17).

Por eso, podemos resumir que este supermercado es lo que estamos familiarizados: tiene algunos clientes, un poco desordenado, lleno de pequeñas mercaderías inútiles. En palabras del narrador, “los inútiles glóbulos solo aptos para supermercados chinos, que eran lo opuesto del refinamiento y la belleza” (Aira, 2012: 25).

El otro supermercado nos da una sensación totalmente diferente, aunque, según el narrador, los dos se parecen mucho, casi son iguales, no sólo por fuera, sino por dentro también: tienen “la misma disposición de las góndolas, la misma luz blanca, impersonal, la misma vaga música inaudible, aguda, oriental” (Aira, 2012: 56). En su opinión, “todos los supermercados chinos están hechos con el mismo modelo, y algunos están directamente calcados, cuando pertenecen a un mismo consorcio de chinos, como debía de ser el caso de estos dos” (Aira, 2012: 55). El protagonista lo observa con una mirada fría, y se desorienta dos veces allí:

El supermercado desierto se me volvía misterioso. ¿No estaba demasiado limpio, demasiado ordenado? Las góndolas se alineaban en una geometría de siglos, inhumana, cargadas de latas, paquetes, frascos, botellas, también alineados, el conjunto quieto y mudo en la espera. La visibilidad se me antojaba excesiva, como si el aire se hubiera extinguido, o hubieran vaciado de él alguno de sus componentes, el que filtraba la visión (Aira, 2012: 93).

O bien podía ser un efecto de la limpieza, que era immaculada; me pareció una exageración; el piso brillaba, en las estanterías no había una mota de polvo, las latas de arvejas parecían haber sido frotadas una por una. O los dueños eran fanáticos de la higiene, o por ahí no había pasado nadie en siglos (Aira, 2012: 64).

Es decir, el segundo supermercado está más muerto. Probablemente, tal lugar —muerto y demasiado limpio— es donde aparecen los extraterrestres razonablemente para él.

Como decíamos antes, el narrador se sorprende cuando es abordado por un joven chino, Rodrigo, en perfecto castellano. Es una experiencia totalmente nueva para él. En su vida pasada, nunca tuvo tal experiencia, es algo que contrasta con su conocimiento de los chinos. Por eso, a diferencia de tratar de forma relativamente simpática a Jonathan, el narrador tiene una actitud de disgusto e impaciencia hacia él. En su opinión, como antes hemos analizado en la parte de *El tramo final*, el lenguaje es un signo de la identidad cultural. El que habla bien español, en general, no es asiático —chino en este caso—. La mayoría cree que los chinos no pueden hablar una lengua occidental fluidamente, ni español, ni inglés. Todos los que no cumplan con esta característica se toman como personas de otra etnia. Y el narrador lo exagera, le convence a sí mismo de que son extraterrestres.

Por otro lado, cuando se encuentra con el supermercado limpio y ordenado, el narrador se desorienta dentro de él. Eso también es algo que contrasta con sus experiencias. Porque hay muchas denuncias contra los supermercados chinos, acusados de ser “poco higiénicos y que no cumplen con los procedimientos mínimos de salud y seguridad” (Montt Strabucchi, 2018: 16), y que están muy difundidas en las redes sociales. Lo que ve el narrador no corresponde a su experiencia, y no es capaz de aceptarlo. Así que se convence de que los chinos son extraterrestres y el supermercado es un lugar casi falso, sólo es donde los extraterrestres se reúnen.

Es decir, en realidad, los chinos son como los extraterrestres, que resultan incomprensibles para el narrador, y los supermercados chinos tienen que ser desordenados, estar llenos de artículos pequeños e inútiles. En cambio, los extraterrestres, aunque tienen aspecto chino, son cultos, están bien vestidos, porque,

realmente, no pertenecen a la etnia china. Todo es porque lo que ve contrasta con las propias experiencias del narrador y contrasta con las denuncias de los supermercados en las populares redes sociales que conoce. Tiene que convencerse para mantener su visión del mundo, o sea, para mantener el modo de entender a los chinos —es decir, de no comprenderlos en absoluto—. Que los chinos sean representados como extraterrestres, en alguna medida, se puede interpretar como el fracaso de la integración migratoria de la población china en Argentina.

Por otra parte, es claro que el narrador es un hombre de clase media y racista, o sea, cumple también en su caracterización el estereotipo del racismo. Según el importante crítico literario y teórico Mijaíl Bajtín, el narrador es puesto en un “*particular verbal-ideological linguistic belief system*” (1981: 312). El autor implícito incrusta al narrador en un discurso de multiculturalismo y revela su crítica de imágenes estereotipadas de supermercados y personajes chinos del narrador. En cambio, la imagen del narrador en esta novela es diferente de los chinos.

Como sabemos, el narrador repite, e insiste, en su noble sobretodo muchas veces, lo cual representa su vida notable del pasado y esto es exactamente lo que no posee el pobre chino. Además, tiene mucha capacidad, que es lo que necesita para Jonathan si quiere obtener el supermercado; es representante de la clase media de los argentinos blancos, que puede asegurar a otros vecinos la calidad o la confianza del supermercado, como le propone a Jonathan: “al menos al principio, yo sería una figura más bien simbólica, aunque no desprovista de utilidad: la presencia de un señor maduro, burgués respetable, daría el toque necesario de seriedad y confianza” (Aira, 2012: 77). Por eso, ante el joven asiático, el narrador siempre tiene una sensación de superioridad e, incluso, cuando invita a Jonathan a su casa, no pone interés en el chico hasta el momento en que se encuentra con el secreto de los programas televisivos. Dice el narrador: “de pronto ese chico tan anodino se volvía interesante, una fuente de información esotérica de primer orden” (Aira, 2012: 40). Es decir, sólo cuando el argentino quiere obtener información del chino, le vale la pena dedicarle su tiempo o la atención.

Por otra parte, desde el principio de la aventura, el narrador sostiene una actitud

dudosa sobre el asiático. Aunque, en realidad, el narrador parece que actúe como un hombre blanco facultado, en realidad, no tiene ningún poder para tomar una decisión, o sea, no tiene la última palabra en la aventura. Como dice Maria Montt Strabucchi:

At a certain point, he even states his surprise at the fact that the Chinese man is asking him questions, further enhancing his lack of authority as the reader is aware that it is actually the Chinese character who has been making the decisions ever since they met (2017: 168).

Sin embargo, el argentino siempre tiene una enorme confianza en sí mismo. En primer lugar, considera que es él seleccionado para ayudar a los extraterrestres a regresar a su mundo, aunque no sabe por qué. Analiza mucho, supone que es, probablemente, su sobretodo Packard el que hace a Jonathan pensar que es rico, pero luego lo niega y, al final, no obtiene una conclusión. El concepto de clase de este argentino está profundamente arraigado y emerge constantemente, lo cual interfiere mucho con sus acciones y pensamientos. No solo es racista, sino clasista —entre ambos términos hay también conexión, obviamente—. Es decir, el narrador siempre se pone a sí mismo en la parte de los ricos que, en su opinión, están contra los pobres, como Jonathan. En el momento en que este último busca el sapo de piedra en su jardín, nota que pasan unas vecinas por la vereda de enfrente y miran, el narrador cree que las vecinas pueden pensar que Jonathan es un obrero que le hace un trabajo. Sea como sea, este chico mal vestido no puede ser un amigo que le hace un favor. Y, más tarde, cuando empieza con el joven su aventura, se da cuenta de que la zona a donde van es de miseria y criminalidad y tiene mucho miedo, porque es un lugar “donde un señor maduro, ajeno a esos andurriales, con un sobretodo Packard auténtico, sería objeto de codicia y presa fácil” (Aira, 2012: 53).

Luego, cree que él mismo es el único que puede asumir la responsabilidad de cambiar el destino del universo: “Con toda la simpatía que me había despertado Jonathan, no podía confiar en él, que no tenía más horizonte que el mezquino rédito de los supermercados chinos. O sea que no quedaba otro que yo para asumir la tarea” (Aira, 2012: 124). Porque si no lo hace, como es una parte del mundo, este no puede seguir funcionando al perder incluso su más ínfima pieza, y el resultado podría ser colapsar.

Después del viaje de los extraterrestres, es decir, su transmisión como imágenes a su propio mundo, el narrador tiene un pequeño artículo traído del primer supermercado, un anillo —útil, después de todo, como todos los demás talismanes del cambio, aparentemente inútiles, *a priori*—, gracias al cual no resulta herido cuando desciende del cielo, porque este le hace aterrizar muy suavemente. En cambio, Jonathan cae directamente desde la altura y se lesiona. El argentino le pregunta si le duele, aunque le responde muy malhumorado, y más incomprensible que nunca, todavía decide ayudarlo. Es que el narrador cree que su “responsabilidad ante el mundo se trasladó, sin reducirse, a este chico chino que el destino había puesto en mi camino” (Aira, 2012: 133). Y, por otro lado, el narrador es el único auxilio en este caso. Probablemente, para él, es “una misión redentora autoimpuesta, que compensaría de algún modo mis agachadas en la vida” (Aira, 2012: 126). Es decir, en la vida real, el narrador siente su inutilidad, la incapacidad por no conseguir ingresos, mientras su amor se mata trabajando. Pero, a través de la misión que se impone, sea su ilusión o no, el argentino encuentra, de nuevo, su valor y recupera su autoestima. Podemos observar que, en toda la aventura, el narrador aparece como un salvador, tanto para Jonathan como para el mundo. Jonathan no puede pasar por los procesos sin su ayuda, y el mundo podría ser destruido si no completa su tarea. El autor es la persona elegida.

Según la teoría de la imagología, la imagen de lo ajeno se puede descomponer en imagen de la ideología y de la utopía. Y la imagen de la cultura extranjera es un espejo de sí mismo. Es decir, aquí, en nuestro caso, por un lado, la imagen china puede ser idealizada, expresando deseo y anhelo, mostrando la negación y el apetito de auto-superación; y por otro, esta imagen también puede ser caricaturizada, manifestando miedo y rechazo, expresando la necesidad de auto-confirmación y auto-consolidación.

En otras palabras, la utopía la describe el autor con sus propios ideales y actitudes; es subversión y negación, o plantea serias dudas y crítica a la realidad de su propio país. En cambio, la cultura extranjera tiene un sentido más positivo en el texto. Por eso, este imaginario tiene una “función de la subversión social” (Ricoeur, 1994: 214), se puede “mantener el estado abierto del campo de lo posible” y “mantener distancia entre ideales

y tradiciones” (Ricoeur, 1994: 214). Pero la ideología supone una interpretación idealizada, a través de la cual el autor quiere reproducir y reforzar su autoexistencia y la identidad cultural propia. Tal identidad es la base para dominar la disimilitud descrita. Por eso, posee una “función de integración” (Ricoeur, 1994: 212).

Ahora estamos en un orden mundial que consiste en el patrón de la oposición binaria entre Oriente y Occidente: se toma a Europa como el centro del mundo, y el progreso y la libertad como el criterio de valores. Este orden mundial incluye todas las naciones, enfrentadas en extremos opuestos: oriental u occidental, autoritario o libre, estancado o progresista, bárbaro o civilizado. Es también una base para determinar la posición de todas las culturas en cada civilización.

Desde otro punto de vista, en la actualidad, la oposición, en general, se puede dividir en dos dimensiones: la temporal —modernidad y antigüedad—, la dimensión espacial —el oeste y el este—. En la dimensión temporal, se confirma la modernidad, y en la espacial se asegura el Occidente. Es decir, la modernidad y lo occidental siempre son mejores en la comparación porque la modernidad significa progreso y el Occidente representa la actualidad. Por eso, Occidente obtiene una imagen holística autoconfirmada en el mundo donde hay el sistema binario de lo antiguo y lo moderno y el este y el oeste.

Aquí, en esta novela, según lo que analizamos más arriba, la imagen de los chinos se caricaturiza al identificarlos como extraterrestres. Es obvio que pertenece al tipo de ideología. Según el estudioso chino, Ning Zhou, la imagen ideológica de China que aparece en la era en la cual ya ha sido establecida la modernidad occidental, hace que se convierta en el Otro, lo que es negado y rechazado, y apoya la autoconfirmación de esta modernidad occidental (Zhou, 2008: 72). La función de tal imagen china no solo sirve como el Otro en el nivel de conocimiento e imaginación, que ayuda a la cultura moderna occidental a completar su autoidentificación y confirmar el orden geocivilizado en el que Occidente ocupa la posición central; sino que también colabora, coordina y apoya el colonialismo moderno occidental y la expansión imperialista a nivel de valor y poder, proporcionando motivos ideológicos controvertidos para el

saqueo (Zhou, 2008: 74). Entonces, China es un objeto que, en sí mismo, carece de significado y sólo puede ser un espejo de Occidente para la autoconfirmación de la modernidad. Y no puede salvarse a sí misma, lo único que puede hacer es recibir el impacto de las naciones occidentales. Por lo tanto, en cierto sentido, la descripción de los chinos (estos no pueden hacer nada sin el argentino) en esta novela muestra que la sociedad de los blancos, representada por el narrador, es la salvación de China.

Sin embargo, como vemos en la novela, el narrador está muy contento al pensar que es el único que está cualificado, o es capaz, y elegido por el destino, y se siente muy agradecido a Jonathan, que le espera fuera del supermercado con tanta paciencia y durante tanto tiempo, porque también siente que es necesario para este joven. Y tal sensación es particularmente evidente en el proceso de completar tareas juntos, aunque, al mismo tiempo, otra sensación totalmente contraria también surge en su mente, porque, como antes decíamos, el narrador, a pesar de que tiene una sensación de superioridad respecto al chino, en su relación, el chico está en la posición dominante. Entonces, el narrador tiene que hacer algo continuamente para atraer la atención del joven.

Por ejemplo, cuando los extraterrestres insisten en que no podrían recibir los formularios sueltos, que deberían estar sujetos, el narrador saca la hebilla dorada que traía del otro supermercado y luego “con displicencia de ganador los acomodé golpeándolos de canto en el tablero de la caja, y los abroché con la hebilla en el ángulo superior izquierdo. La hebilla cumplía su cometido a la perfección” (Aira, 2012: 91).

Este logro pequeño proporciona al argentino, nuevamente, una gran felicidad:

[r]ecuerdo la intensa felicidad que me produjo ese logro minúsculo. Una felicidad desproporcionada, como debería ser siempre la felicidad. Y el logro, si bien menor, casi irrisorio, había causado una impresión enorme entre los chinos, desproporcionada ella también. Fue eso más que nada lo que me colmó: ver sus caras, su petrificación. Era como si hubieran presenciado un milagro, un prodigio de magia. Me contagiaron un poco. Me sentí un mago. Y al mirar el fajo de formularios mientras pasaba de mis manos a las de Jonathan y de las de este a las del chino principal, veía brillar la hebilla como un astro, o como una condecoración mística. Había sido una pequeña hazaña de la eficacia y la oportunidad. Una especie de coincidencia, y eso era lo que le daba su magia. En la explosión interna de euforia que me sacudió, sentí que ya todo se había solucionado y yo podía ser feliz, sin más (Aira, 2012: 92).

El narrador reconoce que la cara de admiración de Jonathan es recompensa suficiente para él. Si Jonathan actúa como si no existiera, le molesta muchísimo. E, incluso, cuando ve que Jonathan se ha apartado y, por un momento, no lo ve, se asusta. Al notar que su joven amigo está fumando en la vereda, aparentemente distraído, se pregunta si Jonathan espera a alguien. Y dice que no le “gustó nada esa posibilidad. Hasta entonces todos mis presupuestos se habían basado en que actuaba solo, por su cuenta. Es decir, solo conmigo” (Aira, 2012: 94).

Podemos ver, claramente, por una parte, que el narrador no pone a nadie más que a sí mismo en la postura del que hace avanzar la acción aportando la solución oportuna y perfectamente eficaz, lo cual le hace sentir feliz y necesario para Jonathan. Y le encanta que Jonathan le mire con una remota esperanza: ya debería de estar pensando que no lo lograría sin ayuda. En fin, el argentino se preocupa mucho por la oportunidad de mostrar que podría serle útil al chino “—y por ese camino podía llegar a resultarle indispensable, lo que me resarciría de sus desdenes de joven maleducado” (Aira, 2012: 107).

De hecho, tiene miedo de no ser reconocido por Jonathan. En su opinión,

era como si Jonathan me hubiera traído con él como «auxiliar mágico», como talismán o genio de la lámpara... Yo era funcional a su aventura, y mi persona solo tomaba entidad cuando debía cumplir su función, y el resto del tiempo no existía para él. Esta posible interpretación implicaba que la aventura fuera de Jonathan, no mía; yo era apenas un instrumento... (Aira, 2012: 109–110).

En el fondo, es el narrador, como él mismo apunta, el que desempeña el papel exotizante de “talismán o genio de la lámpara”, después de todo. Lo que muestra la inversión e incompatibilidad de los códigos culturales.

Al mismo tiempo, como decimos, Jonathan tiene una posición inferior a los ojos del narrador, como casi en toda la novela: el narrador llama “chinito” a este joven —es decir, emplea un diminutivo paternalista—. Y repite muchas veces la descripción negativa de Jonathan, que es sucio, habla un lenguaje incomprensible, pobre, caprichoso, maleducado, escuálido y esquivo, como dice en la novela: “pero yo ya estaba curtido; lo aceptaba tal cual era. Y ahora, después de todo lo que habíamos

pasado juntos, más que nunca. Porque después de todo era casi un niño, un niño grande pero con todo lo perdonable de la infancia” (Aira, 2012: 122). Una infantilización que somete y subordina al otro. Aun así, el argentino está dispuesto a complacerlo. Y cuando el narrador ve que Jonathan le dirige una mirada de reproche, el agravio y la confusión desbordan su mente: “¿Por qué a mí? ¿Yo qué culpa tenía? Es cierto que yo la había abierto, pero lo había hecho, como casi todo lo que había hecho, para darle el gusto a él” (Aira, 2012: 119).

Esto supone una gran contradicción. Por un lado, la relación entre los dos subvierte la tradición de que el blanco ocupa la posición de dominio y los chinos son seguidores (*followers*), aquí la situación es que el chino siempre toma las decisiones, en realidad, y el argentino se parece más a un asistente, como el ayudante del héroe —aunque no sea capaz de advertirlo el narrador—. Además, este blanco complace al chino siempre y, en cambio, la actitud del chino es impaciente y grosera. Pero, por otro lado, el narrador también adopta una actitud de degradación y desprecio por el asiático. Y la imagen del joven chino es la misma que antes. Si sólo nos enfocamos en la imagen, el argentino lleva medias de *cashmere* y el famoso sobretodo Packard, el personaje chino lleva el pelo largo cayéndole sobre la cara, y teñido extrañamente de amarillo, la ropa de mala calidad y los pies desnudos en unas chanclas u ojotas de goma: el primero parece pertenecer a una élite social, y el otro parece una persona vaga y holgazana, casi igual a los coolies de fines del siglo XIX. Las dos imágenes contrapuestas son como una actualización del pasado, de lo anticuado, o sea, lo tradicional, en las novelas occidentales.

3.2.2.4. Una pequeña cuestión de género (o de su ausencia), a propósito de los extraterrestres con apariencia china

Desde otro punto de vista, otro objeto que aparece muchas veces en la novela, y que también se nos introduce al comienzo de todo el relato, el pene, es muy importante.

Creemos que el pene tiene un sentido simbólico en esta novela.

Aunque los extraterrestres aparecen con aspecto chino, en esencia, son seres del otro mundo; la encarnación de alienígenas en cuerpos humanos es algo que ha aparecido, por ejemplo, en películas clásicas de ciencia ficción como *La invasión de los ladrones de cuerpos* [*Invasion of the Body Snatchers*] (1956) de Don Siegel —conocida como *Muertos vivos* en Argentina—. En la mayoría de los imaginarios, sin embargo, los extraterrestres, al ser de otro planeta, son totalmente diferentes a los seres humanos; así, estamos familiarizados con la imagen de los extraterrestres en películas como *Encuentros en la tercera fase* [*Close Encounters of the Third Kind*] (1977) o *E.T.* (1982) de Steven Spielberg. Esos seres, en general, tienen una gran cabeza con enormes ojos y, lo más importante, es que parece que no tienen sexo. En este sentido, el narrador está preocupado después del transporte de los extraterrestres porque “al recuperar el cuerpo sólido a la llegada podía haber partes cambiadas, o que faltaran, o sobran” (Aira, 2012: 67). Es decir, plantea que, debido al viaje interestelar, es muy probable que partes del cuerpo podrían estar faltando⁵⁵, por eso, no deja de preocuparse por perder su pene hasta que se baja los pantalones hasta medio muslo y ve que todo está en su lugar.

El pene o, mejor dicho, el falo, a pesar de referirse a los órganos exteriores masculinos, en muchos discursos, tiene diferentes simbolismos, especialmente en la sociedad patriarcal. El símbolo fálico, en general, se relaciona con los conceptos de la masculinidad, la virilidad y la fecundidad, y esta idea aparece desde un principio. Según el libro *Historia cultural del pene* (2010), de David Friedman, el pene significa mucho en la cultura occidental. Por ejemplo, en la cultura griega antigua, se dice que el hombre griego veía en el pene la medida de aproximación al poder divino. Como Príapo, dios de la fertilidad de la mitología griega, que controla la vida agrícola, las plantas y los animales: su falo, enorme y siempre enhiesto, simboliza la naturaleza, fuente de vida y poder. En otras culturas también existen ritos representados por la imagen del falo, o

⁵⁵ Así, en la película *Supernova* (2000) de Walter Hill, precisamente, durante un viaje interestelar, al compartir una misma cápsula, los dos protagonistas intercambian, accidentalmente, sus genes, lo que da lugar a la heterocromía ocular, a presentar, a su llegada, un ojo del color de cada uno de los personajes, uno caucásico y otro afrodescendiente.

similares fálicas, de algún modo. El motivo también es la fecundidad en la mayoría de los casos.

En el siglo XX, Sigmund Freud establece diferentes fases de la sexualidad para dividir diferentes momentos del desarrollo humano, como es sabido. Aunque esta teoría fue atacada de inmediato, Freud siempre insiste en ello y, gradualmente, gana el apoyo de algunos estudiosos. La etapa fálica es un periodo en el que los menores se reconocen los genitales. Es decir, Freud cree que, desde muy pequeños, la conciencia sexual despierta y se desarrolla aún más cuando los seres humanos entran en la etapa adolescente, comienzan a interesarse en el sexo y el deseo de unirse al sexo opuesto: este es un modelo fijo de la madurez de psicología sexual de los seres humanos. Pero no se puede negar la existencia del deseo sexual de los bebés porque no se ajuste a este modelo.

Por otra parte, algunos niños, durante la infancia, descubren que las niñas no tienen pene, que resulta en un sentido de superioridad u orgullo. El psicoanálisis lo llama “orgullo del pene”. En contraste, las niñas pueden obtener un complejo de “la ausencia del pene”. Por lo tanto, pueden quejarse de que la madre les causa tales defectos cuando nació. Además, según Freud, se puede producir en la mayoría de las niñas un sentimiento de inferioridad y el resultado es que se convierten en más dóciles y obedientes.

En la civilización occidental, el falo no sólo es fuente de placer y referente de la masculinidad, sino también se convierte en objeto de estudio. Tiene muchos sentidos. Como órgano sexual, implica la responsabilidad de la procreación; en el sentido cultural, el falo representa, o sea, se conceptualiza como fuerza, virilidad, grandeza y hombría.

Aparece en la época contemporánea la idea del “falocentrismo”, que se refiere a las actuaciones que ponen al falo en el centro de explicar todas las constituciones psíquicas y sexuales. Es decir, el falocentrismo toma el falo como el centro para explicar la constitución subjetiva. Y esta constitución que propone Freud, sobre la etapa del desarrollo de los seres humanos, significa dos posibilidades: tener o carecer del objeto valioso. Los que lo poseen se preocupan por perderlo, y los que no lo tienen lo envidian.

Por eso, más tarde, el falo se convierte en un referente simbólico. Y los hombres, y lo masculino, se ponen en el centro para explicar el desarrollo psíquico y sexual.

En fin, aunque el feminismo critica el falocentrismo, sigue siendo visto como el origen y el centro del poder, la psicología y la sexualidad. Makaryk (1993) afirma que el término “falocentrismo” hace referencia a un sistema de relaciones de poder en el que se considera que el falo es la referencia de unidad, orden, autoridad y otros valores relacionados. Y una parte importante consiste en la representación de este sistema en obras clásicas de la filosofía, de la ciencia, la historia y la religión, lo cual es llamado como “las narrativas maestras del discurso occidental” por Derrida (citado por Aponte, 2004: 160).

Entonces, el falo ocupa una posición muy importante en la cultura occidental desde la antigüedad. Para los hombres, es el símbolo masculino, lo cual es una de las características físicas más importantes que los diferencia de las mujeres. Y también es el órgano de procreación, según el instinto animal de reproducción, conlleva el deseo de transmitir los propios genes a la familia, como instinto de supervivencia. Por eso, es tan relevante para los seres humanos, en general, pero, especialmente, para los masculinos, dentro de la cultura patriarcal.

Cuando el narrador está preocupado por la posibilidad de perder su pene, se revela, posible y simbólicamente, el miedo de las etnias menos desarrolladas cuando enfrenta a los países más desarrollados. Como dice el mismo argentino: toda la diferencia “se trataba de códigos culturales. Al ser extranjeros, provenientes de una cultura distinta, y al haber tenido que adoptar códigos ajenos, no podían saber qué era importante y qué no” (Aira, 2012: 90). El pene es importante para él, en diferentes escalas, como hábitos físicos, mentalidad y cultura, pero, probablemente, no significa nada para los seres extraterrestres. Aunque no sabe si les importa, o les interesa si lo tienen o no, extrapola y proyecta su propia preocupación por perder lo que considera fundamental. Por eso, si el narrador es asimilado por los extraterrestres en el proceso de transmisión, es lógico que tema perder el símbolo de su masculinidad terrestre.

En el orientalismo, el Oriente se describe como un lugar de barbarie, ignorancia,

lujuria, atraso e incapacidad para el autogobierno, que necesita la educación, transformación o incluso dominación de Occidente. Y, en una sociedad, la cultura puede tener una función dominadora. Según dice Said, Gramsci considera que la sociedad política está compuesta por instituciones coercitivas como la policía, el ejército, etc., son una manera directa de gobernar. En cambio, la sociedad civil está formada por asociaciones voluntarias, como la prensa, ONGs, etc., y estas tratan la dominación de manera indirecta a través de “consenso”, “supremacía cultural” o “hegemonía” (Castany Prado, 2009: 219).

Entonces, las ideas pueden tener cierta hegemonía en una sociedad, o en una cultura. Por otra parte, educar a la civilización considerada inferior es bueno y justo a los ojos de los países desarrollados, o sea, los occidentales. Y creen que es la única manera de progresar de las naciones orientales.

La reacción del narrador refleja el miedo de ser asimilado cuando se enfrenta a una civilización superior. En esta situación, la sensación es igual. Occidente quiere educar, asimilar la cultura extranjera, la oriental, también se preocupa de ser asimilado por otra, en este caso, la civilización extraterrestre, que es muy superior y más misteriosa que la occidental de la Tierra. Entonces, a este nivel, tiene empatía con las llamadas culturas inferiores. Por lo tanto, por un lado, esto refleja el estereotipo y la imaginación degradada del centralismo europeo sobre las culturas ajenas y el ímpetu de la educación. Por otro, el autor nos presenta el miedo del narrador para recordarnos que cada cultura tiene sus propias prioridades.

Volvemos al tema de la figura del “chino” en la novela. Como sabemos, aparecen dos tipos totalmente diferentes de chinos: uno es maleducado, según el narrador, en el supermercado que está en la esquina de la casa del narrador; otro es culto, pero sólo tienen aspecto chino y, en realidad, son extraterrestres.

Como Ko expresa: “*Asians in Argentina were considered <eternally foreign> [...] because of their distinctive condition as <physiognomic outsiders> [...] in essence, considered absolutely foreign and unable to assimilate*” (2014: 2533). El término “extraño” tiene su sentido cuando dos culturas se encuentran y un sujeto cree que el

otro es diferente, es el Otro. En este sentido, como es sabido, en Estados Unidos se utiliza el término “alien” para hacer referencia a los inmigrantes ilegales; y ese es el término que también se emplea para los extraterrestres, popularizado a raíz de la película del mismo nombre, de Ridley Scott, estrenada en 1979. Así, los chinos son mayormente excluidos en Argentina, y toda la población asiática allí es omitida y minimizada. Según el estudio de Ko, en el censo nacional de Bicentenario de Argentina en el año 2010, no son incluidos como una “categoría” (Ko, 2016a: 277), aunque hay una enorme cantidad de inmigrantes de origen chino en la sociedad, muy visibles pero, paradójicamente, invisibilizados. Según el director Ejecutivo de la Cámara de la Producción, la Industria y el Comercio Argentino-China Fernández Taboada, en el 2006, hace más de diez años, “[s]on los dueños de los 2 mil y pico supermercados, de restaurantes chinos, mandan a sus hijos a colegios argentinos o bilingües” (Sassone, 2007: 6). Se puede imaginar que hoy en día el número es más grande.

Por eso, es comprensible que sea muy común esta idea de la enorme cantidad de supermercados chinos en la mente de los argentinos, porque, además, la diferencia fenotípica de sus propietarios, o inquilinos, hace que destaquen. El narrador en esta novela habla varias veces de la cantidad de ellos y de sus productos. Como, por ejemplo, considera que “estos establecimientos (los supermercados chinos) proliferan hasta el exceso” (Aira, 2012: 20). Es decir, el narrador mismo reflexiona sobre la presencia de los chinos dentro de la nación en la novela. No solo comenta que la presencia de jóvenes chinos en Buenos Aires se está convirtiendo en algo casi típico, sino que también comenta la creciente presencia de supermercados chinos en Buenos Aires, señalando cambios dentro de la ciudad misma (Montt Strabucchi, 2017: 161). Por otra parte, la novela retrata el discurso argentino sobre esos supermercados a través de la constante repetición del narrador de los estereotipos racistas asociados con ellos (Montt Strabucchi, 2017: 160).

En la opinión de muchas personas, e incluso en la prensa y en los medios de comunicación, los tenderos de abarrotes chinos son astutos y muy engañosos, los cuales hacen todo lo posible para ganar todo el dinero que puedan ganar y siempre van tras

pequeños beneficios. Sin embargo, en realidad, como lo describe el narrador en esta novela, la “ceremonia” de cambiar dinero es un acto un poco antiguo, porque en los supermercados argentinos ya no hay cambios con frecuencia, debido, en parte, a la frecuente inflación, desgraciadamente:

es parte del nuevo folklore que ha florecido al impulso de las dificultades que enfrenta el comercio minorista con la cuestión del cambio: se completan las pequeñas cantidades residual es con artículos de bajo precio. La costumbre se inició en los quioscos, remplazando la última moneda faltante del vuelto con un caramelo, y en la medida en que el problema crecía y el público se hacía más reticente a aceptar caramelos que no tenía ganas de comer, se agregaron otros productos (Aira, 2012: 10).

Al contrario, sí existe esta tradición en los chinos, por lo que aparecen como furtivos en el estereotipo. Esta es una referencia a costumbres culturales opuestas.

En cuanto a los artículos, en toda la novela podemos encontrar las huellas. En primer lugar, cuando selecciona los objetos pequeños para cobrarse, lo primero que aparece en su mano es unas pilas AAA, para cambiar las del control remoto del televisor: “Estas eran pilas chinas, bastante sospechosas con sus paisajes pintados para mirar con lupa” (Aira, 2012: 11), según el narrador. Y luego, coge un ojo de goma, que es un juguete chino y, según el narrador, nuevamente, es como si representara el ojo de un inglés borracho. Por otra parte, lo toma

pensando que algo de funcionamiento tan sofisticado (en mi infancia eso habría parecido de ciencia ficción) sería caro, y saldaría el resto, si es que no se pasaba. Me equivoqué. La industria hoy, sobre todo la china, hace masivamente objetos que incorporan mucha tecnología pero no valen nada (Aira, 2012: 13).

Según Fernández Bravo, a través de esto se puede contemplar

cómo el estereotipo, lejos de ser un soporte rígido, fijo y repetitivo, tributario de algún tipo de congelación identitaria, alberga en su reproducción un elemento enigmático pero también dinámico que quizás explica su capacidad de supervivencia y reaparición, no siempre bajo los mismos rasgos que la vez anterior, sino capaz de variaciones y desplazamientos que en esa misma heterología revelan su contingencia (2015: 65).

Citando a Bhabha, Fernández Bravo señala que eso no significa que el estereotipo

sea fijo, sino que fijeza y fantasía (y su fluctuación o diversidad) funcionan al mismo tiempo, como dos características propias del estereotipo. De acuerdo con Fernández Bravo, en el estereotipo anterior aparece implícita la gran población de China, con una gran cantidad de artículos que pueden ser considerados inútiles —como los glóbulos o mármol—, asociados a la enorme producción china en esta novela. Es decir, el número desmesurado, tanto la cantidad como la dimensión, siempre aparece en la descripción, o la fantasía, de China.

Un testimonio al respecto se encuentra, por ejemplo, cuando están en el proceso de obtener el segundo supermercado y necesitan consultar una tabla de proteínas, de tal modo que el narrador opina que es muy lógico diseñar esta cosita: “después de todo, era una invención de sus compatriotas, y entendí que debían de haber tenido buenos motivos para idearla: alimentar a una población de mil millones era un desafío imponente para los nutricionistas chinos” (Aira, 2012: 74).

Además, cuando invita al joven asiático a su casa, siente curiosidad porque el chino no tiene miedo de ir al hogar de un extranjero. Y luego considera que es porque “los chinos tenían otras cosas de las que preocuparse” (Aira, 2012: 37). Probablemente lo que les preocupa es cómo mantenerse y sobrevivir en un país que posee tanta población.

Sin embargo, el estereotipo de China de la actualidad ha cambiado, pero no totalmente. La productividad económica de China, especialmente el poder industrial de producción de consumo masivo, ya se convierte en la característica importante y potente de este país asiático. Esto es un rasgo relativamente nuevo, pero, a la vez, confirma y altera el estereotipo chino de los occidentales: por un lado, la impresión cambia desde la población hasta la industria; por otro, sea como sea, todavía está asociado con la gran cantidad, o sea, el número desmesurado.

Por otra parte, como decíamos antes, el narrador considera que los supermercados están llenos de los artículos inútiles, e incluso hay esas bolitas blancas:

eran los glóbulos de mármol, con los que terminaban de completar los restos de vuelto en los supermercados chinos. Para esta función tenían la ventaja no solo de ser baratísimos sino de

ser divisibles, pues se vendían por unidad; su precio debía de ser de un peso el millar, o sea diez por centavo; no había cantidad pequeña tan caprichosa que no pudiera cubrirse con ellos. Pero los usaban solo como último recurso, para el resto más irreductible (Aira, 2012: 17).

Además, la cosa que protege al narrador al final de la aventura de la caída, el supuesto anillo de oro también es algo de mala calidad. Mejor dicho: “no era de oro, claro está, sino de plástico chino dorado, una baratija inútil de la que yo me había apoderado solamente por hastío y ganas de terminar de una vez” (Aira, 2012: 129).

Todos son productos de baja calidad y de pequeñas dimensiones. Esos objetos chinos se han convertido en la concentración del estatus industrial de la China actual, lo cual también es otro estereotipo nuevo de China: la mayoría de sus productos es de mala calidad, aunque la cantidad sea enorme y de gran variedad. Eso está asociado con la población china, según algunos estudiosos, porque, como ha observado Héctor Hoyos (2015), el supermercado puede considerarse como una representación del mundo y a sus habitantes como consumidores. No solo la población es grande, sino que, incluso, sus supermercados están en todas partes en los países extranjeros. Y, por otra parte, los chinos, especialmente los inmigrantes de la primera generación, no tienen muchos conocimientos y actúan de manera totalmente diferente de los occidentales. Además, los chinos, por lo general, tradicionalmente, son bajos⁵⁶ y delgados, muy posiblemente por la alimentación del pasado —como también sucedía en otros países, como España—; parecen más jóvenes que su edad real. Por lo tanto, estas personas asiáticas son como los pequeños productos de su país, numerosos, pero de baja calidad y de pequeñas dimensiones.

Sin embargo, el conocimiento de los chinos y su mundo es superficial para la mayoría de los ciudadanos del extranjero. Y, en muchas ocasiones, para ellos, no les merece la pena gastar energía y tiempo para conocer a los chinos, porque, en la mayoría de casos, el mundo chino y su cultura es algo que solo les ofrece una experiencia nueva y exótica como objeto de consumo.

⁵⁶ La estatura media, no obstante, ha aumentado en las últimas décadas. El mismo presidente, Xi Jinping, por ejemplo, mide 1,80 metros.

Aira expresa el racismo del narrador con sus propias palabras. Como, por ejemplo, cuando escribe: “yo debía repetirme, para ubicarme, que estaba en compañía de un miembro de una cultura diferente, con otras normas y otros valores” (Aira, 2012: 35). Y, cuando el narrador invita a Jonathan a su casa, se preocupa por su seguridad, porque sea como sea, es totalmente extranjero, y considera que “una cara de ángel no era una garantía, y este ángel provenía de los oscuros paraísos orientales” (Aira, 2012: 36).

Es decir, la apariencia, después de todo, es inútil. Para el personaje argentino, los chinos son extranjeros no confiables. Viene de los “oscuros paraísos orientales”. Paradisiacos, porque son lugares donde se proyecta el imaginario exótico. Por otra parte, el pueblo chino se representa constituido por personas maleducadas —porque no comparten los mismos criterios occidentales—, viven en una posición inferior en la sociedad argentina, y su país de origen es conocido por diversos informes negativos como la falsificación y la carencia de derechos humanos en muchas mentes de Occidente: por lo tanto, elementos, definitivamente, oscuros, nada claros.

Obviamente, Aira, en *El mármol*, caricaturiza las opiniones generalizadas de los argentinos de clase media que se consideran a sí mismos como no racistas, como el narrador, mientras que la comunidad china se presenta como la que llega a Argentina desde el exterior y se percibe como lo diferente —lo extraterrestre, incluso— y, al final, se margina.

Una buena manifestación de ello se produce cuando el chino lleva al narrador al segundo supermercado. Ellos suben al ciclomotor, el argentino lo describe como “me había sentado en el escaso espacio libre del asiento de la motito, sin pensar, abriendo las piernas y pegándolas a las nalgas de un joven chino...” (Aira, 2012: 53). Y, como el narrador sostiene al sapo con un brazo, y la moto es muy pequeña —solo para una persona, en realidad—, tiene que pegarse al cuerpo de Jonathan para no caer. El contacto físico con Jonathan se describe como “un abrazo sin resquicios, pegado, animal” (Aira, 2012: 52). Todo el proceso se describe con una atmósfera ambigua, sensual:

le pasé la mano libre por adelante, tomándole el pecho con fuerza; le sentía el relieve de las

costillas y los latidos del corazón; el mío golpeaba contra su espalda. [...] Su calor me llegaba a través del sobretodo; era la juventud, que le hacía arder el cuerpo a pesar del aire helado y la ropa liviana que llevaba. Sentí un leve mareo y apoyé la frente en su hombro, cerrando los ojos... (Aira, 2012: 52).

En el trabajo de doctorado de Montt Strabucchi, se dice que “*this elusive desire for Jonathan recalls the historical marginalisation of homosexuals, and exposes the narrator’s alienation from an Argentine ‘macho’ stereotype*” (2017: 160). Esta descripción se puede considerar como un apego, pero, en realidad, como en todo el contexto, el narrador expresa una actitud no muy positiva, este contacto presenta un sentimiento ridículo y raro. El narrador trata de manifestar su respeto o, por lo menos, su actitud normal, no racista, al chino, a través del abrazo a Jonathan. Sin embargo, fracasa. Eso sólo nos recuerda que los chinos, actualmente, en la sociedad argentina están en la misma situación marginal que los homosexuales en Argentina, en la históricamente —la marginación económica y por origen se equipara, de algún modo, a la de género y elección sexual, y ambas son igual de injustas—.

Otro ejemplo de la idea racista en la subconsciencia del narrador es el momento en que llegan a la zona donde se sitúa el segundo supermercado. Antes el narrador ya ha manifestado su reticencia, ya que es una zona “de miseria y criminalidad, donde un señor maduro, ajeno a esos andurriales, con un sobretodo Packard auténtico, sería objeto de codicia y presa fácil” (Aira, 2012: 53). Pero, luego, cambia de idea:

Antes no había notado que se estaba despejando. El cielo, oculto hasta entonces tras gruesas nubes grises, dejaba ver jirones de un azul brillante, y parecía como si fuera el viento mismo el que traía unos rayos rasantes de sol. (Podía ser una ilusión creada por los torbellinos del aire que desplazaba nuestra velocidad.) El barrio gris y humilde se transformaba. ¿O era yo? (Aira, 2012: 53).

Se puede suponer que el cambio del paisaje de esta zona significa el cambio de la opinión del narrador sobre los chinos. O, mejor dicho, la visión racista del narrador empieza a cambiar, efectivamente. Aunque parece que el argentino se da cuenta de las ideas racistas escondidas en su corazón, sigue utilizando palabras negativas para describir la zona: “barrio gris y humilde”. Es decir, sus expresiones continúan fijándolo

en discursos de alteridad y alienación (Montt Strabucchi, 2017: 160).

3.2.2.5. A modo de conclusión

Por último, el narrador nunca escucha atentamente a los chinos, lo cual presenta su indiferencia de que no está dispuesto a participar en las actividades de este grupo: “Otra vez me había desenganchado de la conversación, si es que lo nuestro podía llamarse conversación, y esta vez sentí que me había perdido algo importante, quizás la explicación de la maniobra” (Aira, 2012: 37). Y se consuela, o excusa, a sí mismo pensando que, aunque había estado atento, no habría entendido nada por su mala pronunciación. Quizás, como el narrador, muchas personas —no solo en Argentina— son indiferentes al pueblo chino porque son todos extranjeros, encarnan la alteridad, y no están en el mismo mundo, culturalmente hablando.

El narrador reflexiona en la novela sobre su racismo, del que va tomando conciencia:

Tuve un pensamiento en cierto modo premonitorio: ellos también eran seres humanos. Mi distracción anterior podía provenir, culpable, de haber estado pensando en todos ellos solo como chinos. Es asombroso cómo aun en alguien más o menos culto, de izquierda (en mi juventud merecí la calificación de «psicobolche»), puede caer en las trampas del racismo, que muchas veces, si no siempre, es cuestión de palabras (Aira, 2012: 81).

Podemos ver que, a pesar de la creciente simpatía y afecto del narrador hacia los chinos y, en particular, hacia Jonathan, a quien considera como un compañero de aventura e, incluso, de armas, el narrador no se puede liberar de su pensamiento racista y orientalista (Ko, 2018: 158). Como Said señaló, “aunque la excepción específica sea muy profunda y aunque un oriental individual pueda escapar a las barreras que se han colocado a su alrededor, él es primero un oriental, segundo un ser humano y, por último, de nuevo, un oriental” (Said, 1979: 146). Probablemente, el pensamiento racista y orientalista del narrador encarna un esencialismo extremo, que se puede entender mediante su propia declaración, que refuerza la idea de Said: “después de todo, estos

chinos eran chinos” (Aira, 2012: 81).

Por eso, a través de esta novela podemos resumir que el prejuicio de los argentinos contra los chinos siempre ha existido y, a pesar de todo, sigue existiendo. Los chinos, a sus ojos, son incultos, sin capacidad de hablar bien castellano y viven en los supermercados. Como hemos mencionado anteriormente, Bhabha opina que la identidad es paradójica, contradictoria y cambia constantemente, considerando el estereotipo como un modo de representación fetichista. Por eso, el narrador subraya esta diferencia a través de la figura del extraterrestre.

Podemos suponer que, cuando los argentinos no pueden definir, reconocer y leer los extranjeros como el Otro a través de sus propios paradigmas tradicionales, se podría producir un colapso de los supuestos que habían establecido como nociones de diferencia. Y el resultado es que no tienen la capacidad de aceptar a los chinos, diferentes respecto a su imaginación, por lo que una vez que encuentren un extranjero diferente, lo alienarán, incluso exagerarán, hasta verlos incluso como extraterrestres.

La narración del argentino:

allows us to hypothesise that this recognition of the Chinese as aliens results from his inability to incorporate the Chinese into his discourse on the Argentine nation which, read through Ko, arises from the fact that Argentines consider Asian difference both insurmountable and incomprehensible (Montt Strabucchi, 2017: 166).

Por otra parte, esta novela parodia el proceso de construcciones racistas en Argentina, a través de la exageración o hipérbole de la imagen de los chinos como extraterrestres. Y también revela que la sociedad argentina continúa construyendo estereotipos esencialistas sobre inmigrantes como los chinos. Sin embargo, paradójicamente, como dice el mismo autor: “No se me ocurrió ni remotamente que los chinos puedan estar discriminados o estigmatizados, y si se me hubiera ocurrido, habría buscado otro tema” (“*El mármol*, una aventura literaria”, 2011: s/p). Y, como cita Fernández Bravo, Sandra Contreras señala en su libro *Las vueltas de César Aira*:

Aira acude a una apología estratégica de los estereotipos y del exotismo (que se vale de ellos) como herramientas de la creación literaria, pero sin incurrir en un juicio moral que involucre

el problema de la autenticidad de la representación simbólica. La autenticidad resulta en última instancia irrelevante para la fábula (Fernández Bravo, 2015: 58).

Utilizando una de las frases de la novela, “Un hombre siempre representa a su nación, quiera o no quiera” (Aira, 2012: 7), hay que señalar que, por su parte, el narrador también representa a los argentinos en cierto punto, reflejando sus estereotipos sobre los chinos. Entonces, se puede decir que Aira expresa su actitud negativa de la discriminación y la estigmatización de los chinos en Argentina y, posiblemente, contribuye a recordar a las personas que tendrían que cambiar las ideas anticuadas sobre los países orientales: en este caso, los argentinos deberían actualizar o, por lo menos, cuestionar, o ser conscientes de sus opiniones sobre los chinos —y, posiblemente, sobre los inmigrantes no europeos, en general—. Es una cuestión sobre la que vale la pena reflexionar.

Aira toma a los chinos como una herramienta para hacer que los chinos en Buenos Aires sean más individuales (no como un conjunto), o sea, desestigmatiza a todo el grupo chino mediante un rol concreto, un chino específico, Jonathan.

Por otra parte, debido a la contradicción entre la opinión y el acto del narrador, se expone su prejuicio. Y, según Ko, la doble voz, la voz del narrador y la del autor, hacen que los lectores cuestionen la autoridad moral del narrador para dar, efectivamente, la ciudadanía a los chinos en Argentina. En cambio, esta concesión revela que el narrador se aleja aún más de sí mismo (Ko, 2015: 3).

Por último, si decimos que Occidente quiere educar a Oriente, el joven chino no es educado al final de la novela, sino que sigue siendo descortés y grosero. Es un acto educativo fallido. El final esperado sería, quizás, que el autor ha influido en Jonathan, para luego trabajar los dos juntos y ayudar a los extraterrestres a regresar a su propio planeta y, al final, administrar el supermercado juntos. O, cuando termina la aventura, Jonathan podría ver la bondad del argentino, agradecerle, y reflexionar sobre su mal comportamiento. Pero no pasa nada de esto. Al final de la novela, cuando Jonathan cae del aire, el narrador le pregunta si le duele, Jonathan le “responde malhumorado, y más incomprensible que nunca. Como siempre, prevalecían sus malos modales” (Aira, 2012:

131). Es un final inesperado, como es habitual en Aira, que rompe con las expectativas del lector —algo, no obstante, ya esperado por sus lectores habituales—. Podemos suponer que Aira quería decirnos que tenemos que respetar las diferencias de los demás. El Occidente no representa todo lo bueno, progresista y superior ni el Oriente significa atraso ni necesita ser educado por Occidente.

3.2.3. Julián Herbert: *La casa del dolor ajeno* (2016).

Dolor ajeno, reflexión interna

A continuación, analizaremos *La casa del dolor ajeno*, crónica de un pequeño genocidio en *La Laguna* de Julián Herbert, una obra particularmente especial con relación a las otras de esta investigación, gracias a su riqueza y variedad discursiva. En general, se ha calificado a esta obra como de “no-ficción”, un término más común en el campo literario anglófono y que, según Beth Jörgensen, es, “*therefore, referential, in the sense that it privileges not the ‘real’ but the discursive traces of the past and asserts its own responsibility to a recorded, not a lived, history*” (2011: 20–21). En este caso, específicamente, es un trabajo híbrido, como lo es, en general, la crónica, y como aparece, en particular, en el subtítulo de la obra⁵⁷. Se considera que *La casa del dolor ajeno* aborda una mezcla de géneros como la crónica, el ensayo, la novela histórica, el diario confesional, la entrevista periodística y, en general, la narrativa de no ficción. El escritor Julián Herbert dice que:

escribo esto porque es una historia de migrantes, de violencia extrema, porque es una historia de un montón de gente que termina en una fosa común y de la que un Estado crea una verdad histórica a su mejor parecer. Yo no estoy hablando de historia. Estoy haciendo un reportaje del México contemporáneo (De Llano, 2015: s/p).

Así que, como se verá, aunque en sus páginas lleve a cabo una investigación en torno a una terrible masacre de chinos que tuvo lugar en 1911 en México, este hecho parece repetirse en otros traumas más recientes en la sociedad mexicana.

⁵⁷ Como es sabido, el escritor mexicano Juan Villoro utilizó la imagen del ornitorrinco para simbolizar la multiplicidad de la crónica en su breve ensayo “Ornitorrincos. Notas sobre la crónica”, recogido en *Safari accidental* (2005).

3.2.3.1. En torno al escritor y la obra

Herbert nació en Acapulco, México, en 1971, y tuvo una infancia difícil, marcada por una vida errante con su madre por todo México. Él mismo ha comentado que esa vida nómada le hace entender bien la mentalidad del inmigrante (López-Calvo, 2019: 254).

Su primera novela, *Un mundo infiel* se publicó en 2004. Luego, escribió su reconocida *Canción de tumba* (2011), que narra su tremenda experiencia de infancia. En esta novela convierte su vida oscura en una obra literaria brillante, con la que ganó el Premio Jaén (España, 2011) y el Elena Poniatowska (México, 2012). Por sus obras y trayectoria literaria ha obtenido, además, el Premio Nacional de Literatura Gilberto Owen en 2003, el Premio Nacional de Cuento Juan José Arreola en 2006, el Premio Nacional de Cuento Agustín Yáñez en 2008; asimismo, sus obras han sido traducidas a varios idiomas.

Además de novelista, Herbert también es ensayista, cuentista, poeta, editor y músico. Ha sido miembro de la banda de rock *Los Tigres de Borges* y vocalista en la banda *Madrastras*. En el 2009, fundó en el colectivo de arte interdisciplinario el *Taller de la Caballeriza*. Realiza performances en diferentes países como músico y es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte.

Como se anticipaba, *La casa del dolor ajeno, crónica de un pequeño genocidio en La Laguna* narra la historia de la masacre de chinos que tuvo lugar en la ciudad de Torreón en México, entre el 13 y el 15 de mayo de 1911. Se nos muestran los detalles de la matanza o del “pequeño” genocidio —en palabras de Herbert, marcadas con una amarga ironía— en el que mataron a 303 chinos que habían emigrado a México a través de diferentes canales desde el siglo XIX. Este texto intenta revelar la verdad oculta de la historia que fue manipulada por los historiadores locales, en su momento, y durante décadas; estos sostienen que

fueron ellos quienes atacaron a los chinos. Eran una troupe de pícaros que seguía a todas partes a los ejércitos revolucionarios con la abierta intención de consagrarse al saqueo. La mayoría ni era de aquí. [...] la del 15 de mayo fue una tragedia espontánea: la reacción de una masa

popular que desahogó su frustración sobre un grupo particular de inmigrantes por considerarlos demasiado diferentes. Poco o nada tiene que ver lo que pasó con un acto de xenofobia (Herbert, 2016: 16).

Para escribir esta obra, el autor realizó una investigación rigurosa de los hechos; los materiales utilizados incluyen archivos oficiales y privados, entrevistas a historiadores y cronistas, sobrevivientes de la catástrofe, y a sus descendientes. La parte más especial del texto es cuando se nos presentan los comentarios de los taxistas, como muestra de la opinión pública.

Esta obra se orienta hacia la necesidad de destruir la versión histórica oficial en el contexto revolucionario. De manera significativa, Herbert reconstruye este episodio histórico, que fue enterrado por el Estado, a través de los fragmentos de estas memorias obtenidas en las entrevistas y algunos documentos del pasado.

Aunque muchos de nosotros no conozcamos mayores datos sobre la ciudad de Torreón, desde el título de la obra ya podemos sospechar que está relacionada con un mundo ajeno a ella, más concretamente, con el país asiático, y ya en la introducción, sabemos que su objeto principal es la matanza de los chinos ocurrida en 1911. Sin embargo, Herbert juega con el doble sentido porque el nombre de su novela, *La casa del dolor ajeno*, en tanto metáfora, se refiere al apodo del estadio de fútbol de Torreón. Fue un estadio que no tenía valla; casi se podía escupir a la cara del rival desde la tribuna o en los tiros de esquina, según el escritor. Su equipo, El Santos, era el más sólido del fútbol mexicano en el juego local. En su libro, Herbert comenta que este equipo tenía los fanáticos más imaginativos y feroces. Durante años, estos “se quedaron sin enemigos porque todas las porras foráneas temían venir a Torreón a perder la vergüenza o la dentadura” (Herbert, 2016: 63). Por eso, es un lugar que significa un dolor ajeno, físico o moral, para los que no pertenecen a Torreón.

El título es polisémico pues se refiere tanto a los dolores de los chinos, como víctimas, como a los equipos futbolísticos de otros lugares. El protagonista de esta novela también es múltiple: los súbditos celestes, el proceso del genocidio y, sobre todo, el lugar donde ocurrió la catástrofe; es decir, *La casa del dolor ajeno* nos cuenta la historia de la fundación y el desarrollo de Torreón.

3.2.3.2. Torreón y los chinos

Según los documentos, Torreón es una ciudad perteneciente al estado de Coahuila, que se sitúa al noreste de México. Forma parte de la zona metropolitana de La Laguna junto con otras regiones autónomas (Matamoros, San Pedro, Francisco Madero, Besca) de Coahuila y 10 regiones autónomas de Durango (Gome Spascio, Lerdo, Travallillo, Mapimi, Rodeo, Nassas, San Juan de Guadalupe, San Luis del Cordero, Simón Bolívar, San Pablo Drode Gallo).

La ciudad fue fundada en el año 1883. Antes de esto, La Laguna había sido una zona importante en el norte de México, tanto a nivel económico como político. Dice Meyers: “el desarrollo simultáneo de la agricultura, minería, industria, comercio y centros urbanos convirtió a la región en un moderno milagro económico y en símbolo de los triunfos del sistema porfirista” (1996: 101). Una vez fundada, la ciudad creció rápidamente y de manera sostenida durante veinte años; la comarca lagunera entró en su época más próspera.

Según la investigación de Herbert, Torreón proviene de la jerga militar, y su origen en la zona mexicana se remonta al torreón edificado por el terrateniente Leonardo Zuloaga, quien compró una hacienda en San Lorenzo de la Laguna, con el fin de vigilar la obra de mejoramiento de la presa El Coyote. La fama de aquel edificio sustituyó al nombre original y, según Herbert, “ya para 1855, la propiedad era conocida como Rancho del Torreón” (2016: 39), y sigue “desde su nombre, Torreón fue una ciudad fundada en el lenguaje de la violencia y nadie podría afirmar que las metáforas violentas le hayan sido nunca extrañas” (2016: 59). Cuando murió Zuloaga, su esposa Luisa Ibarra compró el rancho de El Torreón del mano de Juan Fierro, quien heredó la propiedad. La mujer, durante años, ha tratado de explotar la tierra mediante arrendamientos, ventas parciales y franquicias, pero sin éxito. Un inmigrante norteamericano, Andrés Eppen, convenció a Doña Luisa de que vendiera el vasto latifundio para que la compañía pudiera cultivar lo suficiente hasta convertirlos en la principal fuente de algodón de México (Herbert, 2016: 43).

Junto con la llegada del primer tren en 1883, que une al centro de México con el sur de los Estados Unidos, la región torreonense desarrolló velozmente un auge comercial sin precedentes. Ese fenómeno también produjo que Federico Wulff, ingeniero texano de origen alemán, elaborara escrupulosamente el trazado urbano para la futura villa.

Otro impacto de la llegada del ferrocarril fue que “la expansión agrícola de la Laguna [...] se concentró en la zona media del río” (Meyers, 1996: 84). Como consecuencia de esto, se elevó el precio de la tierra. A su vez, los propietarios de la zona media compraron las viviendas y terrenos en la zona urbana. Esta acción produjo el crecimiento acelerado de la población. Hasta el año 1894, según Julián Herbert, ya había 2736 torreonenses y una población flotante de 500 (2016: 43). Por lo tanto, el 12 de noviembre de 1891, “bajó del tren el primer cónsul gringo: Thomas R. Acres. Torreón fue elevada a la categoría de villa” (Herbert, 2016: 43). Y el 17 de junio de 1907, Torreón fue subida a la categoría de ciudad gracias a su desarrollo económico y su ampliación en la traza urbana (Guerra, 1932: 113). Más tarde, se establecieron sucesivamente en esta ciudad casinos, plazas de toros, empresas de imprenta, entre otros sectores; con el tiempo,

se establecieron nueve instituciones bancarias, una de ellas propiedad de la colonia china. En 1904 se creó la primera Cámara de Comercio. En 1905 hubo un auge en la especulación de bienes raíces. En 1906 se erigió el parían. En 1907 la villa adquirió el estatuto de ciudad (Herbert, 2016: 48).

Hasta 1990, además de los vastos campos de algodón que significaron grandes bienes, había otras “12 industrias importantes entre las que se contaban una fábrica de jabón, otra de hilados y tejidos, una fundidora, una cervecería, una ladrillera, una fábrica de muebles y otra de refrescos y dulces” (Herbert, 2016: 47). También se instaló allí la principal metalúrgica del país, y, luego, se instaló la empresa guayulera, Continental Rubber Co., la cual se convertiría en la factoría más grande y rica de esta región, y que transformaba las plantas de guayule en goma. A su vez, debido al gran número de viajeros y el volumen de carga comercial que pasaba por la villa, la estación

de Torreón se convirtió en la segunda más importante en todo el país; para otros historiadores, era la tercera.

Herbert comenta que la fundación de Torreón fue un suceso fundamental para el desarrollo de la política económica del Porfiriato (1876–1911), antes de la revolución. Meyers también está de acuerdo con esta idea: “la fundación de Torreón marcó el arranque de la etapa moderna de la Laguna, y su efervescencia reflejaba su posición como centro de distribución y toma de decisiones de una región altamente comercializada” (1996: 116).

Entonces, en paralelo al desarrollo económico, se dio el demográfico. En 1895, según el estudio de Eduardo Guerra, el censo de la población de Torreón muestra que había 11,372 habitantes viviendo en el municipio y 3969 en la zona urbana (Guerra, 1932). En 1910, “Torreón tenía 40,000 habitantes y era el tercer ferropuerto nacional, la principal ciudad de Coahuila y una de las mejores de México” (Herbert, 2016: 48). El gran desarrollo de la ciudad es llamativo con relación al horizonte de todo el país. Tal prosperidad atrajo a los inmigrantes y, entre ellos, a los chinos.

Wong Foon-chuck, los mexicanos lo llaman Foon-chuck generalmente, es considerado como el súbdito celeste más exitoso de Coahuila. Fue uno de los primeros chinos que llegaron a Torreón a partir de 1887. Al principio, regentó un restaurante con su compatriota y obtuvo gran éxito; luego, decidió invertir en otras regiones. Probablemente, debido a la escasez de productos alimenticios locales, porque la mayoría de los suelos en la Laguna estaba destinada al cultivo del algodón, por motivos económicos, el chino decidió comprar tierras para cultivar hortalizas. Así fue como, entonces, aparecieron las primeras huertas chinas en esta zona, reconocidas después por sus altos niveles de prosperidad.

En 1906, Kang Youwei pisó las calles de Torreón, quien, en palabras de Herbert, era el primer filósofo confuciano y el que

encabezó la primera revolución moderna en China y cuyo pensamiento tendría a la postre alguna influencia en el de Mao Zedong y cuya tendencia a la especulación inmobiliaria fundaría en el desierto mexicano la compañía bancaria y de tranvías Wah Yich: un edificio que fue el corazón urbano de la mayor matanza de orientales en América (2016: 19).

La Compañía Bancaria y la empresa Tranvías Wah Yick eran el futuro común de Foon-chuck y Kang; esta última empresa contaba con ocho millas de líneas en 1907. Pero, según el escritor, muchos de los “líderes de la colonia china de Torreón parecían poco involucrados en política y más interesados en permanecer en América que en retornar al imperio” (Herbert, 2016: 118). Por ejemplo, J. Wong Lim, el líder moral de esta colonia, había adoptado la nacionalidad mexicana y el mismo Foon-chuck se había casado con una mujer mexicana. Sin embargo, eso no significaba que no tuvieran sus propias creencias políticas, como Foon-chuck quien para su escuela requirió que los niños usaran uniformes al estilo *kuomnitang*, lo cual podría identificarle como un pedagogo reformista.

Pero sean líderes comerciales o morales, ellos eran minoritarios; la mayoría de los chinos eran simples trabajadores. Como se sabe, la mayoría de los chinos llegados a América eran contratados como *culíes*, tras aquel primer contacto entre Asia y México que se realizó mediante El Galeón de Manila y que, según la investigación del escritor, arribaron con el fin de servir a los mercaderes españoles.

Aunque el número de inmigrantes chinos creció mucho desde el s. XIX, según Herbert, para 1895 el número de todo México sumó solo 900 y, ya en el s. XX, en 1910, fue de 13.000 (Herbert, 2016: 95). Además, un censo poblacional demuestra que los habitantes chinos de Torreón en 1900 todavía eran pocos y tampoco poseían muchos recursos (Herbert, 2016: 122), Hu-de Hart, por su parte, menciona que, en 1900, a pesar de que la población china sube a solo 850, ya había empezado a llamar la atención de las autoridades de Sonora desde 1880 (Pérez Jiménez, 2006: 14).

Considerando las actividades comerciales de los chinos, según Herbert,

la colonia china de Torreón no era simplemente próspera: empezaba a volverse poderosa. Eso pudo molestar a los pobres, pero sobre todo a los ricos. En 1907, los empresarios mexicanos fundaron una cámara de comercio con la abierta intención de hacer frente, por un lado, al Banco Chino y, por otro, al crecimiento de empresas estadounidenses (2016: 122).

No obstante, la prosperidad económica de esta región no supuso que todo el mundo obtuviera beneficios y mejoras en la calidad de vida. Como decía Karl Marx, “el capital

viene al mundo chorreando sangre y lodo por todos los poros, desde los pies hasta la cabeza” (1965: 696). Según la investigación de Herbert, la distribución de la riqueza de esta región era excesivamente injusta. El desarrollo de la villa fue sorprendente, pero la vida de los pobres fue miserable. El salario de los trabajadores era tan bajo que, desde 1880 hasta 1936, La Laguna se convirtió en el centro de rebelión armada.

Como nos lo ejemplifica el escritor, desde la época del Virreinato de la Nueva España, los recursos naturales, como el agua y la tierra, de La Laguna estaban bajo el control de los administradores de las grandes haciendas. Para proteger sus propios intereses, generaron pobreza extrema y despoblamiento en distintas zonas de la comarca (Herbert, 2016: 51) e, incluso, exterminaban a las bandas de indígenas nómadas.

Otro ejemplo estremecedor en este libro ocurrió en 1895. Después de ser traídos a México a través de la contratación directa, setecientos jornaleros afroestadounidenses fueron abandonados a la intemperie mortal por los administradores de la compañía algodonera, después de descubrirse que uno de los jornaleros tenía viruela y de temer una posible epidemia. Sin notificaciones ni compensaciones, esta acción fue de una brutalidad comparable a las atrocidades de los esclavistas en el sur. Los afroestadounidenses, después de mantenerse a las afueras durante unos días durante los que prepararon los permisos necesarios, “fueron echados a un tren de carga sin importar si estaban contagiados o no y se les envió en calidad de reses de vuelta a Estados Unidos” (Herbert, 2016: 49). Por una parte, se puede tomar como un testimonio de la vida pobre de los trabajadores en ese momento en la región, y, por otra, también demuestra que existía una seria idea racista entre los habitantes.

Como dice Herbert, “la terrible atrocidad que sufren los negros se trata de una de las deportaciones racistas más importantes en la historia de México” (Herbert, 2016: 49). Respecto a la razón, el escritor mexicano menciona varias veces que “el nacimiento de Torreón como villa y su posterior elevación al estatuto de ciudad son ideológicamente inseparables de una utopía eugenésica” (Herbert, 2016: 40).

Decíamos antes que Herbert restaura el acontecimiento histórico de la matanza de

los chinos a través de este libro. Según el autor,

este libro es una crónica documentada que atraviesa por el tamiz de mi punto de vista, un retrato de 1911 que dialoga con el presente; y al hacerlo vemos temas que aún permanecen, como los asesinatos masivos, la migración en México, los conflictos regionales, la xenofobia y las interpretaciones jurídicas desde el poder (Talavera, 2015: s/p).

Es decir, uno de los objetivos de escribir este libro fue el de denunciar los problemas sociales y políticos mexicanos. En este sentido, Julián Herbert convierte la historia particular de la masacre de los chinos en 1911 en una ventana para examinar la historia y la actualidad mexicana, de forma general.

Sobre este motivo, Ignacio M. Sánchez Prado (2017) afirma que esta obra de Herbert puede ser un medio de pensar la historia desde los documentos y otros discursos del pasado, y que es una forma a contrapelo del “exceso de historia” (426).

El término “exceso de historia” fue propuesto por Claudio Lomnitz cuando observó la crisis económica de 1982, para explicar que “el pasado se convertía en una fuente inagotable de imágenes para el discurso de esa sociedad civil imaginada por el neoliberalismo mexicano” (Sánchez Prado, 2017: 426). Señala que el exceso de invocación histórica, o una obsesión histórica, es un signo diagnóstico de modernidades falladas (Lomnitz, 2008: 39). Según Lomnitz, las causas de la emergencia fueron, en alguna medida, fuerzas externas, como el colapso económico sufrido por México en 1982, y también puede ser un trauma nacional. Los traumas abren procesos de recuperación, y los intelectuales, durante este tiempo, reinventan las historias en consonancia con la ideología dominante. Entonces, según Sánchez Prado, esta obra transgrede la narración hegemónica y sostiene su propia responsabilidad de la historia registrada (2017: 427).

3.2.3.3. La eugenesia arraigada en Torreón y el antichinismo

Al retomar la idea de la eugenesia, estamos de acuerdo con Herbert cuando la explica como uno de los problemas originarios del crecimiento de la xenofobia en la

sociedad mexicana. Según su investigación, se creía que el atraso e, incluso, el fracaso social del país no fue generado por la injusta distribución de la riqueza social, el autoritarismo, la corrupción a nivel nacional o la ignorancia, sino por la naturaleza de los indios, quienes, según las mejores mentes de la nación, como intelectuales y científicos, eran incapaces de convertirse en buenos ciudadanos. Por eso, el gobierno porfirista decidió fomentar la entrada de inmigrantes europeos a gran escala para “mejorar la especie” (Herbert, 2016: 40).

Según la teoría del “racismo positivo”, se puede realizar la supuesta mejora a nivel racial y cultural de las razas inferiores a través de la inmigración y colonización de la raza superior. En cambio, la colonización de las razas inferiores es nociva para el desarrollo.

Resulta claro que, en la opinión del Estado mexicano, la raza superior la representan los blancos europeos y la inferior es, entre otras, la china. En este sentido, querían crear biológicamente una pretendida raza nacional⁵⁸ apta a través de la mezcla de sangre con ellos. Jorge Quintana Navarrete afirma que en buena parte del siglo XX, debido a un relato de aparente reconciliación y concordia racial, “la hegemonía del Estado mestizo naturalizó sus propias implicaciones políticas como un ordenamiento biopolítico orientado en definitiva al blanqueamiento progresivo y la modernización compulsiva del país” (Quintana Navarrete, 2019: 319). Consideraron que la llegada de los blancos europeos significaba tanto la modernización económica como el blanqueamiento cultural del país. Porque solo los blancos europeos —según ellos— podían asegurar el fin de la situación de atraso. La mezcla entre los indígenas y otras razas —como chinos, judíos y afrodescendientes— fue excluida del sistema eugenésico porque no era propicio para el “progreso”.

En la lógica de la eugenesia, Judith Bokser explica que los locales consideraron que los chinos que llegaron a sus tierras, ya eran esencialmente inferiores, y podrían traer consecuencias nefastas para su raza. Por ejemplo, los chinos siempre estaban

⁵⁸ Décadas después, José Vasconcelos publicará *La raza cósmica* (1948), pensando en un mestizaje homogéneo, idealista y romántico, alejado de la heterogeneidad existente y generalizada.

“propensos” genéticamente a algunas enfermedades (Pérez Jiménez, 2006: s/p). Esta actitud negativa contra la raza china se puede rastrear en el tiempo; al menos así lo afirma Herbert:

Observa Juan Puig que el antichinismo en América no surge a partir del arribo de inmigrantes orientales: cuando el primer cantonés atracó en las costas de California, ya hacía décadas que los blancos demócratas y protestantes lo odiaban desde el escabroso territorio de la imaginación (Herbert, 2016: 81).

Judith Bokser también comparte esta opinión. Cree que el racismo aparece antes del contacto con la raza determinada. Es decir, las autoridades regionales habían elaborado el discurso antichino antes de la llegada de la gran y significativa cantidad de inmigrantes chinos.

Los primeros en traer noticias del imperio exótico fueron comerciantes, contrabandistas y marineros. En sus relatos se destaca la corrupción de las autoridades de China y la deshonestidad de sus empresarios (Herbert, 2016: 81). Decían que los chinos eran, según Puig, “torturadores, polígamos, enemigos del progreso, idólatras y supersticiosos, propensos al infanticidio de las hembras, incapaces de navegar mar adentro y, sobre todo, jugadores empedernidos” (Herbert, 2016: 82). La segunda fuente de culpa fue la Misión Europea, desde donde se propagó el imaginario de chinos sucios, incultos y arrogantes. Lo más ofensivo para ellos era que intentaran obligarlos a arrodillarse ante el emperador oriental. Y lo más destacable es la falta de sentido del humor (Herbert, 2016: 82). Pronto, este fantasioso odio se convirtió en un nicho editorial. Herbert menciona que los informes de las misiones diplomáticas europeas a Oriente no fueron publicados ni reimpresos en su país de origen, sino en Filadelfia (2016: 82). Más aún, Herbert considera que la calumnia hacia los súbditos celestes ya formaba una parte de la estrategia local de marketing, sosteniendo que “no se equivocaban: la sinofobia devino *bestseller*” (Herbert, 2016: 84), aunque, en aquel entonces, todavía no había llegado ningún chino a California.

Con la llegada continua de chinos, se propagaron otros prejuicios populares, principalmente, por los relatos orales a través de leyendas de sucesos que tuvieron lugar

en personas desconocidas o incluso ficticias sobre determinada costumbre, actitud o comportamiento de un chino (Pérez Jiménez, 2006: s/p). Entonces, los súbditos celestes, debido a sus costumbres y sus modos extraños de vida, se convirtieron en la imaginación de los mexicanos en focos contaminantes de la salud pública y de las buenas costumbres. De esta manera, debido a la repetición diaria de las historias sobre la inferioridad y la tontería de los chinos, la incompetencia y el *mal natural* de los chinos se extendieron durante décadas, y sentó las bases sólidas de la lucha contra los chinos en América.

Estos rumores integraron el discurso orientalista en México, el cual se puede describir y analizar como una institución colectiva que se relaciona con Oriente, relación que consiste en hacer declaraciones sobre él, adoptar posturas con respecto a él, describirlo, enseñarlo, colonizarlo y decidir sobre él; en resumen, el orientalismo es un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente (Said, 2015: 21). En este sentido, los estereotipos orientalistas aquí estaban intentando describir y reestructurar las imágenes de los chinos:

As Herbert demonstrates, Orientalism, therefore, is not only an operation that conceptualizes foreign geographies as 'far away' and 'outside'; but also, it fragments the very space of national sovereignties, and works as the terrain where biopolitical distinctions from the 'inside' of the state are established (Torres-Rodríguez, 2018: 24).

Como consecuencia, cuando en el futuro reciente llegaron los asiáticos a este continente, la sinofobia que les esperaba sería mucho más grave que la discriminación racial que habían sufrido los esclavos negros.

A pesar de la esperanza y la práctica eugenésicas, el resultado no se correspondió con lo esperado. En La Laguna, considerada como el éxito más relevante de las ideas porfiristas, había muchos más inmigrantes de otros lugares —como China y otras zonas del mismo México, así como blancos y negros de EE.UU.— que provenientes de Europa.

En este contexto, junto con la prosperidad económica de la comunidad china y los prejuicios racistas contra esta, la raza asiática, como extranjera, no solo se entendió

como algo extraño y raro, sino que, en opinión de la mayor parte de los ciudadanos, su cultura exótica, sin ninguna importancia para estos, fue eliminada y reemplazada por marcadores económicos y biomarcadores. Sobre esto, Mark Anderson explica que la causa es simple: el impacto económico y biológico de la llegada de los asiáticos son más importantes que su herencia cultural o los reflejos distorsionados en las tradiciones humanistas occidentales (Anderson, 2007: 48). Opina que esta idea inserta a la raza asiática en una jerarquía latente, y se utiliza como la base para la confirmación de identidad de los asiáticos extranjeros. En este sistema de castas establecido durante el período colonial español, las diferencias culturales se subsumen en gran medida a las gradaciones percibidas de la varianza racial (Anderson, 2007: 48).

Sin duda, en aquel entonces, los chinos resultaron un incordio en La Laguna, sin embargo, a pesar de no haber sido una comunidad extensa, crearon muchas riquezas sociales para la región. Con todo y de acuerdo con los documentos presentados por Herbert en este libro, se puede percibir el discurso antichino en todas las partes de la ciudad. Estos resentimientos contra China en México a menudo se utilizan como una herramienta política por las autoridades para crear la unidad nacional y desviar la atención de la población de su incapacidad para resolver problemas fundamentales. Tal discurso oficial culpó a los inmigrantes chinos, muchos de los cuales se habían convertido en comerciantes y propietarios de pequeñas empresas, de la falta de desarrollo económico de la clase media mexicana, (Anderson, 2007: 48).

Al respecto, Herbert también comenta en una entrevista que “todo empieza por la clase alta, influida por el eugenismo racista norteamericano. Es importante tener en cuenta, además, la fuerte presencia del germanismo en México, ideas de la filosofía alemana que se infiltran en el pensamiento mexicano” (López-Calvo, 2019: 255). La clase media nacionalista en La Laguna, por su parte, veía a los inmigrantes chinos como la “amenaza amarilla”.

En *La casa del dolor ajeno* el autor nos presenta las opiniones del pueblo mexicano sobre la comunidad china en el pasado: consideraron a los inmigrantes chinos como personas inmorales, plagadas de enfermedades, responsables del tráfico de drogas, de

la violencia de pandillas, del crimen, de la contaminación de la “raza mexicana” e, incluso, de la prostitución de las mujeres mexicanas. En un artículo publicado en Coahuila en 1882, considerado el texto antichino más antiguo, se dice:

Necesita el cruzamiento con razas europeas descendientes del sajón o del cimbrío o del teutón, pero nunca de su misma raza latina, ni mucho menos de la mongola. Si vinieran a poblar y cultivar nuestro suelo, los chinos, por ejemplo, en lugar de ser benéfica para nuestra patria la inmigración, no sería más que un mal más agregado al número ya crecido de los que nos aquejan (Herbert, 2016: 100).

Por eso, Herbert dice que los chinos en 1911 ya se sitúan en un ambiente lleno de aires antichinos, negando la idea de Puig de que el genocidio ocurrido entre el 13 y el 15 en mayo de 1911 fue el primero y el más oscuro reflejo de esta ideología. Es decir, Herbert cree que el entorno antes de la masacre ya era horrible para ellos en todos los aspectos: habían sido torturados a nivel racial, social, legal, laboral e incluso en su imaginario (2016: 31).

En 1857, cuando la Constitución entró en vigor, el gobierno mexicano permitió la entrada de los inmigrantes, sin importar el país de origen. Para 1882, bajo la dominación del gobierno de Porfirio Díaz, quien estaba ansioso por modernizar su país, y por el fracaso de las políticas de atracción de inmigrantes europeos, las autoridades empezaron a promover explícitamente la llegada de los inmigrantes chinos, quienes habían sido expulsados de Estados Unidos en 1882 por la Acta de Exclusión; de esta manera, México recibió el auge de la inmigración china. Esta condición facilitó la inversión de Estados Unidos en México, incluyendo los sectores como ferrocarriles, minería, agricultura comercial y manufacturera, y eso produjo “la facilidad del trabajo del chino, en razón a su baratura y fácil aclimatación” (Gómez Izquierdo, 1991: 30–39). Entonces, debido al interés mutuo, China quería la plata de México y este necesitó la migración de trabajadores, por lo que se procuró la firma del mencionado Trato Sinomexicano el año 1899.

Sin embargo, por un lado, en alguna medida, esta promoción resolvió el problema de la escasez de mano de obra en México. Por el otro, debido a que los asiáticos estaban dispuestos a trabajar con el salario más bajo —según Ricardo Ham, los salarios de los

chinos oscilaban entre los 30 y los 40 centavos al día, mientras que los de los trabajadores mexicanos estaban entre 1.25 y 2.00 pesos por día; incluso, el salario de algunos niños trabajadores, 75 centavos diarios, era superior al de los asiáticos—, eran sumisos, sin ambiciones ni aspiraciones, y realizaban todo tipo de faenas —como cargadores en los muelles, trabajadores de la industria textil, jardineros, agricultores, zapateros, liadores de tabaco o trabajos que tradicionalmente se adjudicaban de manera exclusiva a las mujeres como cocinar, lavar ropa, hacer la limpieza (Herbert, 2016: 82)—, esta raza asiática se convirtió en un gran obstáculo para la prosperidad de otros trabajadores. Esta situación agravó el racismo contra los chinos en la región, especialmente cuando ambas partes se dedicaron al mismo sector y se generó la competencia entre ellos. Como dice Van Dijk, el racismo en esencia es el resentimiento de las “mayorías” sobre las “minorías”: “En especial cuando existen condiciones propicias a la competición debido a una escasez de recursos o una crisis política” (2003: 30).

Desde las opiniones de pobladores, estos asiáticos no solo obtuvieron la ganancia que debería pertenecer a los habitantes locales, sino que, además, no eran fieles a su patria:

los chinos son incapaces de integrarse, poseen diferencias insalvables con la cultura occidental, tienden a formar sociedades secretas, se oponen al mestizaje, se consideran a sí mismos superiores, no planean establecerse sino obtener ganancias para volver luego con ellas a su país y, en general, representan un lastre para la paulatina y no coercitiva integración de los indios mexicanos en una corriente generalizada de mestizaje con los blancos (Herbert, 2016: 106).

Por otra parte, desde el concepto de la eugenesia, consideraban que los chinos, a quienes les gustaba tratar con las prostitutas, irían a tener hijos con las mujeres mexicanas más humildes, lo cual también se consideró una acción limitante para el paso mexicano hacia la modernidad debido a sus futuras limitaciones raciales. En fin, todos los problemas de la sociedad mexicana, el crimen, la vagancia y el problema moral, como la prostitución, eran explicados como relacionales con los rasgos biológicos de la raza china.

Por supuesto, el odio y el prejuicio pronto causaron la insatisfacción local a gran escala y provocaron choques constantes entre los habitantes. El 17 de octubre de 1903, el gobierno de Porfirio Díaz estableció una comisión especial para investigar la influencia de la inmigración china en el país. Herbert nos refiere que Chao Romero comentó, por su parte, que esto era una respuesta “a temores expresados por la ciudadanía mexicana” (2016: 104). Porque si no había existido un movimiento o una ola ideológica antichina antes de 1903, ¿de dónde sacó el presidente de la República la existencia de los temores y las quejas de la ciudadanía? Al final, esta comisión concluyó que los chinos no tenían capacidades para adaptarse a la vida occidental y eran incapaces de integrarse en la sociedad mexicana. Por eso, los chinos eran indeseables porque “sustituyen e inhiben la inmigración de un grupo étnico más deseable: el de los europeos blancos” (Herbert, 2016: 106). Y solo podrían funcionar como motores de sangre y no como partes integrales de la colonización permanente. Esta es la principal diferencia entre la raza china y la japonesa: los japoneses ya habían obtenido un desarrollo importante en todos aspectos en el ámbito mundial, que prueba que son capaces de adaptarse a Occidente (Pérez Jiménez, 2016: s/p). Este rechazo completo, multifacético y multidimensional muestra que los chinos no se consideraban como parte de México y eran objeto de odio. Entonces, en 1906 el Plan del Partido Liberal Mexicano decidió impedir la inmigración china para proteger a los trabajadores de otras nacionalidades, sobre todo, a los propios mexicanos (Herbert, 2016: 106). Todo eso es solo una parte de la larga historia sobre cómo, desde los sectores más ilustrados, progresistas o solidarios, se opusieron a los inmigrantes chinos y a sus descendientes en México.

Por lo tanto, podemos concluir que la sinofobia repite el modelo de expansión en los Estados Unidos (Herbert, 2016: 99). Es decir, primero, había surgido la ideología antichina en la clase intelectual y burguesa, pero no fue muy práctica; más tarde, este prejuicio fue apoyado por los gobiernos provinciales y, luego, por el gobierno estatal. Muchos años después —desde 1906— esta ideología se complementó con el pragmatismo xenofóbico de la clase popular (Herbert, 2016: 99). Todos consideraron a

la inmigración china como “una amenaza contra la clase obrera, la civilización, la libertad, la democracia, la salud y, ya entrados en gastos, la felicidad” (Herbert, 2016: 86). El autor comenta, sarcásticamente, en el libro un documento oficial de EE. UU. donde se acusó a los chinos de enviar la mitad de su salario a su país y que, al mismo tiempo, el 75 por ciento de lo que consumían en Estados Unidos provenía de China, lo cual causó el doble de daño a la economía local:

leo estas páginas y las comparo con lo que se imprime hoy en Estados Unidos acerca de los migrantes mexicanos y centroamericanos y no puedo evitar la zozobra: han pasado más de 100 años y los argumentos para excluir al otro no han variado un ápice. Más que un fracaso moral o social o económico, considero esto un fracaso de la retórica (Herbert, 2016: 86).

3.2.3.4. El “pequeño” genocidio chino en 1911

Todos los odios y rechazos de los ciudadanos a los chinos desembocaron en un genocidio en 1911 en Torreón, aunque el gobierno mexicano dijo que esta matanza fue solo un accidente, un episodio excepcional y accidental.

Todo empezó el día 13 al anochecer cuando las tropas maderistas de Castro y Ugalde ocuparon las huertas y los jacales de los chinos. Según el autor, una de las excusas del pogromo fue que varios chinos habían disparado contra los maderistas o que se habían declarado a favor del Porfiriato. Sin embargo, Herbert cree que no hay ninguna prueba documental que apoye esta justificación.

Una arraigada opinión, que ha trascendido oralmente, sostiene que “los chinos eran tan tontos que no sabían responder las contraseñas militares: *Viva el Supremo Gobierno* frente a los porfiristas y *Viva Madero* frente a los alzados” (Herbert, 2016: 186). Algunos campesinos chinos asustados decidieron andar hasta el área urbana de Torreón. Su escaso dominio del español hizo que ambos bandos creyeran que eran enemigos. Entonces, aparecieron las primeras víctimas. Más tarde, los revolucionarios demandaron varias veces recursos materiales a los jornaleros chinos, y los últimos reaccionaron dócilmente. Pero, después, los maderistas encueraban, azotaban o

apuñalaban a los asiáticos porque ya no tenían nada que ofrecer. Según la cifra investigada por Herbert, varias decenas murieron aquella noche: “Los cuerpos quedaron tendidos entre los surcos, agrupados en los graneros, descalzos a las puertas de sus cuartos de adobe...” (2016: 187).

Al entrar en la ciudad el día 15 de mayo de 1911, los revolucionarios triunfantes comenzaron a quemar cosas, dejaron ir a los prisioneros y buscaron frenéticamente bebidas para celebrar su triunfo. Algunos que bebieron el coñac falso vomitaron y tuvieron fiebre. Varios torreonenses acusaron a los chinos de intentar envenenar a las tropas maderistas. Desde entonces, los de la guerrilla urbana y gran número de los ciudadanos, principalmente los pobres, se incorporaron a las acciones violentas: algunos de los asiáticos cayeron tiroteados por su resistencia, pero a la mayoría se les ejecutó por odio racial, envidia económica, sevicia y entretenimiento de la tropa.

Podemos ver muchos ejemplos detallados, sangrientos y tristes en *La casa del dolor ajeno*:

Esta vez las tropas no se conformaron con disparar al pecho o a la sien: hubo jinetes que decidieron arrastrar por el campo y a cabeza de silla a los súbditos celestes o, de plano, los descuartizaron atando sus extremidades a distintos caballos y saliendo a galope en direcciones opuestas. Otros combatientes agruparon en un descampado a los trabajadores de distintas huertas y comenzaron, por diversión, a abrir fuego sobre algunos de ellos, hiriéndolos. [...] sus verdugos caminaban alrededor de los agonizantes buscándoles el cráneo para rematarlos con tiros en la nuca (Herbert, 2016: 189–190).

Los soldados y la multitud derribaron la puerta, corrieron por las escaleras y ultimaron a tiros a los orientales en las mismas habitaciones donde los encontraron y sacaron los cadáveres a la calle por la puerta o arrojándolos por las ventanas. Cada vez que el cuerpo de un cantonés caía en medio de la avenida Hidalgo, la gente se arremolinaba a su alrededor para ver quien conseguía quedarse con el dinero que llevaba en los zapatos. Algunos de los restos, mutilados y quizá todavía agonizantes, fueron lazados del cuello o los pies y arrastrados varias cuadras por jinetes. Un mexicano se asomó por uno de los ventanales de Wah Yick y lanzó a la calle la cabeza de un chino. [...] La escena se repitió: los colonos asiáticos fueron sacados a la calle y ejecutados a tiros, golpes y machetazos. Mientras esto ocurría, otro grupo sacó rodando la caja fuerte del banco Wah Yick (Herbert, 2016: 199).

Hay otro relato muchas veces contado en la región: la viñeta de un soldado maderista que, ya sin balas, tomaba por las piernas a un niño de 12 años, lo alzaba y,

haciéndolo girar en el aire, le estrellaba la cabeza contra un poste (Herbert, 2016: 30).

En este genocidio, murieron 303 chinos en total, según la cifra oficial, que es también la que se reconoce a gran escala. De entre los asesinados chinos, muchos quedaron sin nombres, sin poder ser identificados en la historia de México; ni siquiera tuvieron derecho a ser recordados.

Después de matar brutalmente a los chinos, habida cuenta del problema político que se les avecinaba, triunfantes, recolectaron los cuerpos. Algunos cadáveres en las huertas “fueron remitidos a una fosa común en las inmediaciones del cementerio, otros terminarían semihundidos en las norias de El Pajonal” (Herbert, 2016: 187). Los de la ciudad fueron echados unos sobre otros en un socavón —porque no eran cristianos, no tendrían sepultura en el cementerio—. La gran mayoría de los cuerpos estaban desnudos; algunos, mutilados. Eso se explica por el hecho de que mientras los mataban, algunos criminales descubrieron que los chinos guardaban ahorros en los zapatos. Como consecuencia, los improvisados sepultureros encargados de arrojar los cadáveres a la fosa común notaron que los muertos iban sin zapatos. Según los documentos, en la principal de las fosas comunes, que estaba junto al muro exterior de la Ciudad de los Muertos, bajo las órdenes de un inglés, había 205 cadáveres de chinos sepultados.

El cronista oficial Sergio Corona Páez publicó el fragmento de una declaración de la jefa de enfermeras del hospital de Torreón el 15 de mayo de 1911:

...que los cadáveres de chinos recogidos presentaban heridas diversas, unas por arma de fuego, y en otras se notaban los machetazos, encontrándose algunos que tenían fracturado y aun dividido completamente el cráneo, pero en la mayoría estaban con un tiro en el corazón en la frente (Herbert, 2016: 211).

Es decir, estas heridas se pueden tomar como testimonios forenses de que los chinos estaban indefensos y desarmados cuando los masacraron: los tajos necesitan crearse desde un ángulo particular. En palabras de Herbert, uno debería atacar desde la altura de un caballo a un hombre chino desarmado que está de pie (2016: 212).

Al saber de la cruel matanza, el gobierno chino de aquel momento dirigió una investigación de este evento con asesoría de funcionarios estadounidenses. Esta

indagación desembocó en un pequeño informe que reunió las anécdotas más vividas y brutales de la matanza. Sin embargo, la parte mexicana nunca ha reconocido la responsabilidad de estos incidentes. El informe del grupo de investigación mexicano citó diez nombres de personas a las que les habían dictado auto formal de prisión. Pero solo tres de ellos fueron encarcelados; los otros siete fueron prófugos de la justicia. El siguiente año, otra indagación giró órdenes de aprehensión en contra de otro grupo de personas; no obstante, este tampoco fue detenido. Según la narración de Herbert en este libro, el gobierno de Qing mandó una lista a la Delegación de México en China para pedir que

el gobierno mexicano expresara sus condolencias, que se desagraviara a la bandera china, que se indemnizara a los deudos de los muertos y a los sobrevivientes, que se protegiera la vida y la propiedad de los chinos en México y que se castigara a los culpables (2016: 227).

Pero el representante mexicano solo se condolió con el pueblo chino cuidándose de no presentar o incluir ni disculpas ni pésames del gobierno. El Estado siempre excusó a las autoridades federales y los soldados revolucionarios y todo se lo achacó a la “ley psicológica”, diciendo que era una desgracia perpetrada por el “puro pueblo menesteroso” (Herbert, 2016: 198). Se negó totalmente el contexto histórico: la matanza fue accidental y anormal, ignorando el ambiente antichino que existía desde hacía décadas. Además del gobierno, los historiadores locales también han manipulado esta historia durante décadas y, junto con los torreonenses, han construido una versión nueva y una justificación para interpretar todos los hechos desde el primer momento; y, asimismo, se la transmiten a sus descendientes. En fin, Herbert cree que lo único que hicieron fue negar y esconder el hecho histórico durante unos cien años. Aunque existen las evidencias, muchos pobladores todavía no aceptaron la verdad y minimizaron lo ocurrido en 1911.

Para el mes junio de aquel año, se empezó a debatir la cuestión de la indemnización. China solicitó 60 millones de pesos mexicanos en oro, lo cual encendió de nuevo el ambiente racista en todo el país, sobre todo en Torreón. La principal pregunta era: ¿cuánto vale un chino? Desde entonces, la negación, la calumnia, la burla, el ninguneo

y el odio a la inmigración china aparecieron otra vez en diferentes publicaciones:

los chinos no se bañan ni aunque se acaban en mierda, los chinos osaron ponerse con Sansón a las patadas al disparar (se supone) contra los maderistas, las mujeres chinas son putas gratuitas (“las lan lalas”), los migrantes chinos son esclavos que ya se habían vendido (o al menos “empeñados”), razón por la cual su existencia tiene un precio exiguo, y, ¡alto ahí!: no sean igualados, la vida de un chino no vale lo mismo que la de un mexicano puesto que un mexicano no usa trenza, ni siquiera coleta (Herbert, 2016: 229).

Creían que los chinos no tenían idea de la cotización de su población, y que, teniendo en cuenta que había todavía tantos chinos existentes en el mundo, en vez de pagarles por la muerte de sus súbditos, los asiáticos deberían pagar a México por la destrucción (Herbert, 2016: 228). Si el Estado mexicano iba a aceptar la petición, “haciendo grandes concesiones a los sentimientos humanitarios de los orientales” (Herbert, 2016: 228), la condición era la de pagar cien mil chinos por un peso, no cien mil pesos por un chino.

Y, negando la reclamación de los chinos, el régimen maderista intentó hacer que la parte china reconociera que el pago tenía carácter agradable; es decir, se trató de una transacción por generosidad y simpatía, y no de una obligada compensación. Después de varias rondas de negociación, la indemnización fue establecida en tres millones cien mil pesos en oro y la fecha para saldar la deuda sería el 1 de julio de 1912. Desde luego, debido a varias causas, no se realizó el pago de la indemnización del genocidio. Esta masacre horrible es solo una representación de las persecuciones antichinas que, con todo, no dejaron de suceder, sino que, por el contrario, se incrementó el clima racista en todos los niveles sociales. Aunque jamás ocurrió ningún otro evento que involucrara tantas muertes como las de esa matanza, el racismo siguió gestándose como matriz de opinión en los medios de información, en la vida cotidiana y las leyes.

En toda la obra, Herbert define este evento como un genocidio a través de un tono diferente de casi todas las publicaciones que usan un lenguaje neutral y lo toman como una parte de la revolución, convirtiéndolo en una masacre. En su vocabulario, se trata de una parte de la violencia que asesina a mucha gente y les priva de sus derechos humanos. La referencia “pequeño genocidio”, paradójica e irónica, aparece en todo el

texto, lo cual representa la actitud del escritor. Menciona en su libro que

La prensa mexicana se debatía entre una indignación histérica y evidentemente porfirista; una defensa a rajatabla del maderismo, cuya estrategia fue desde el principio culpabilizar a las víctimas acusándolas de combatir en forma armada al ejército revolucionario; y un humorismo cínico y racista que minimizaba la barbarie arguyendo que, después de todo, tampoco es que la vida de un chino valiera tanto como la de un mexicano (Herbert, 2016: 22).

Por otra parte, cuando describe algunos asesinatos en la masacre, el autor usa palabras como “atrocidad” o “linchamiento”. Es decir, expresa abiertamente que es una masacre por motivos racistas, en lugar de una “simple” violencia de cualquier facción revolucionaria. Según él, aparte de la excusa tras el genocidio, pero también antes, había mucho que hacer con la sociedad mexicana:

matar a nombre de racismo —cuya coartada son malos sentimientos: el odio, el desprecio y la cosificación; un grado de la farsa— no es en el Occidente romanizado-liberal una práctica espontánea. Primero habría que representar la violencia hasta desnaturalizarla, hasta convertirla en un discurso solemne, una suerte de ley (Herbert, 2016: 104).

Desde aquí, entonces, la advertencia es que todo lo ocurrido podría justificarse siempre. Como dijimos antes, para escribir esta obra, Herbert elaboró una investigación profunda y amplia y entrevistó a muchas personas, incluyendo a historiadores, estudiosos, personas interesadas y algunos ciudadanos de Torreón, como los taxistas.

A estos los entrevista para evaluar y ver el reflejo de la historia patria en la vida cotidiana. En uno de sus recorridos en taxi por la ciudad, Herbert preguntó si sabía quién había matado a los chinos. El taxista era un joven que parecía “asustado” (Herbert, 2016: 91). El narrador recuerda que “[c]reo distinguir en su mirada algo que he visto en muchos otros rostros y también en el espejo: la luz blanda, como de vidrio derretido, de los impenitentes fumadores de piedra” (Herbert, 2016: 91). Al principio, el conductor respondió que no lo sabía, con un ligero movimiento de cabeza. Pero al llegar a la puerta del hotel, el chofer torreonense murmuró sin mirar a Herbert, dando su hipótesis: “Han de haber sido los Zetas, ¿no? Esos weyes son los que matan a todos” (Herbert, 2016: 92). El joven parecía que nunca se dio cuenta de que lo que preguntó se había tratado de un hecho histórico. Por supuesto que no los mataron los Zetas, ya

que esos narcotraficantes, evidentemente, no existían entonces; los mató todo México. Los mató y los enterró.

Esta anécdota, primero, nos demuestra que el acto del gobierno y de los historiadores locales de encubrir la verdad de la historia, indiscutiblemente, ha sido exitoso. Segundo, nos entrega un mensaje, un hecho de la actualidad: la violencia existe todavía en México de la misma manera que en el pasado. El tufo del horror se encuentra todavía en el aire en México, en el norte de México, especialmente, como antes. Podemos deducir que semejante matanza y violencia no son singulares a lo largo de la historia de México. Tales acontecimientos se repiten de manera constante. Parece que la historia no avanza linealmente, sino que da vueltas alrededor del mismo eje, repitiéndose, como en un círculo vicioso. Así lo sugieren las referencias a la matanza de Tlatelolco (1968) y a los 43 de Iguala (2014).

Sin embargo, Rebecca Janzen, quien analiza este libro desde el punto de vista legal, demuestra que México ha tenido un marco legal óptimo para defender a las víctimas. Ya en 1857, año en el que la Constitución de México se aplicó, el gobierno ya había legislado sobre la protección a todos los inmigrantes:

The 1857 Constitution gave foreigners, including Chinese people, ways to become Mexican. For instance, Article 30 stated that anyone who was born to Mexican parents or to naturalized foreigners had the right to Mexican nationality. Foreigners could also become Mexican without going through a formal naturalization process. The Constitution established that anyone who acquired property in Mexico, or who had children in Mexico could become Mexican, as long as they did not express a desire to retain their own nationality (“Constitución” 8). It added that foreigners had the same rights as Mexicans, except that they could be expelled from the country were they to commit a capital offense. Therefore, killing a group of people because they are not Mexican would go against these constitutional decrees. It might even mean that since the massacred people—largely small business owners—would have been eligible for Mexican citizenship, they surely had the same rights before the law as those who brutally murdered them (Janzen, 2018: 91).

Más tarde, el Código Penal Federal mexicano actual define el genocidio de manera coherente con la Convención para la Prevención y la Sanción del Delito de Genocidio de Naciones Unidas de 1948. En el Código Penal Federal de México se afirma que la sanción de cualquier homicidio simple intencional implica la prisión entre cuatro y

cuarenta años. Es decir, México es un país que no cumple sus leyes, en lugar de un país que no tiene leyes (Janzen, 2018: 92).

Herbert está de acuerdo con Janzen, y le gusta la idea de que su libro podría contener, además de la historia verdadera, un ensayo, una reflexión oblicua sobre la violencia en México. Considera que la impunidad del Estado mexicano y la corrupción de la estructura política de los partidos son todavía muy graves en la actualidad mexicana; su texto es también un llamado a la sociedad mexicana.

Dentro de todo este contexto, es más sencillo entender las imágenes de los chinos en esta obra.

3.2.3.5. Las imágenes de los chinos en la obra

Al comienzo de la obra, Herbert nos describe la casa de Lim, el líder moral en aquel entonces en la comunidad china de Torreón. Este personaje se encontraba en el dispensario del doctor José María Rodríguez cuando sucedió la masacre, suturando heridos y aliviando dolores e infecciones en su puesto de la Cruz Roja, sin saber nada de la atrocidad contra sus compatriotas. Herbert describe así la antigua casa de campo del doctor Walter J. Lim:

es un chalet de tejados color verde y muros de ladrillo rojo intenso. Los ladrillos adquieren una tonalidad profunda porque las juntas fueron delineadas con empaste blanco. El techo es curvo y parece derramarse como una ola esmeralda sobre un jardín en el que habitan, al lado de naranjos y toronjos más jóvenes, dos moreras centenarias (2016: 13).

Hoy por hoy, esa casa es el Museo de la Revolución. En el mismo año en que Torreón celebró su centenario, en 2007, se inauguró este Museo de la Revolución para festejarla y, también, para conmemorar el movimiento que, en palabras de Herbert, destruyó el sueño del doctor Lim de la modernización industrial que “dan testimonio de su anhelo empresarial: la intención de convertir en productora de seda una comarca famosa por sus cultivos de algodón” (2016: 13).

Lo irónico es que, mientras se festeja la modernización de todo el país, de la mano

de la revolución, el Museo de la Revolución también es el lugar donde la hermana de Lim, la única mujer china registrada en los archivos, su marido y sus hijos fueron echados a la calle por los rebeldes con el correspondiente saqueo de su propiedad. Los investigadores creen que los revolucionarios vejaron y violaron horriblemente a la hermana de Lim. Y también, según dice el médico, los maderistas apuntaron con rifles a la hija mayor, quien sólo tenía 14 años en aquel momento, para obligarla a decir que se casaría con ellos. Ahora no es posible saber si ellos abusaron sexualmente o no de ella, pero sí hay registros del maltrato general contra la familia.

Objetivamente, este museo representa dos fines contradictorios a la vez: el de conmemorar el triunfo de la revolución y el de configurar la versión de la revolución que intenta invisibilizar el genocidio de los chinos. A través de las exposiciones —por ejemplo, una fotografía en gran formato que magnifica los triunfos del ejército de Huerta en 1914— podemos entender claramente que su propósito principal es el de evocar el recuerdo de la revolución. Pero, a su vez, esta foto tiene “una nota marginal sobre el arribo de una nueva y muy nutrida misión diplomática china” (Herbert, 2016: 15), que “entre sus encargos albergaban el reclamo a Victoriano Huerta de los tres millones cien mil pesos en oro que el presidente Madero prometió pagar tras la desgracia lagunera” (Herbert, 2016: 15). Es la prueba del suceso de la matanza e, incluso, el espacio del museo es uno de los lugares en donde perpetraron las vejaciones los revolucionarios en 1911. Parte de la secuela de esa invisibilidad se rastrea al evaluar la comunicación de la directora del museo, que revela la actitud de atribuir la culpa a la *troupe* de pícaros que desahogó su frustración sobre un grupo particular de inmigrantes. Muchos, de alguna u otra manera, minimizan este acontecimiento.

El propietario de la antigua casa es un hombre bondadoso. En la descripción de la obra, Lim es silencioso y valiente. En la situación extremadamente peligrosa para un chino, el hombre se atrevió a salir de su refugio, la instalación de la Cruz Roja en Gómez Palacio, para ir al cuartel e interceder en favor de sus compatriotas. Y, cuando una turba intentó linchar a Lim, todavía estaba sereno. Es el único.

Tanto en las imágenes de chinos que llegaron al principio y por los que se formaron

estereotipos como en las de los chinos en la época de la matanza, estos se representaron como débiles e incapaces de resistirse. El escritor mexicano afirma en *La casa del dolor ajeno* que los chinos, después de muchos años de la tragedia, ya consiguieron adaptarse en la sociedad mexicana, como buenos migrantes. Sin embargo, todavía no están dispuestos a hablar de la masacre hoy en día. Para la mayoría de ellos, como para la mayoría de los torreonenses, la memoria de la masacre todavía es un tabú. Lógicamente, los chinos deberían pedirle al gobierno la compensación e indemnización correspondientes, pero no lo hacen. Muchos creen que son como ovejas sumisas. Para sobrevivir, pueden tolerar cualquier sufrimiento, aceptar todo trato injusto, abusivo e intimidante, aguantar sin chistar la masacre en la historia. En otras palabras, los chinos no defienden sus propios intereses. No obstante, Herbert tiene su propia opinión. Para él, la razón es simple. Esta negación se atribuye a dos factores. En primer lugar, los chinos sienten vergüenza de esa historia, y, segundo, los chinos en esta generación son descendientes al mismo tiempo de las víctimas y de los victimarios (López-Calvo, 2019: 256).

Sin embargo, como los protagonistas de la masacre que no se conmemoran en el museo, las víctimas, tampoco la comunidad china ocupa una posición importante en esta obra. Como comentamos antes, el protagonista del libro es la ciudad de Torreón, y el objetivo del autor es la reflexión sobre la historia y la actualidad de México. En esta novela, la interpretación de la experiencia personal de los generales maderistas, de los oficiales torreonenses, de los funcionarios y diplomáticos de otros países occidentales, así como la historia contemporánea de China —con el fin de explicar mejor el contexto a los lectores—, ocupan el mayor número de páginas. A través de la matanza de los chinos, Herbert nos muestra los problemas sociales y políticos de México. El evento sucedido entre el 13 y el 15 en mayo de 1911 es solo un ejemplo verdadero, un testimonio, mejor dicho, de que se puede investigar para revelar todas las tragedias y males que acosan a un país, a una ciudad, a un pueblo, a una sociedad. Y esto cobra importancia al contrastarlo con otras matanzas aún sin investigar a cabalidad en México,

como las ya mencionadas de Tlatelolco, a mediados del s. XX⁵⁹, y Ayotzinapa, ya en el s. XXI.

Casi todos los chinos aparecen en esta obra como grupo, como conjunto y no como seres individuales. Los que se describen con más detalle son las personas con más reputación, como Kang Youwei, Wong Foon Check, el doctor Lim, y Woo Lam Po. Las descripciones de ellos solo se enfocan en sus vidas, cómo se hicieron ricos, en qué compañías se habían establecido, cómo estas empresas habían contribuido o afectado la economía torreonense, y qué relación tenían estos empresarios con los funcionarios gubernamentales o los diplomáticos europeos.

Estos grandes comerciantes no son las víctimas, en el nivel vital, de esta revolución. En alguna medida, son más bien testigos y participantes vicarios en la historia de la ciudad. Sus sólidas empresas fueron consideradas como amenazas graves a las compañías locales, reflejando la fuerte competencia en Torreón, y esto, paradójicamente, también muestra la prosperidad de la ciudad. Las luchas entre los empresarios y los establecimientos y expansión de las empresas son actores y testigos del avance y progreso de la ciudad. Por otra parte, la prosperidad del pasado de la comunidad también es una comparación por contraste de las escenas sangrientas y de la situación desolada durante la revolución, pues se revela perfectamente la violencia cruel como medio para pensar en la historia.

En cambio, de los muertos no hay ningún nombre en este libro. Tienen un nombre común: víctima, y nada más. No hay otra descripción o investigación para aclarar sus identidades. No son tan importantes en el texto; cumplen la misma función que la de las empresas chinas. En la vida real, ellos fueron tanto mano de obra barata dedicada a hacer de Torreón una de las ciudades más importantes de México como testigos de la atrocidad. En el libro, son los que destacan la brutalidad del crimen cometido por los maderistas durante la revolución. Herbert no se preocupa de la individualización de las

⁵⁹ En el aniversario de la masacre, el 2 de octubre de este año 2020, todavía en la Ciudad de México ha habido disturbios en el Zócalo, en el centro de México, para acallar las voces de las gentes que reclaman aún justicia, y una investigación completa de los hechos, sucedidos hace ya más de sesenta años (<https://www.animalpolitico.com/2020/10/marcha-enfrentamientos-52-anos-matanza-tlatelolco/>).

víctimas, lo cual se puede observar en el ejemplo de la muerte de una víctima de doce años, quien aparece sin nombre ni ninguna otra identidad posible:

Tal vez el difunto de 12 años del que hablan los documentos atravesó medio planeta sin su madre. O quizás esta fuera mexicana; abundan testimonios de matrimonios mixtos. De las posibilidades, esta última me parece la peor: que una partida de asesinos odie a tu hijo sin odiarte a ti primero, sin darte la opción de cargar tú con el odio que le deparó el mundo porque la piel de sus verdugos es del mismo color que la tuya (2016: 67).

Eso demuestra que en este libro los chinos aparecen como un conjunto. Al principio, los chinos aparecen en los rumores, es decir, en los estereotipos e ideas manidas transmitidos oralmente. Los mexicanos creían que los chinos eran iguales a los descritos en los estereotipos: sucios, incultos, salvajes, arrogantes, desalmados, débiles y astutos. Herbert reafirma este fenómeno en su libro, contando una anécdota de su infancia:

Recuerdo cuánto me indigné al saber que la Nao de China venía en realidad del archipiélago filipino. Su nombre justo, escuché, era el otro, el que le daban al norte: Galeón de Manila. [...] se lo escuché decir a un guía de turismo y pasé años intentando olvidarlo. Mi ilusión era que un barco surcara el océano desde las puertas de Pekín hasta mi casa en Acapulco (2016: 69).

Claramente, otros ciudadanos, como el niño Herbert, creen en las imágenes de los chinos basadas en cuentos y habladurías irreflexivas. Los estereotipos mencionados arraigaron en la mente de los torreonenses, y nutrieron el odio y la hostilidad contra los chinos. Cuando los asiáticos ocupaban una posición económica igual o un poco más alta que ellos, cambiaron las emociones y los sentimientos. Entonces, los estereotipos se han convertido en la excusa y la razón para la matanza. Los torreonenses saquearon los edificios por el odio racial nutrido por el estereotipo, pero también por la envidia: la mayoría de los edificios afectados pertenecían al comercio chino. Más tarde, los estereotipos también se convierten en la justificación para que el gobierno aduzca razones para el impago de la indemnización. Todos están manteniendo y defendiendo este estereotipo para lograr sus objetivos y proteger sus beneficios.

Herbert comenta que cualquiera que escriba sobre la matanza recalcará que Francisco Villa no estaba en Torreón, y, por lo tanto, no fue posible que participara en

ella. Sin embargo, todos los torreoneses afirman que fue Villa quien ordenó la masacre. El escritor considera que para los habitantes es difícil reconocer el hecho de que una buena parte de los chinos fueron asesinados por los lugareños, buscando un chivo expiatorio de otra región (Herbert, 2016: 35–36).

Pérez Jiménez (2006) sostiene que eso se debe a dos factores principales: en primer lugar, la matanza no tiene tanta importancia en la historia, se sitúa en una posición secundaria comparada con el hecho del triunfo del movimiento maderista y la renuncia de Porfirio Díaz sólo quince días después de la toma de la ciudad Torreón; en segundo lugar, corresponde a la tradición historiográfica revolucionaria, es decir, la evitación de hablar de la actitud de hostilidad de los mexicanos contra los pueblos minoritarios. Sin embargo, acerca de este fenómeno Herbert propone una lectura diferente:

La Laguna posee un fulgor virtuoso e intoxicante pero también tiene defectos, y uno de ellos es el *negacionismo*. Por alguna razón, los torreenses han elegido culpar tradicionalmente de sus desgracias a la *gente de fuera*. Como sociedad, su habilidad crítica hacia el resto del país es excelsa: no sólo inteligente sino ingeniosa, virulenta, cábula y hasta poética: una veta anarquista insufla sus discursos. Su capacidad autocrítica, en cambio, es prácticamente nula (2016: 36).

Los artículos en las publicaciones y reacciones de las élites mexicanas después del acontecimiento corresponden a esta acusación. Sostenían que la responsabilidad de la matanza no se debía atribuir a ellos, sino a la propia inmigración china.

3.2.3.6. Algunas conclusiones

Herbert nos revela un sistema que fomenta y tolera implícitamente la violencia a largo plazo y nos ofrece otro evento para probarlo: los cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa, Guerrero, en Iguala, que durante los días 26 y 27 de septiembre de 2014 desaparecieron a manos de la policía mexicana; de nuevo, no existen casos aislados en México.

Algunos estudios apuntan a que el texto de Herbert tuvo como objetivo el de

criticar el capitalismo sangriento. Por un lado, el acontecimiento en 1911 es la consecuencia de la violencia de la revolución, lo cual, en cierta medida, se trata de la representación de la modernización. Y, por el otro, también es el resultado del capitalismo, porque esto sucedió en un contexto concreto: el plan capitalista había obtenido éxito y la economía local estaba en una situación relativamente próspera. Jorge J. Locane considera que tales tragedias, especialmente la matanza contra los chinos “fue concebida a nivel ideológico por las élites beneficiadas por el desarrollo capitalista y ejecutada por sectores populares que se habían visto interpelados por el discurso antichino” (2019: 305). Es decir, se cree que el autor considera la estrecha conexión entre el desarrollo del capitalismo y la violencia. Desde el capitalismo no se descarta la violencia de ninguna manera; antes bien, la estimula y la apoya. Y sigue añadiendo que

La violencia, por lo tanto, es congénita a la utopía modernizadora del capitalismo y el genocidio chino de Torreón, una expresión particularmente brutal de esa violencia, es decir, nada que no hubiera estado latente antes y después del episodio. Para que la matanza se desencadenara fueron necesarios dos elementos: uno, que la lógica de la libre competencia y la maximización de beneficios se propagara como ética suprema y natural; y dos, que el odio racial inoculara en todos los sectores de la sociedad y alentara a ver la relativa prosperidad de la comunidad china como una competencia inadmisibles o injusta, en cualquier caso, amenazante (Locane, 2019: 306).

Podemos correlacionar la narración de Julián Herbert sobre la matanza y los hechos de la desaparición de los 43 estudiantes para pensar tanto la violencia a altos arcos temporales de la historia mexicana como para repensar la modernidad capitalista en México. Mataron a los chinos porque no les gustaban a las clases altas de La Laguna y no podían aceptar que los asiáticos amenazaran su estatus social. La masacre de los chinos en 1911 ya no puede entenderse como la desafortunada consecuencia de una fiebre colectiva y el estallido irracional de violencia, sino como una práctica de sacrificio para el desarrollo del capitalismo. Por otra parte, los estudiantes de Ayotzinapa en México también se enfrentaron a situaciones similares. La razón de su estigmatización es simple: a la clase poderosa no les gustan todos los que podrían formarse como personas con una conciencia de justicia social. Entonces, la violencia del pasado se repite de nuevo en la actualidad.

Sin embargo, para Herbert, el problema más serio es el de la impunidad. En la entrevista con Ignacio López-Calvo, afirma que ha creado un paralelismo entre la masacre con la desaparición forzada de los 43 estudiantes y dice que

se trata del tema de la impunidad en México, que es una constante. Hago una lectura comparatista en la que vemos que el pasado continúa siendo el presente. Hablo del tema jurídico, de indemnización. De las herramientas que el Estado te brinda, porque el monopolio de la impunidad lo tiene el Estado (2019: 255).

La situación pendiente de ambos eventos durante un largo tiempo y el hecho de que el gobierno mexicano nunca llegó a indemnizar a China son los mejores testimonios de esta denuncia, y también demuestra que “no pueden reconocer haber hecho nunca nada malo. Otros Estados a veces piden perdón por las atrocidades que han cometido, pero no el mexicano; ellos nunca se equivocan” (López-Calvo, 2019: 255).

En fin, *La casa del dolor ajeno* no es una solo crónica del genocidio contra los chinos ocurrido hace ya más de cien años, sino una articulación y reflexión de los problemas en México. La masacre descrita con detalles se toma como un argumento fuerte, aunque las víctimas no son protagonistas o elementos importantes en este libro.

Para Herbert, todos los mexicanos deben recordar los cadáveres que quedaron tras el paso del progreso en la historia. El moderno México se construyó basado en las fosas comunes, en el racismo, en la práctica de terror, en la violencia del pasado en lugar de la libertad y, lo más importante, en la impunidad. Julián Herbert nos expone la oscuridad escondida en la historia, la destrucción de cuerpos y de tierra, que, según la ideología progresista, son sacrificios inevitables en el camino hacia un futuro próspero y moderno. Así, Torreón se convierte en un espacio revelador de que la soberanía mexicana se caracteriza por la destrucción.

Todo el texto nos ofrece la conexión entre el presente neoliberal y el pasado en México. Nos cuenta la fundación y desarrollo de Torreón, la historia del contacto entre los chinos y América, que incluye la inmigración china en continente americano, las leyes contra los chinos y la masacre en 1911, y la historia breve de China, como las dos Guerras del Opio y la rebelión Taiping.

Sánchez Prado considera que el texto de Herbert “subvierte de manera decisiva un paradigma de la relación entre escritura y memoria en México” (2017: 433). Pertenece a la contemporaneidad distópica mexicana, que apareció en el siglo XX, debido a que ya ha perdido su denominación gradualmente, la llamada “crónica urbana”, que había ocupado un lugar preponderante en la representación de la modernización.

El escritor mexicano despliega los problemas de México ante los ojos de los lectores, usando la masacre sangrienta de los chinos en 1911.

Como dice Herbert al final del libro:

Escribir este libro y entrevistar a Manuel Lee Soriano y viajar a Ojuela comenzaron a enredarse y me trenzaron las tripas y se enlazaron como la estatua de dos amantes que Evelyn Jameson vio una vez en Torreón y se convirtieron en una sola cosa. Todo está en todo como quería Pitágoras, como un océano quemado en medio de la niebla, como el encuentro entre una utopía recién nacida y un filósofo condenado a muerte, como una fosa común cavada por un inglés junto al muro exterior del cementerio: como la luz de los deshielos. Esto es un western. Esta es la casa del dolor ajeno. Tomados de la mano, Mónica, Leonardo y yo caminamos ese día no una ciudad, no la Laguna, no un pequeño genocidio, no el puente de Ojuela: el puente del horror. México, le llaman (2016: 262–263).

Mirar hacia este episodio de la historia mexicana es como pasar un puente estrecho en el abismo del horror.

3.2.4. Una coda: tres novelas recientes

Nuestro corpus narrativo llega hasta principios del 2020 y son pre COVID-19. Dado su impacto planetario, es una lástima que las obras analizadas lleguen hasta justo antes de la declaración de la pandemia y que las consecuencias del COVID-19 no estén presentes en mi trabajo por la vía de la ficción, aunque, cómo no, sí lo han estado por sus terribles efectos sobre el planeta, en los cambios drásticos en nuestros hábitos de vida y todos los momentos de angustia, miedo y reclusión por los que he y hemos pasado mientras escribía este trabajo de investigación.

A continuación, entonces, abordaremos un último análisis sobre la imagen de lo chino/ de China en algunas de esas novelas que pertenecen por derecho propio, a los tiempos pre pandémicos. Este análisis girará, entonces, alrededor de tres novelas, como preámbulo reflexivo previo a las conclusiones.

3.2.4.1. *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) de Juan Pablo Villalobos, o la caricatura de los estereotipos

Uno de los libros recientes que nos ha interesado es *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) de Juan Pablo Villalobos. Aunque aparece solo un chino —y no mucho—, puede decirse que su presencia tiene un peso específico significativo en la novela, y contribuye a su interpretación final, como se verá. Sin embargo, para conocer mejor su propuesta narrativa, elegimos ocuparnos antes, y en mayor medida, de su otra novela, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016). La primera, y más reciente, es una novela sobre el miedo a ser invadidos; en la segunda se narra la experiencia que involucra el narcotráfico, la violencia, la pobreza, el asesinato y el olvido de un doctorando mexicano en Barcelona.

Como ya hemos indicado antes, los personajes chinos no son los protagonistas de

estos textos, pero desempeñan un papel importante que contribuyen a impulsar la historia. En *No voy a pedirle a nadie que me crea*, el Juan Pablo Villalobos que vive en el libro (el protagonista, que tiene el mismo nombre del escritor, en un evidente juego autoficcional) llega a Barcelona para estudiar un doctorado sobre el tema de los límites del humor en la literatura latinoamericana del siglo XX “y cómo las nociones de lo políticamente incorrecto, o de la moralidad cristiana, funcionan como elementos represores que introducen el sentimiento de culpa en la risa, que es, por definición, espontánea” (Villalobos, 2016: 13). Sin embargo, a la fuerza y bajo amenazas de muerte de una inverosímil trama orquestada por unos criminales mexicanos, relacionados con un primo suyo, se ve obligado a cambiar el tema de su tesis al del estudio de género para relacionarse con Laia, la heredera lesbiana de un político corrupto catalán de un partido nacionalista de derechas, con un puesto tan importante que “nadie se tira un pedo en Cataluña sin pedirle permiso” (Villalobos, 2016: 57); posteriormente, él se mete en ese turbio negocio, con consecuencias trágicas. Este grupo mafioso tiene un objetivo muy vigente en el momento actual: el lavado de dinero. En otras palabras, Juan se ve involucrado en la trama delictiva de mover enormes capitales por el mundo entero, y una de sus tareas es la de establecer lazos en Barcelona. El personaje chino que vamos a ver es uno de los miembros de la mafia.

El chino —que es como se refiere a sí mismo— no aparece con frecuencia, pero siempre lo hace fumando cigarrillos de manera continua. Es un fiel subordinado del líder llamado “licenciado” —título que suele utilizarse, habitualmente, en América Latina, para quienes han realizado estudios universitarios—, lo obedece exactamente como se le exige. A veces, se aparece como su portavoz ante el licenciado: da órdenes al protagonista según la voluntad de su jefe. No tiene nombre, se presenta a sí mismo diciendo que “me llamo chino” (Villalobos, 2016: 19). Es posible que para el escritor haya sido difícil darle un nombre porque, como afirma su alter ego ficcional en la novela: “todos los nombres chinos me suenan igual” (Villalobos, 2016: 19). O, quizás, porque, dentro de la mafia, generalmente, se utiliza solo un apodo que representa el carácter y no se emplean los nombres reales de sus integrantes. Al menos, se sabe que, aunque

nació en L'Hospitalet de Llobregat, no es un chino con nombre catalán. Es decir, en la novela los chicos le preguntan si su nombre era Jordi cuando el Chino comenta que había nacido en esa ciudad al sur de Barcelona. Pero, aquí, la pregunta se introduce como una burla a la idea de que en el extranjero todos los chinos adquieren otro nombre, cercano a la grafía y a la fonética del país donde viven.

Juan, por su parte, describe al chino así: “viste una chamarra de cuero negra, quizá de piel sintética, pantalón de mezclilla y tenis Nike, probablemente Mike” (Villalobos, 2016: 17); descripción que es claramente una burla de las falsificaciones chinas.

Podemos ver, por tanto, muchos estereotipos clásicos en esta novela. Por ejemplo, el chino cree que la astucia es una virtud muy apreciada entre sus compatriotas. Cuando Juan Pablo está nervioso o muy ansioso, le salen ronchas en la cara, y el chino le dice que su abuela puede curarlo con acupuntura. Los compañeros no le creen y se ríen, el chino, enfadado, dice que conoce noventa y tres de los ciento ocho toques del Dim Mak y los ha probado en gatos: según el kung-fu, hay ciento ocho lugares del cuerpo donde pueden aplicarse golpes mortales.

Por otra parte, aunque decimos que el chino obedece al licenciado, siempre quiere explicarle las cosas a Juan. Y cuando ve que su cara está cada vez peor, le ofrece una sesión de acupuntura. Con estos detalles, se puede decir que es una persona amable que se preocupa por su compañero. Y, sin embargo, como un miembro de la mafia, tiene también una faceta cruel e indiferente, por supuesto.

Al final de la novela, a través de la carta de la madre de Juan se nos revela que este ha sido asesinado por la organización mafiosa. Y, muy probablemente, es el chino quien lo ha matado. La policía, que conoce toda la historia, dice que él es la clave y que hay que localizar a este chino aunque nadie sabe cómo se llama, porque, como se dice en el libro, cuando en el mundo hay miles de millones de chinos, todos son iguales, y la única persona que puede identificarlo, ya ha desaparecido. Por lo tanto, esto es una tarea imposible. Una vez más, se recurre al estereotipo, fruto de la dificultad de los occidentales de distinguir a personas de otra comunidad étnica oriental.

Sobre la raza china como un conjunto, también hay otras descripciones interesantes en esta obra. Por ejemplo:

entra a cualquier bar de Barcelona y ahí los [los chinos] verás, jugando a las tragaperras. [...] Que así se financian los chinos, nen, con la pasta de las tragaperras, así compran los comercios de barrio, los bares, ¿ya te diste cuenta?, ahora por todos lados hay tiendas de chinos, es un plan de dominación mundial, nen, todo con las pelus de las tragaperras... (Villalobos, 2016: 52).

Efectivamente, en España, por lo menos, circula este rumor o leyenda urbana, posiblemente porque hay chinos —como también muchas personas de otros orígenes— con adicción al juego o ludopatía; lo que ocurre es que los rasgos fenotípicos chinos hacen que sean más reconocibles que las personas de otras procedencias con el mismo problema.

Asimismo, cuando llega el invierno, los compañeros de piso le proponen a la protagonista que vaya a la tienda de los chinos a comprar una manta, porque no tiene dinero y los productos de los bazares suelen ser más baratos.

Podemos concluir, de este modo, con estos pocos ejemplos, que los chinos en este libro corresponden perfectamente a los estereotipos clásicos. Son obedientes, astutos, dueños de tiendas pequeñas o bares, ganan dinero ilegalmente para sobrevivir en tierra ajena, forman parte de una gran comunidad, tienen conocimientos fantásticos, como la acupuntura y el kung-fu. Y, sobre todo, son nadie, casi opacos o invisibles entre toda la demás gente de su misma procedencia.

Sin embargo, en esta novela los estereotipos no solo apuntan hacia los chinos —con negocios más o menos ilícitos—: los catalanes que tienen sentido de superioridad por su (*la seva*) lengua, los latinoamericanos expatriados y pobres, europeos educados, los mexicanos criminales y mafiosos, los pakistaníes que quieren escapar de su tierra autoritaria, el partido catalanista y los *mossos d'esquadra* aparecen como corruptos. Según los críticos, estos personajes “representan bien los estereotipos de personas desde los patrones norte-sur, débil-fuerte y central-periferia” (Poveda, 2018: s/p). Muy posiblemente, Villalobos utiliza los estereotipos de forma exagerada, hiperbólica, como caricatura, para mostrar su absurdo, para ponerlos en evidencia, y siendo consciente,

por otra parte, de cierto efecto humorístico que se consigue con ello, y que desautomatiza el contenido —como sucede, por ejemplo, con los chistes que recurren a cuestiones de género, a las nacionalidades, o a distintas etnias)—.

En *No voy a pedirle a nadie que me crea* se nos construye un mundo donde la vida de la gente normal puede ser controlada por los criminales y políticos de diversas nacionalidades, los inmigrantes sobreviven con historias secretas y en rincones oscuros de Barcelona. Por su parte, Villalobos hace hincapié en que la violencia forma parte de la cotidianidad mexicana y critica al clasismo y el racismo de la sociedad de su país de origen. Esto se puede observar a través de los personajes del primo Lorenzo y de la madre de Juan Pablo. Villalobos reconoce en una entrevista que “es verdad que en mis novelas siempre trato de ser fiel a la realidad mexicana y en nuestra realidad, hasta ahora, no hay finales felices” (Hernández, 2017: s/p). Estos dos, sobre todo la madre, desprecian al pobre, ansían pertenecer a la clase alta, envidian la vida en Europa, lo que es llamado por Villalobos como el “sistema de prejuicios de la clase media arribista mexicana” (Hernández, 2017: s/p).

En fin, el escritor usa desde el principio hasta el final un tono de parodia y de sarcasmo en tanto se burla de los mexicanos, argentinos, italianos, chinos y catalanes por igual. El Chino es solo una forma de la representación de las verdaderas caras de la capital de Catalunya, y estas imágenes estereotipadas muestran una sátira desde la cual se construye una ficción carnavalesca y grotesca, o esperpéntica.

En su otra novela, *La invasión del pueblo del espíritu*, como se anticipaba, solo aparece un chino llamado Yu. La historia de la novela es la siguiente: Gastón y Max son amigos inmigrantes, de Argentina y México, que enfrentan un giro radical en sus vidas. Gastón debe dormir a su perro, Gato, para no sufrir más, es decir, aplicarle la eutanasia, pues padece una enfermedad terminal; Max pierde su restaurante porque el propietario no le ha renovado el contrato de alquiler y, a sus espaldas, vende el local a unos orientales. El cierre del restaurante significa una transformación inaceptable para los vecinos de toda la vida porque se sienten invadidos al estar rodeados de una gran

cantidad de asiáticos, que han llegado a ocupar un espacio neurálgico del barrio. Con una depresión profunda, Max se abandona porque se ve obligado a dejar su modo de vida y su vivienda, encerrándose en el local; Gastón intenta rescatarlo, procurando comprar el restaurante. Durante el proceso, consulta a muchas personas, y uno de ellas es Yu, el chino del bazar de la esquina del restaurante.

La primera impresión del personaje de Yu es que este tiene que hacer un esfuerzo sobrehumano para articular las erres de las palabras; sin embargo, solo puede pronunciar una erre muy suave. Cuando Gastón le pide ayuda sobre el problema del restaurante, usa “ustedes” e, inmediatamente, siente la humillación notando que es una ofensa mayor: “segregarlo; decir <ustedes> los pone aparte, los separa, los distingue, los agrupa” (Villalobos, 2020: 25). Pero Yu parece divertirse, y habla “sin intentar disimular su pronunciación, sin esforzarse en articular la erre, transformándola en la ele que marca el estereotipo fonético con el que se espera que los lejanorientales hablen la lengua colonizadora” (Villalobos, 2020: 25). El término, por otro lado, es un obvio eufemismo, que subraya el gentilicio que está sustituyendo, en ausencia, haciéndolo, paradójicamente, más presente. Está claro que el autor conoce exactamente este estereotipo de los chinos y lo convierte en una trama de la novela.

Como vemos en las obras analizadas más arriba, en la mayoría, hay una descripción de lo mal que hablan la lengua española los chinos, y esto llega a ser una marca propia, como personajes. Otra característica es el gran número de negocios de orientales. *La invasión del pueblo del espíritu* es una novela que habla del racismo — para denunciarlo— y del mestizaje como elemento esencial —históricamente— en la configuración de la ciudad de Barcelona. Inevitablemente, aparecen comentarios sobre la presencia —y la amenaza, para muchos— de esos “lejanorientales” e, incluso, se convierte en el punto de partida de toda la historia: “Se dice que los lejanorientales han ido comprándolo todo en el barrio. Los cafés, los bares, los restaurantes, comercios anticuados como mercerías o ultramarinos que transforman en bazares” (Villalobos, 2020: 10). La verdad es que no se puede negar que esto ha sucedido en España, y en otros países europeos, desde hace un par de décadas, aunque se haya exacerbado en los

últimos años, sobre todo, por una mayor visibilidad, en la adquisición de muchos bares populares, de barrio, y no en los tradicionales restaurantes de especialidades chinas, como venía ocurriendo en el pasado.

Un abogado que vive en el barrio, le pregunta a Gastón sobre el restaurante de Max, y le informa que algunos comerciantes y vecinos se están organizando para enfrentarse a la “invasión” —presente ya en el título— que está sufriendo el barrio. Repite muchas veces que es una invasión, y advierte que “si no hacemos nada pronto solo quedarán bazares de lejanorientales, colmados de proximorientales y fruterías de nororientales” (Villalobos, 2020: 31). Aunque hay que advertir y destacar, como se anticipaba, que Gastón no es oriundo de la península, él y Max son inmigrantes, el abogado los prefiere y, por el hecho de ser latinoamericanos, dice que “tenemos un pasado común, hablamos la misma lengua” (Villalobos, 2020: 31), puesto que sabe que Gastón es “conosureño”, y añade: “somos pueblos hermanos, nosotros nunca olvidamos las Colonias. Estamos juntos en esto” (Villalobos, 2020: 31). Pero esto mismo evidencia una postura claramente paternalista, neocolonial, imperialista y eurocéntrica, que pretende —y eso es lo peor— ser solidaria, como subraya Villalobos con este diálogo.

En un principio, se apela a elementos comunes de la identidad, como la religión, la historia y la lengua —todas ellas impuestas en la conquista, por otro lado, es decir, por el ejercicio de la fuerza—. Sea como sea, está claro que los orientales, no solo Yu, se hallan en una posición de exclusión.

Con todo, Yu es un comerciante excelente y una persona muy amigable, pues siempre sabe cómo mantener y satisfacer curiosidad de los clientes; le recuerda a su hija que no toque al perro sin permiso, porque Gato está muy enfermo, y le preocupa que este gesto agrave el dolor. En una ocasión, Gato sangra en su bazar, y Yu le dice a Gastón que se despreocupe mientras limpia la tienda; escena que choca frente a otras, donde, al producirse la misma situación con Gato, los dueños reaccionan con prepotencia y le reclaman a Gastón la limpieza del local. Aunque Yu es amable, todo parece indicar que la gente del barrio no tiene ganas de aceptarla ni a él ni a otros orientales.

Los locales deciden apretar a los lejanorientales, y aumentan la presión vecinal, los acorralan y les hacen la vida imposible. Encuentran a algunos regidores del distrito que los apoyan; al mismo tiempo, exponen sus intenciones en las redes sociales. A nivel social, hay “continuas referencias que se hacían en la película a la mala calidad de los productos lejanorientales, especialmente a los dispositivos electrónicos” (Villalobos, 2020: 70); en algunos lugares, se prohíben los bazares lejanorientales, debido a que se dice que hubo un problema de salud pública por culpa de unos muñecos de peluche llamados Mogwai, una palabra que, según el autor, significa “espíritu maligno” en una de las numerosas lenguas habladas en el lejano Oriente, de hecho, es una palabra cantonesa. Sin embargo, esto no es así, es totalmente falso, ya que se trata, simplemente, del argumento de la película de ficción estadounidense *Gremlins* (1984) de Joe Dante.

A consecuencia de esto, días después, se destroza el bazar de Yu: la vidriera queda rota y astillada y el letrero salpicado de manchones de pintura negra; escriben la leyenda “Mogwai” en letras rojas como señal de amenaza. Lo que demuestra la ignorancia que genera esta violencia. En total, se ataca a trece comercios en el barrio; casi todos, bazares lejanorientales, un par de bares, una peluquería y un colmado de proximorientales (Villalobos, 2020: 113). Debido a que no tiene hostilidad hacia los orientales, en la barda perimetral del huerto de Gastón se escribe “en letras mayúsculas, en color rojo, y con la misma caligrafía de otros mensajes que han ido apareciendo en el barrio como “Fuera Forasteros”: TRAIADOR” (Villalobos, 2020: 66).

Los orientales no se quedan quietos, la Liga de Comerciantes Lejanorientales escribe una carta para pedir la solidaridad de la gente del barrio y la intervención de las autoridades. Por supuesto, eso no sirve para nada. Yu es lo suficientemente inteligente como para descubrir que el líder de la organización antiorientales, es decir, el abogado, tiene contactos con Gastón, pero no sabe quién es exactamente. Por lo que negocia con este para saber el nombre, y ayudar a proteger a Pol, el hijo de Max.

Aunque hay un único chino, Yu, y no aparece muchas veces en la trama, podemos ver la imagen china en esta novela desde dos aspectos. En primer lugar, existen prejuicios de la gente del barrio: abren una gran cantidad de tiendas, lo que entra en

conflicto con los intereses económicos de los locales; son malos extranjeros, porque son muy distintos, lo cual significa una amenaza para su vida armónica y la supuesta “pureza” del entorno. El segundo es el perfil de Yu: es un hombre inteligente y amable y responsable de la enseñanza de sus hijos. Esto es completamente diferente de la imagen estereotipada a la que Yu responde con su deficiente pronunciación.

Como hemos visto, esta obra revela el fenómeno de que las personas clasifican artificialmente a otras según la raza, el color de la piel, el idioma, las creencias, etc., y solo se acercan a sus propios grupos, excluyendo a los extranjeros y locales que apoyan a —o no están contra de— los extranjeros. Unas de las razones que encuentran para justificar su exclusión son sus prejuicios y estereotipos aprendidos.

En el libro, Pol, el hijo de Max, es un científico que estudia en la tundra y siempre está interesado por las bacterias, las semillas, las colonizaciones e invasiones de otros planetas, entre otros temas. Él anuncia que, después de la investigación y una serie de descubrimientos, los humanos en la tierra son, en realidad, todos ellos, descendientes de inmigrantes alienígenas. Por tantos, todos son migrantes. Es posible que Villalobos quiera trazar un paralelismo entre el miedo de la llegada de inmigrantes y la paranoia de la invasión alienígena, porque las ficciones frecuentan la típica escena de que los extraterrestres van a devastar la Tierra. Como expresa la adormecedora de Gato, a lo mejor nosotros somos los alienígenas. Sea como sea, somos capaces, por ejemplo, de crear una marca del estereotipo fonético con el que se espera que los lejanorientales hablen la lengua española para distinguir a los Otros del Nosotros.

En este sentido, para Villalobos —él mismo un inmigrante latinoamericano en Barcelona—, uno puede reunir todas las identidades, “la identidad no es algo permanente e inmutable, sino que es cambiante y se construye día a día y la nostalgia por una presunta identidad perdida que obsesiona a ciertos colectivos es el mejor alimento de los totalitarismos” (de Dalmases, 2020: s/p).

Yu existe con una relativa buena imagen, pero en la imaginación de los locales, los orientales son espíritus malignos, y el odio racial, la xenofobia y la intolerancia arraigan profundamente en el barrio. Como fruto, en el fondo, del desconocimiento y la

ignorancia. Ahora bien, los vecinos devienen en bárbaros que, primero, rompen los cristales y hacen pintadas en las paredes de los locales y, luego, roban y amenazan para ahuyentar a estos comerciantes. Es un contraste ridículo. Villalobos nos revela su intento de este libro al final de la novela: recordar a los hombres que lo peligroso “es la idea de que todo lo que viene de afuera, lo alienígena, es una amenaza que hay que erradicar” (Villalobos, 2020: 186). Y se llama fascismo universal, que cree que “hay que proteger una supuesta pureza, un orden original, primigenio, salvaguardar las esencias, las tradiciones, un pasado mejor” (Villalobos, 2020: 186).

3.2.4.2. *Sinfin* (2020) de Martín Caparrós, un paraíso de ciencia ficción

El escritor argentino-español Martín Caparrós publicó su novela *Sinfin* (2020), donde nos propone un viaje al futuro en el que aparece un invento transformador de las vidas (y las muertes) de miles de millones de personas. Se llama 天, palabra china que se pronuncia como “*tsian*” y significa paraíso. Es considerado como el mayor logro de la civilización porque realiza el deseo y la gran obsesión humana durante miles años: la inmortalidad. Los científicos transfieren los cerebros humanos a computadores para que puedan seguir existiendo o viviendo en un mundo virtual diseñado a su medida.

Este libro se escribe combinando el estilo de la escritura periodística y la ficción. Hay que recordar que el escritor, aunque ha desarrollado ya una larga carrera como novelista, ha destacado, sobre todo, internacionalmente, como cronista, con obras que se han convertido en referentes de este género híbrido, como sucede, por ejemplo, con *El interior* (2014). En una entrevista para la revista *Ñ*, Caparrós, precisamente, respecto a *Sinfin*, argumenta: “Lo que quise hacer es más o menos una buena crónica donde nada es cierto. Estaba un poco cansado de toda esa gente que se cree algo porque dice que es cronista” (“Así comienza *Sinfin*”, 2020: s/p). Esta novela cuenta la búsqueda de la verdadera historia del surgimiento y desarrollo de este invento. La reportera-narradora

nos revela poco a poco lo que se oculta detrás de la mitología oficial (“LaMásBellaHistoria”), que silencia los sacrificios humanos, o la masacre, según la narradora.

Entre todos, uno de los argumentos más llamativos es que, para obtener la vida eterna después de la muerte, la gente tiene que aceptar el aislamiento eterno. Hay que señalar que este libro se publicó cuando el mundo empezó a vivir la pandemia causada por el COVID-19, y los gobiernos decretaron esta cuarentena transitoria como condición para protegernos de los contagios y evitar, así, el aumento de los índices de mortandad. En este sentido, esta novela coincidió y es como una verdadera representación de la realidad de COVID-19 en 2020. Es imposible no establecer ciertos paralelismos entre la trágica situación de este año y la historia de Martín Caparrós.

Según los hechos de la historia reciente, el aislamiento como medida preventiva se adoptó primero en China. En su momento, esta decisión causó controversias en tanto muchos países occidentales criticaron que era una medida contraria a los derechos humanos y a la libertad individual. En la novela, un chino llamado Liao compra 天, y, al final, el gobierno chino crea 都天, que es 天 para todos y lo da como un servicio público, cambiando la vida de sus ciudadanos. Sea coincidencia o no, China juega un papel preponderante en ambos casos.

Según Caparrós, partiendo de la idea de una Europa en decadencia, cree, sin duda, que China volverá a ser el país más poderoso (Miyara, 2020: s/p). En el libro, el autor crea un futuro en que el mundo, tal y como lo conocemos, se desmorona: Europa se hunde por el movimiento nacionalista y la afluencia de los refugiados; se inician nuevas cruzadas ideológicas y Europa vive una Nueva Edad Media porque las religiones cada día son más radicales; las máquinas reemplazan a los humanos como mano de obra en distintos trabajos y las grandes corporaciones logran dominar el mundo. En cambio, según la idea del autor, China ocupa la posición más alta del mundo en el futuro:

China se llamó siempre el Reino del Centro y es cierto que, en los últimos milenios, fue el Estado más poderoso de la Tierra salvo en dos breves momentos de confusión: del siglo I al IV después de Cristo, cuando el Imperio Romano se le podía comparar —aunque no competían—, y del siglo XVI al XX, cuando los imperios europeos ocuparon el mundo

conocido (Caparrós, 2020: 262).

El escritor cree, por tanto, que la hegemonía china en nuestro tiempo está creciendo a nivel mundial. El resultado, en su libro, trataría, en todo caso, de corregir ese breve error de la historia, y restablecer ese dominio secular del imperio del dragón. Es decir, China siempre fue el país más poderoso y vuelve a serlo, aunque “la hegemonía sobre el resto del mundo no les interesa a los chinos, pero no tienen más remedio que hacerlo” (“Vivimos en una época”, 2002: s/p), dice en la entrevista con la revista *Semana*.

Aparte de la influencia política, China en el libro también es uno de los países más ricos del mundo y, de hecho, es esa emergencia y supremacía económicas las que conducen al dominio. Como las religiones dejan de ser el refugio eficaz contra la muerte y la ciencia no tiene nada en contra de esta, una gran parte de la humanidad cree que una manera de obtener la inmortalidad es reemplazar la parte defectuosa del cuerpo. Tres grandes conglomerados dominan el mercado de producción de partes y reemplazos; dos de ellas son de China.

Debido a la posición que China ocupa en la obra, es lógico que podamos ver que el gobierno chino y sus ciudadanos tienen una representación diferente de las clásicas en obras analizadas anteriormente. Veamos.

Como ya comentamos, el señor Liao compra 天. Es un comerciante, pero lo que produce murmuración y críticas es que Liao ha sido admitido en el Partido Comunista de China siendo muy joven. Los demás comentan que la adquisición de 天 la hizo por orden del gobierno chino para el que 天 tiene potencial y, por ello, quiere controlarlo. Incluso, la muerte de Samar, la inventora de 天, se debería atribuir a la amenaza de los chinos porque, sea como sea, “el emprendimiento estaba amenazado, necesitaba garantías. Y el único lugar donde un Estado fuerte podía dárselas era, faltaba más, la China” (Caparrós, 2020: 259). Por otra parte, la República China está en condiciones de responder a cada una de las preocupaciones del señor Liao y, entre todos los ofrecimientos, el más importante es que su gobierno puede “reprimir con todo el peso de la ley a cualquier desaforado que quisiera cometer delitos para pagar su 天 o que, incluso, quisiera hacerse con su 天 sin tener que pagarla” (Caparrós, 2020: 261).

Antes de que el señor Liao y los doscientos empleados de la 春天 —el nuevo nombre de 天, que significa primavera en español— se instalen en Shenzhen, una de las diez mayores ciudades del mundo en aquel entonces, el señor Liao siempre mantuvo un perfil bajo. Sin embargo, al regresar a China, se convierte en un “pequeño emperador” (Caparrós, 2020: 262). Es decir, aunque en un territorio ajeno siempre cuida su conducta para cumplir su tarea de la mejor manera posible, al regresar a su tierra, siente que es el verdadero amo. Sin duda, es una persona tan inteligente que “si sus jefes lo hubieran escuchado se habrían evitado tantas complicaciones” (Caparrós, 2020: 263). Pero, su imagen no es la de un subalterno totalmente obediente sin derecho a hablar, sino un personaje que mezcla “obediencia y audacia, orden y desparpajo, sumisión y ruptura” (Caparrós, 2020: 263). Así que la narradora comenta que, si él los ha escuchado, también podría evitar muchas complicaciones, porque sigue considerando que todos los funcionarios chinos son puntillosos y manejables, incluyendo al señor Liao. Cree que “es cierto que los preparaban para ser capaces de producir iniciativas; es más cierto que los entrenaban para dejar de lado cualquier iniciativa propia cuando el Partido se lo requería” (Caparrós, 2020: 263).

Entonces, una de las causas es que China tiene un Partido “hipercentralizado” (Caparrós, 2020: 276). En una entrevista, el ciudadano chino Gao le dice a la reportera que cree que siempre se viven tiempos difíciles y que el Partido lo controla todo. El gobierno chino no solo impone condiciones a las corporaciones y al pueblo; también impone pensamientos a sus funcionarios. Como líder supremo, puede representar al Partido Comunista Chino hasta cierto punto. El viejo presidente Xi Jinping, que en la descripción de la narradora tiene cara flaca macilenta, papada de pavo y el pelo siempre negro (Caparrós, 2020: 174), a sus 60 años, es el líder de China en el 2013, y deja de serlo al morir a sus 97 años en el 2051; es decir, Xi permanece en su cargo durante 37 años. No hay que olvidar, como se decía al principio de este subapartado, que Caparrós mezcla, novedosamente, la ciencia ficción con los recursos de la crónica, de la no-ficción, así que crea un personaje ficcional que se basa en el actual presidente de la República Popular China, aunque se avanza hasta conocer el momento de su fin, que

extiende, de forma hiperbólica. Es una burla de la realidad histórica, y una crítica, obviamente. Hace referencia al momento en que China eliminó la cláusula de la Constitución que prohíbe a un presidente estar en el cargo más de diez años, un total de dos mandatos consecutivos, y que causó sensación en el mundo. Los principales medios de comunicación comentaron mucho al respecto, apuntando a que consideran que es “una constitución reformada a la medida de Xi” (*El País*, 2018)⁶⁰, que “es el líder más poderoso de China desde Mao” (*BBC Mundo*, 2018)⁶¹ y “va a ser el más duradero en mucho tiempo” (*El País*, 2018), esta modificación de la Constitución fomenta a la impresión del Presidente Xi como “el presidente de todo” (*Público*, 2018)⁶² y revela en cierto punto “el culto a su persona” (*BBC Mundo*, 2018).

Después de la muerte de Xi, Dama Ding ocupa su sillón. Se trata de una mujer fuerte que gobierna la República China con mano de hierro. La narradora comenta que, desde el principio, la Dama Ding se dedica a asentar el poder chino en el mundo. Es un proceso gradual y seguro de construcción y lleno de suspicacias, pues “durante siglos, milenios, los chinos fueron respetados, temidos, pero no apetecidos. Nadie, salvo sus vecinos muy próximos muy pobres, había querido nunca parecerseles: nadie, nunca, los tomó por modelos” (Caparrós, 2020: 295).

Su trabajo, sin duda, obtiene un éxito sin comparación. Bajo su mando, la República China termina de ocupar el lugar privilegiado que, en aquel entonces —los años 50 de este siglo—, tiene en el mundo. 都天 es la base del éxito: se trata de una forma de conseguir que cada día más ciudadanos, y desde cada rincón del mundo, envidiaran a los chinos porque pueden realizar el deseo de la eternidad. Todo el mundo quiere ser como ellos; son, finalmente, envidiados, deseados y tomados como modelo.

Al principio, 天 se crea solo para los ricos. Esto produce descontento en el pueblo con los disturbios en diferentes lugares: ataques a los oficiales del gobierno, la manifestación y, al final, ataques a cualquiera para mostrar la injusticia. La periodista

⁶⁰ https://elpais.com/internacional/2018/02/25/actualidad/1519548463_329449.html

⁶¹ <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43206467>

⁶² <https://www.publico.es/internacional/xi-jinping-china-propone-eliminar-limite-mandatos-consecutivos.html>

dice que

el gobierno chino había enfrentado otros reclamos con dureza y sin otorgar nada, y que esta vez tampoco le habría costado desarmar los reclamos de unos millones de pelagatos sin poder, adiestrados durante décadas en la obediencia más supina, controlados con las mejores herramientas conocidas (Caparrós, 2020: 276).

Sin embargo, la Dama Ding anuncia que la República China, magnánima y atenta a sus palabras, va a garantizar 天 para todos. Porque el Estado chino, tal y como se (auto)anuncia, es muy sensible a los reclamos de su pueblo, y está preocupado por la igualdad y la justicia. En cambio, según la narradora, hay muchas interpretaciones sobre este asunto: este pequeño movimiento consigue el triunfo al final debido a que

El gobierno chino ya había rechazado demasiados pedidos populares y que tenía que conceder alguno y que, en principio, le pareció que este era el apropiado, que no le traería grandes perjuicios, que tendría incluso sus ventajas y a cambio, le devolvería la imagen de benefactor de su pueblo que temía estar perdiendo porque la sociedad que dirigía en nombre de la igualdad se había vuelto exageradamente desigual, obscena (Caparrós, 2020: 279).

Incluso, se cree que, desde el principio, cuando el reclamo aparece, el Estado chino se da cuenta de que es una oportunidad para ellos, por lo que alguien del Comité contacta con el líder de este movimiento y le ofrece el apoyo secreto del gobierno; luego, esto se presenta como una concesión a las peticiones del pueblo (Caparrós, 2020: 279). Esto es una buena manera de dar a los ciudadanos la sensación de que se expresan, y el resultado facilita el refuerzo del poder del Estado y justifica toda pretensión continuar dándole más poder al aparato estatal chino por una buena causa: es el garante de lo que todos desean (Caparrós, 2020: 280).

Todo esto aumenta a niveles inauditos la popularidad de la presidenta Ding. Y se convierte en una expresión cultural del poder chino. Más importante aún, eso muestra “la superioridad del régimen, su defensa de sus ciudadanos —y lo legitimaría, como sabemos, para su posterior intervención en los asuntos internos de muchos otros países” (Caparrós, 2020: 281).

Esta medida crea, sin embargo, una serie de problemas. En primer lugar, una gran cantidad de ciudadanos de otros países quiere entrar a China, pero el gobierno chino los

rechaza o, en el peor de los casos, masacra a esa gente (Caparrós, 2020: 268). Un soldado chino dice que pasó varios días “lanzando contra las personas que querían entrar en China drones y más drones, oleadas de mastines clones, lluvias ácidas” (Caparrós, 2020: 268); sin embargo, entre el pueblo, nadie sabe nada sobre esto. Los ciudadanos chinos no se enteran de estas crueldades ordenadas por su querida presidenta, la Dama Ding.

Además de enfrentar crisis externas, también tiene que formular reglas específicas internas sobre 都天. Según la investigación de la narradora, para simplificar y asegurar el gran número de 天, el gobierno chino ha establecido varias restricciones tales como la edad mínima requerida y “las Cinco Maravillas”, es decir, hasta cinco opciones para planear las vidas eternas

Todos revelan que la Dama Ding es una mujer muy capaz. Es la primera presidenta en la China moderna. Gobierna el país con mano dura y gana mucho respeto; incluso los ciudadanos le crean una canción para alabarla. Hace de China el país más atractivo y deseado, promueve 天 para todos —al principio, en China, luego, en todo el mundo—. Al mismo tiempo, también es una política astuta y cruel; posee la actitud positivista de todos los políticos pues, para ella, lo más importante no es el pueblo, sino el control y el interés del Partido.

Hay otras interesantes descripciones en este libro sobre los chinos, por ejemplo, “los altos funcionarios chinos solían equivocarse por su falta de información —por su desdén— del mundo ajeno; fue tan raro que este se equivocara por un fallo de previsión sobre su propio mundo” (Caparrós, 2020: 263). Y cuando 天 ya se puede personalizar, aunque los chinos son ricos, al diseñar su propio mundo en 天, no querían escenarios tradicionales pastorales o ecokitsch, tampoco tanta naturaleza ni tiempos idos ni sociedades ya pasadas ni caprichitos personales, sólo piden “porvenir, tecnología, sexo, plata” (Caparrós, 2020: 265).

En fin, en esta novela Caparrós —que es lo que es, después de todo, a pesar de la forma empleada de la crónica o no-ficción— nos perfila un régimen, o un partido autoritario, en el que los líderes, aunque controlan casi todos los aspectos de su pueblo

y ciegan a las masas, siempre saben cómo ganan el amor y el respeto de estas. En cambio, los ciudadanos chinos, en esta novela, en general, presentan una imagen de oprimidos por su Partido y el Estado y siempre priorizan los intereses de estos por el que sacrifican sus propios intereses.

3.2.4.3. Una pequeña recapitulación

A través de estas tres novelas, notamos que ambos autores son conscientes de los estereotipos arraigados en los personajes —y las personas— de la comunidad china.

No voy a pedirle a nadie que me crea, como se ha explicado, narra la vida de un doctorando mexicano en Barcelona que se involucra en el negocio del lavado de dinero del narco. El Chino es un miembro obediente de la mafia mexicana; posee, al mismo tiempo, la perversidad y la amabilidad. No tiene nombre propio, solo apodo, que hace referencia a su comunidad de origen, en la que se diluye: nadie puede, así, encontrarlo porque, en general, es como si fuera una persona invisible, una entre muchas. Puede ser cualquiera. Y nadie. Villalobos revela a través del cuento la violencia de la sociedad mexicana y el fenómeno de las redes criminales globales en las grandes capitales del planeta. A su vez, es una caricatura de la vida oscura de los inmigrantes en la Ciudad Condal.

Por su parte, *La invasión del pueblo del espíritu* nos presenta una comunidad de Barcelona, nuevamente, donde la amistad es superficial y hermética; la gente del barrio, a veces, se ayuda entre sí, pero, por lo general, se enfrenta y pelea. Como oriental, Yu, listo y amable, se ve excluido. A través de su experiencia, el escritor critica la xenofobia, el racismo y sus discursos excluyentes, fruto de la violencia para todos los que quedan fuera de la identidad predeterminada por unos valores sobre el origen, lo primigenio y la pureza y esencias sobre las identidades.

Sinfin describe un futuro en el que China se convierte en el país más poderoso del mundo y nos presenta a unos chinos inteligentes, pero siempre bajo la voluntad de su Partido. Esta novela reflexiona sobre el efecto del poder y la hegemonía mundial de

imperios existentes y emergentes: “construyen un relato, que se transforma en mítico, que millones y millones creen para participar de algo común. Puede ser una patria, una cofradía, una religión” (Morla, 2020: s/p). Y sobre el miedo colectivo al porvenir, porque todavía no sabe la humanidad cómo imaginar uno, pero tiene ganas de construirlo.

Entonces, a través de estas tres últimas novelas, vemos que los perfiles de personajes chinos, generalmente, poseen algunas características correspondientes a los estereotipos clásicos. Estos se nutren, por ejemplo, de comportamientos de sumisión y sacrificio personal ante el Partido. Sin embargo, al mismo tiempo, vemos aspectos más novedosos en estos personajes. En primer lugar, es muy poco frecuente ver a chinos tan fuertes como la Dama Ding de *Sinfin*, siendo, además, mujer. Entonces, a través del Liao el autor afirma los logros tanto comerciales como políticos de los chinos. Sin duda, eso corresponde a la idea de Caparrós de que China puede ser la potencia más poderosa del mundo; algo que pocos escritores opinan, y menos afirman con su contundencia —aunque sea en el ámbito de la novela—: la mayoría prefiere contar la abundancia de sus negocios, sus precios bajos y la mala calidad de sus productos, al mismo tiempo que se les atribuye un carácter astuto y mentiroso.

En las dos novelas de Villalobos, los chinos se corresponden más al estereotipo popular: comerciantes ilegales, obedientes, taimados, dentro de una gran comunidad, con conocimientos casi fantásticos —como la acupuntura y el kung-fu, como ya se ha mencionado—. Con un tono burlesco, en ambas novelas, Villalobos critica, empleando la hipérbole y la exageración, con humor, el extendido fenómeno de demonizar a los extranjeros. Todos los personajes, de cualquier nacionalidad, son tratados de igual forma en sus obras. El escritor muestra los estereotipos no solo contra los chinos, sino, también, contra otras nacionalidades —como la suya propia de origen, la mexicana, o la del país de acogida, caricaturizando a catalanes y a españoles por igual— y razas. Lo caricaturesco es una estrategia inteligente de su escritura para construir estas obras disparatadas, divertidas y políticamente incorrectas. Los personajes de *No voy a pedirle a nadie que me crea* interpretan el estereotipo y producen un efecto revulsivo para que

los lectores experimenten la amarga y risible verdad. En *La invasión del pueblo del espíritu* Yu expresa su conocimiento del estereotipo más de una vez, lo exhibe y hace chistes sobre este. El conflicto entre su imagen y el maltrato de los habitantes de su barrio se amplifica con la ironía y con el mecanismo del humor, que son, en definitiva, otras maneras de pensar —y hacer pensar— la realidad, desde la ficción. A fin de cuentas, como parece comunicar Villalobos, todos somos, de algún modo, migrantes.

Conclusiones

El objetivo de nuestra tesis ha sido analizar las imágenes de los personajes chinos en las obras literarias latinoamericanas de los últimos veinte años, para ver si se ha producido una evolución significativa en su representación. Para ello, hemos seleccionado seis obras, tres de ellas realizadas por escritores con un distinto conocimiento, más o menos directo, de la comunidad china, desde adentro, y otras tres que mostraban, por el contrario, un acercamiento de los autores desde fuera de la comunidad china, con un conocimiento relativo, sobre todo, por el contacto limitado con inmigrantes en espacios públicos, en sus países de origen, o a través de documentación específica.

En el primer caso, en cuanto a esa mirada desde adentro, hay una clara gradación, desde *El tramo final* (1985, 2013) de Siu Kam Wen, nacido él mismo en China, pasando por *La eternidad del instante* (2004) de la cubana Zoé Valdés, con ascendencia familiar china, por su abuelo, y *Tacos altos* (2016) del argentino Federico Jeanmaire, finalmente, cuyo conocimiento se debe a un breve viaje a Suzhou. En el segundo, como se ha visto, aunque la propia elección de los temas muestra un interés evidente por China, los autores no demuestran un conocimiento directo, sino mediado y documentado, en distinto grado, como se observa en *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) del peruano-mexicano Mario Bellatin, *El mármol* (2013) del argentino César Aira, y *La casa del dolor ajeno* (2016) del mexicano Julián Herbert. A través de la lectura atenta de estos seis libros, intentamos reunir y concluir las opiniones sobre China y sus ciudadanos en América Latina, a través de las características de los personajes chinos que los pueblan. En el último capítulo, a modo de coda, añadimos un breve análisis de tres novelas recientes: *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) del mexicano Juan Pablo Villalobos y *Sinfin* (2020) del argentino Martín Caparrós, para enriquecer los materiales de estudio y renovar los perfiles chinos. Hemos viajado en los relatos observando los modos de representación de los chinos. Y hemos revelado la imagen plasmada de cada obra en sus

correspondientes apartados. Ahora llegamos al momento de las conclusiones.

Según la estudiosa Ting Ma (2007), hoy en día, muchos investigadores creen que la imagen de China es un producto comercial y un tema de moda. En su opinión, pocos extranjeros aprenden las habilidades típicas, como el kung-fu o la Ópera Beijing, por su amor a la cultura tradicional china. La verdadera motivación es estar a la moda, situando a China en el lejano y misterioso Oriente, sin experimentar de primera mano los aspectos más vanguardistas de su cultura (149).

Algunos estudiosos chinos, como Hua Meng y Ning Zhou, y el famoso estadounidense Jonathan D. Spence, creen que el fenómeno de situar a China en un lugar lejano y misterioso va a desaparecer a medida que el transporte y los medios de comunicación se desarrollan, porque las imágenes construidas en el pasado por los misioneros dejan de ser las únicas ventanas para que el público occidental comprenda la cultura china (Ma, 2007: 149). Sin embargo, la experiencia y la comprensión de los profesionales de los medios también son limitadas. Por eso, no podemos ignorar la relación entre las noticias y el imaginario social general. Por otra parte, según Ma, aunque los medios de comunicación pueden causar experiencias múltiples, y generar distintas opiniones y sensaciones, no pueden reemplazar el trabajo de los sinólogos: como expertos en las representaciones sobre China desde una objetividad centrada en su pericia, conocimientos, convivencia y estudio. De aquí, sin embargo, surge otro problema: para mantener la autoridad y el papel de portavoz de los sinólogos, algunos siguen colocando a China en una posición misteriosa e inexplicable, para poder seguir como mediadores o traductores de la otredad.

Por lo tanto, cuando estudiamos la imagen china, no solo debemos prestar atención a la imagen en sí misma, sino también el proceso de la producción del discurso de la formación de imágenes. Es decir, cómo se forma la imagen y cómo los estereotipos influyen en esa imagen nueva.

Según la teoría de Daniel-Henri Pageaux, en las obras literarias, sea que se transmita un conocimiento directo de la vida real o sea fruto de la imaginación del Otro, ambas posibilidades son inseparables de las respectivas culturas dominantes. Asimismo,

existe una transformación del binarismo basado en el Yo y el Otro. Es decir, el sujeto y el objeto son el Otro de manera recíproca, el Yo existe y se refleja en el Otro. Entonces, enfrentándonos con la alteridad de las imágenes de los chinos y del país de procedencia, no deberíamos considerarlas como una pura imaginación ficticia de los escritores latinoamericanos; tampoco deberíamos intentar, colocarnos como correctores de las expresiones que consideremos inapropiadas. Lo que deberíamos intentar y promover al investigar estas imágenes es desentrañar su sentido de producción para analizar las razones que las generan y tender hacia la comprensión de las complejidades culturales en pro del entendimiento y de los estudios de los estereotipos y de los prejuicios que los sostienen. Es indispensable, dentro de las posibles interpretaciones, tener muy presente que el Yo corresponde al Otro, y el Otro es un espejo del Yo. Justamente, es como se plantea en *Blood Meridian* de Cormac McCarthy: “*Whether in my book or not, every man is tabernacled in every other and he in exchange and so on in an endless complexity of being and witness to the uttermost edge of the world*” (2015: 148).

Las imágenes de los chinos han ido cambiando a lo largo del tiempo. Por ejemplo,

a finales de la Edad Media, la imagen de China en Occidente simbolizaba la monarquía y la riqueza, condiciones directamente relacionadas con la expansión del Imperio Mongol y la germinación del capitalismo moderno en Occidente. El surgimiento de la utopía confucionista fue principalmente el producto de las estrategias misioneras jesuitas y la planificación política de los filósofos de la Ilustración. La transformación de la imagen de China en Occidente, antes y después de la Ilustración, fue una herramienta para la revolución industrial moderna y la expansión colonial en Occidente; cada cambio en la imagen de China en Occidente en el siglo XX está relacionado con los cambios en las relaciones Este-Oeste, el paisaje geopolítico mundial y las tendencias culturales dentro de las sociedades occidentales, el auge y la caída de las tradiciones liberales, las tendencias culturales de izquierda o las filosofías políticas neoconservadoras determinan directamente la representación de la imagen de este país oriental (Zhou, 2008: 75).

Las obras seleccionadas en la presente tesis, muestran a personajes chinos representados y refigurados como parte de ese proceso de comprensión y relectura de la otredad y del contexto socio-cultural. A través de nuestro análisis de estos textos, exploramos y analizamos exhaustivamente los imaginarios sobre los chinos en América Latina, y, por supuesto, revelamos la construcción de estos personajes, en tanto sujetos

individuales y en tanto colectivo: personajes con su cultura inmersa en otras donde se replantean las nociones de costumbres, identidades o distintos tipos de migraciones.

En el primer capítulo, presentamos el marco teórico de nuestra tesis. Nos basamos, principalmente, en tres corrientes teóricas como son el orientalismo, la imagología y el estereotipo. Las tres teorías, en realidad, tienen una relación estrecha entre sí y, desde este punto de vista, nos proporcionan un marco y herramientas útiles para analizar las imágenes.

En el segundo capítulo, narramos, por una parte, la historia del contacto entre la cultura china y la latinoamericana y, por otra, revisamos el contexto histórico de las dos regiones para que los lectores puedan conocer más sus peculiaridades y características generales, y las razones por las que el contacto entre ambas se estrechó y cómo ha evolucionado hasta inicios del s. XXI. La presente tesis se relaciona con cuatro países: Perú, Cuba, Argentina y México.

Luego, desarrollamos el cuerpo principal de nuestra tesis, es decir, el análisis de las obras latinoamericanas seleccionadas. Este capítulo se divide en dos partes, como se ha visto y es esencial destacar. La primera es el análisis de las novelas que describen a los chinos desde dentro de la comunidad china. Es decir, los escritores chinos, de origen chino o que tienen contacto directo con China, por ejemplo, porque viajan a China y poseen conocimientos más profundos de la idiosincrasia. Esta sección está compuesta por tres novelas: *El tramo final* (2013) de Siu Kam Wen, *La eternidad del instante* (2004) de Zoé Valdés y *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire.

Como sabemos, Siu Kam Wen es de origen chino, naturalizado, finalmente, estadounidense, residente en Hawai, tras media vida en Perú; el abuelo de Zoé Valdés es chino, y la novela seleccionada es la historia ficticia de este hombre; Federico Jeanmaire, antes de escribir esta novela, viajó a China con su hijo, y eligió su destino, Suzhou, para localizar la trama de su obra. Entonces, creemos que estos tres escritores tienen una relación más estrecha con China que los otros tres; además, en sus novelas, los chinos se observan desde un punto de vista más cercano.

La obra seleccionada de Siu Kam Wen está constituida por nueve historias donde

se nos presenta la vida de los chinos en Perú; de las seis novelas, es la que congrega un colectivo chino más amplio. Sin embargo, muchos personajes en *El tramo final* tienen una característica en común: el complejo cuando expresan su identidad propia en tanto oriundos de la cultura china. En otras palabras, la “chinitud” se aborda a través de una serie de problemas tales como la pérdida de la lengua materna, el cambio de religión, la discriminación, la alienación y la transformación de los valores culturales y morales. En fin, cuestionan su adaptación y muestran cierta exigencia de aculturación en la sociedad peruana para encajar en ella. Eso, claramente, se debe a la experiencia personal del escritor. Como sabemos, Siu Kam Wen ha tenido una vida de exilio por partida triple, pues es chino, vivió en China hasta los nueve años, luego, se estableció en Perú durante más de treinta años y a los 43 años se trasladó a Hawai, donde pudo obtener, por fin, la nacionalidad, que tan difícil le resultó conseguir en el país andino. No puede aclarar qué identidad es la suya sino que, más bien, es esa transición identitaria la que surge como problema.

Por otra parte, en este libro, muchos chinos, sobre todo los de la primera generación de inmigrantes asiáticos en Perú, comparten una actitud de xenofobia por su parte. No quieren que sus hijos se casen con los locales, no tienen ganas de emplear a trabajadores extranjeros porque los consideran infieles. Como consecuencia, desde otro punto de vista, los chinos siempre se sitúan en un ambiente cerrado y aislado en alguna medida, un aislamiento es proporcional al hecho de que los miembros del colectivo son casi todos chinos y se conocen mutuamente.

En los textos de Siu Kam Wen, podemos ver que el escritor divide a los chinos en Perú en varios tipos: primero, están aquellos a los que no les interesa e importa adaptarse en la sociedad peruana, es decir, no quieren aprender el idioma local ni conocer su cultura, en fin, no desean cambiar su tradición; segundo, encontramos a los que, por una parte, quieren integrarse en la sociedad donde viven y, por la otra, todavía mantienen pensamientos, hábitos, lenguas, costumbres y algunas tradiciones de sus orígenes, al menos en casa, como las de tomar medicina china o comer arroz cada día; por último, están los que se transforman y se asimilan por completo a la cultura de

llegada en todos sentidos: la lengua, el modo de pensar, los valores y hábitos de vida e, incluso, la nacionalidad, hasta el punto de perder los referentes de la tradición china, y solo ser identificados como tales por su físico.

La xenofobia o la discriminación también existe entre la comunidad china. Es decir, hay una jerarquía dentro de la comunidad china que aplican a los diferentes estamentos sociales de los lugares que habitan. Muchos creen que los mestizos entre chinos y peruanos son inferiores que los hijos que tienen solo sangre china; según ellos, no son iguales a los verdaderos chinos y, además, estas combinaciones traen vicios y malos hábitos. Por eso, no permiten que sus hijos jueguen con los de aquellas parejas mestizas para que, además, no aprendan modelos de malas conductas y valores.

Independientemente de sus profesiones, aparte de la actitud de xenofobia y la confusión de su propia identidad cultural que mencionamos más arriba, generalmente, los personajes de Siu poseen otras características comunes. Son tímidos y sufren grandes choques e incompreensión intergeneracionales; integran, especialmente, la primera generación de inmigrantes y tienen pocos estudios.

También, se puede observar que la forma de ganarse la vida de los inmigrantes chinos es la de hacer pequeños negocios, generalmente, abriendo una abacería. La vida de ellos no está marcada por la abundancia económica. Siu Kam Wen nos traza imágenes de las personas con pocos recursos económicos, viviendo en el fondo de la sociedad y siendo discriminada y marginada. Pueden mantener su vida básica a través del empeño en su propio trabajo, pero no son ricos, no tienen dinero de sobra para mejorar la calidad de vida, ya sea espiritual o la de ocio y entretenimiento. Se inclinan hacia la autoexplotación, y así como les gusta ahorrar dinero y pueden gastarlo en comprar una casa en el extranjero para obtener un sentido de seguridad. Las pocas figuras ricas en esta obra, como ya dijimos, todavía conservan los hábitos y pensamientos anteriores: nunca saben disfrutar de la vida, más allá de la ética del trabajo de los inmigrantes —sobre todo, de primera generación—.

Por otra parte, los hombres son los que toman las decisiones tanto en casa como en la tienda. Es decir, los hombres se encargan del negocio, son los propietarios reales

de su riqueza. Las mujeres juegan un papel menos importante; en general, son asistentes en su comercio o son las que solo se dedican a los quehaceres domésticos. Si llegan a tomar alguna decisión, esta favorece aún más el papel masculino. Y bajo la influencia de la paternidad, los hijos también tienen que obedecer a sus padres, especialmente al progenitor, como hombre y cabeza de familia.

En cambio, las mujeres, excepto las figuras de la última historia, “La doncella roja”, Rosa y su madre, son suaves y obedientes, en general, exactamente igual que las imágenes tradicionales de la feminidad china. Muchas veces, vemos en los personajes femeninos que sus tareas son cuidar la vida de los familiares, como Ah-po y la esposa de los tenderos, como don Augusto. Por otra parte, las mujeres son evaluadas por los hombres, es decir, por el sistema de valores de paternidad y patriarcado que ha existido durante miles años en China. Por ejemplo, las chicas que pasan de los veinticinco años, no son deseadas por los hombres y no tienen tanto valor por el menor vigor reproductivo. Es decir, lo femenino no existe como individuo bajo este marco. También existe el fenómeno de que las mujeres son cómplices del patriarcado para oprimir a otras mujeres. Esta situación, en general, aparece en las relaciones entre madre e hija, o entre la mujer mayor y las más jóvenes. La tía mayor y Rosa, la madre y Ah-sou son buenos testimonios de esta conclusión.

Como escritora de ascendencia china, Zoé Valdés nos narra una historia totalmente diferente a la de los cuentos de Siu Kam Wen. La historia de *La eternidad del instante* de Valdés transcurre durante un largo periodo de tiempo a través de las vidas de tres generaciones de una misma familia.

En este texto se nos describen muchos objetos típicos chinos como las sedas, los productos textiles, la caligrafía y la pintura, la ópera china, los muebles de madera tallada, entre otros, para crear una escena típica china. Además, toda la historia está tejida en un tono fantástico y misterioso cuando habla de la parte de China. Por ejemplo, nos cuenta con detalle la vida de Mo en la montaña durante varios años para hacer una meditación espiritual que le ayuda a comunicarse con la naturaleza e, incluso, lo que

solamente existe en la leyenda, un dragón.

Por otro lado, los personajes chinos que se presentan como intelectuales muestran un carácter poético y romántico y, al mismo tiempo, también se revelan como sujetos deseantes en medio del mundo material, económico y también sexual. En este sentido, estos personajes son más reales que los que muestran un solo aspecto. Son educados y talentosos e, incluso, desde la sociedad cubana, ajena y extraña para ellos, se les puede llegar a considerar como personas de éxito; este detalle es singular y diferencia de otras imágenes de chinos en las otras obras seleccionadas. Otro aspecto interesante, es que el ambiente de la familia en la escritura de Zoé Valdés es feliz y armoniosa, se saben amados y respetados, y no hay una jerarquía clara entre el esposo y su mujer, así como entre los padres y sus hijos.

Aunque todavía se encargan de la tarea de ganarse la vida de toda la familia, los hombres presentan también un aspecto suave y casi frágil en la novela. Cuidan y aman a los niños y las mujeres, no cumplen el papel tradicional basado en la autoridad superior, temida e incuestionables en la casa. Sin embargo, no es igual que los personajes en obras orientalistas donde se les describen como personas que solo presentan un aspecto feminizado, en el peor sentido, para representar cobardía y sus malas artes. En este sentido, podemos sentir la complejidad de estos personajes porque se enfrentan, además, a retos y experiencias difíciles y los resuelven con valentía y sinceridad; basta con recordar el viaje de Mo Ying, siguiendo el rastro de su padre hasta América Latina.

Por otra parte, en esta novela, las mujeres chinas se diferencian más del estereotipo. Tienen un aspecto dulce, pero se arriesgan a enamorarse de un hombre que todo el mundo cree inconveniente y, desde esta premisa, prueban también su coraje y su firmeza. Son independientes, pueden mantener a la familia dependiendo de ellas mismas, sin la ayuda del esposo. Son libres, expresan su deseo tanto espiritual como corporal, de forma franca, dejan de situarse en una posición pasiva y dejan de ser un objeto observado y deseado por otros. Las chinas, en la novela, una vez llegan al continente totalmente extraño para ellas, se integran pronto a la nueva sociedad. Las

dos hermanas de Mo terminan sus estudios en la universidad y alcanzan algunos logros en sus carreras.

La última novela que analizamos en esta parte es *Tacos altos* (2016) de Federico Jeanmaire. Como ya se ha indicado, se va a considerar como una mirada desde adentro también, aunque relativa ya que el conocimiento adquirido por el autor de la cultura china obedece a un solo viaje, y breve, pero en la novela, trata de encarnar la mirada de una adolescente, escindida, entre la realidad china natal y la argentina de acogida. El yo narrativo, la protagonista Lin Su Nuam, como vive en Argentina desde los diez años, pero dentro de una familia china, nunca aprende bien la gramática española. Como hemos dicho anteriormente, la lengua es un elemento muy importante de la identidad cultural y, desde este punto de partida, Jeanmaire nos relata con muchos detalles del pensamiento de Su Nuam para describir la incertidumbre de su propia identidad que oscila entre la china y la argentina. Ella ve muchas de las llamadas características chinas en sí misma, pero, al mismo tiempo, cree que debería tener más, pero no es así, como sucede, por ejemplo, al no entender las costumbres tradicionales chinas o creer que el humo pueda pasar mensaje al más allá. En muchas ocasiones, la chica actúa más como una observadora que como una participante.

Igual que los personajes en la obra de Siu Kam Wen, el padre de la protagonista principal es dueño de un supermercado en Glew, Argentina. Duerme en la tienda para cuidar mejor de su negocio familiar, lo cual refleja su responsabilidad y diligencia y, al mismo tiempo, creemos que también es un hombre que se autoexplora. Por las disputas entre él y su esposa, podemos ver que es terco y temerario, y el que toma las decisiones en casa. Además, a través del enfrentamiento del hombre contra los jóvenes que querían robar en su tienda, vemos que es valiente, de mente fuerte y viril, lo cual subvierte los estereotipos de la masculinidad china, débil, tal y como suele aparecer en las representaciones occidentales. Por otra parte, a través de la ilusión del hombre sobre cómo obtener éxito en el conflicto, podemos concluir que es optimista y supersticioso. Igual que él, el abuelo también tiene esta característica, pero, a diferencia de su hijo,

que actúa movido por la pasión, el abuelo de Su Nuam aparece, generalmente, como un sabio que, en esa medida, representa la búsqueda de la paz interior y ciertas actitudes propias del budismo.

Tal y como hemos explicado anteriormente, las mujeres se nos presentan a través de tres caracteres. La abuela casi nunca expresa su oposición a la opinión de su esposo, sino que actúa para que se dé cuenta de que tiene razón. Es una mujer callada y muy sabia; en este sentido, se corresponde con la imagen de las mujeres chinas tradicionales ocultas detrás de los hombres. La madre, por su parte, plantea objeciones e, incluso, se pelea con su esposo, pero, al final, siempre acata la decisión de este. Es una mujer débil y no tiene ideas propias; lo único que hace es llorar cuando ocurre la tragedia. Le dice a su hija que no cuestione a su abuelo paterno porque es quien decide lo que le conviene a la familia. En alguna medida, la madre es una guardiana del patriarcado. Por último, Su Nuam —o Sonia— es una chica que reúne dos actitudes a veces opuestas; por un lado, ella es obediente y, por el otro, tiene y mantiene su opinión propia y su espíritu rebelde, algo típico también en las novelas de crecimiento, de aprendizaje, *coming-of-age* o *Bildungsroman*. En esta obra, sin embargo, prevalece el imaginario sumiso de las mujeres hacia la autoridad y figuras masculinas.

En esta novela, el autor argentino describe una gran cantidad de escenas de ofrendas y celebraciones tradicionales chinas, y se centra en representar el paisaje del jardín tradicional chino en Suzhou. También, explica con detalle la comprensión de la muerte del emperador Qin Shi Huang. Las descripciones de escenas orientales y de las costumbres de los chinos, en cierto modo, colocan a China como imaginario opuesto a Occidente, mejor dicho, aunque sus historias ocurran en la época contemporánea, China todavía presenta y mantiene una imagen antigua. Entonces, los lectores distinguen las dos escenas fácilmente y el escritor, a través de tales descripciones, que corresponden al estereotipo orientalista, fortalece el tono oriental en la novela.

De este modo, cerramos las reflexiones en torno a las imágenes de los personajes chinos en las tres novelas escritas desde dentro de la comunidad china. Como vemos, la obra de Siu, considerando el contexto histórico de la creación, es, efectivamente, un

progreso, en cuanto a la creación de los personajes chinos. Pero, la mayoría de estos personajes, sean ricos o no, son tradicionales en alguna medida, o, todavía simbolizan el atraso y lo incompatible en comparación con el entorno occidental, que resulta más moderno, conservando, más o menos, sus costumbres y algunos valores tanto consciente como inconscientemente, y defendiendo su identidad como el descendiente del Emperador Yan y el Emperador Amarillo⁶³. Los rasgos que caracterizan a los personajes chinos corresponden a los imaginarios orientalistas. Se puede decir que tales imágenes en *El tramo final* revelan el auto-orientalismo del autor de origen chino. Respecto a la novela de Valdés, podemos decir que, excepto en las descripciones de las tradiciones chinas, en algunas actividades fabulosas imaginativas —como el ejercicio en la montaña parecido a la meditación—, así como en los objetos enumerados como obras clásicas chinas —como la medicina tradicional, por ejemplo—, que reflejan el orientalismo de la escritora, los perfiles de los personajes chinos no se limitan solo al marco del estereotipo orientalista, —aunque los varones presentan su aspecto vulnerable y pasivo, o algunas características que pueden ser considerados algo femenino en cierto modo, tampoco son “maricones”, como dijimos antes—, y algunas de sus acciones están incluso más allá de su tiempo. Por supuesto, no podemos juzgar las acciones por los estándares de la ficción crónica o histórica, pero podemos ver que los personajes son diferentes, según los imaginarios fijos en América Latina. Y lo que destaca más es que sus personajes femeninos tienen un estatus casi igual al de los hombres en la familia, ocupan una posición dominante en la relación entre los sexos, y también logran éxito en su carrera. Por último, la obra de Jeanmaire crea unos personajes en una época más moderna, ellos trabajan diligentemente en el extranjero, no hablan bien el español, están confundidos sobre su identidad, sin embargo, siguen los valores y costumbres tradicionales. Las mujeres, sin derecho a hablar, todavía viven a la sombra del patriarcado, donde los hombres toman decisiones y las mujeres obedecen, la imagen débil y silenciosa de la madre es un buen ejemplo. Además, el

⁶³ Son personajes importantes en la mitología china, considerados como ancestros de la etnia *Han*. Y los chinos se refieren a sí mismos “los descendientes de Yan y Huang” (炎黄子孙, Yán Huáng zisun).

escritor se centra en otro que considera más representativo de los valores morales chinos: la obediencia de los hijos a sus mayores. Las numerosas representaciones de las supersticiones, actividades tradicionales chinas y paisajes sitúan a China y a su pueblo en un lugar distante y ajeno.

Entre ellos, dos escritores prestan atención a la cuestión de la identidad cultural de los inmigrantes chinos; dos insisten en que los chinos no hablan bien español. Los escritores, sobre todo Zoé Valdés y Siu Kam Wen, como descendientes de chinos, usan la lengua del primer mundo para representar a las personas del tercer mundo y, generalmente, crean un ambiente o entorno exótico, aportan las descripciones de las costumbres tradicionales chinas, incluyendo la comida, la ropa, las supersticiones, los festejos o conmemoraciones, como las bodas o los ritos funerarios, respectivamente, y todo esto contribuye a reforzar la imagen atrasada, misteriosa e inferior de China que ya existe en los discursos orientalistas. De origen chino, “hablante nativo”, según Said, o haber viajado a China, estas condiciones hacen que las historias, descripciones e informaciones sobre China sean “definitivamente” más creíbles y precisas que en otros escritores. Por lo tanto, estas representaciones son mucho más influyentes, y el resultado es más elaborado porque verifica otra vez la existencia del orientalismo en América Latina.

En cuanto a las novelas escritas desde fuera de la comunidad china analizamos *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2005) de Mario Bellatin, *El mármol* (2013) de César Aira y *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Herbert.

La escuela del dolor humano de Sechuán es, claramente, una ficción. Casi todos los personajes de esta obra son solitarios con discapacidades tanto físicas como psíquicas. Les faltan brazos, poseen testículos enormes, se les desgajan las uñas al ser golpeados brutalmente, se castra a los hombres, se ahoga a los niños; etc.; es decir, todos son sufrimientos que padecen los personajes. Entonces, Sechuán se convierte, en esta escritura, en un lugar lleno de dolor, de violencia, de cosas extrañas y gente monstruosa.

Aunque las historias tienen rasgos latinoamericanos, en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, las palabras como “república popular” y “revolución cultural” y los castigos —como desgajar las uñas, la castración de los hombres y la política de hijo único— recuerdan a historias ocurridas en China en el pasado, aunque no coincida exactamente y constituya, como se ha visto, una heterotopía, siguiendo el término acuñado por Foucault.

En cuanto a los personajes que habitan ese espacio de Sechuán, sean hombres o mujeres, podemos resumir, en términos generales, sus principales características. Por un lado, viven bajo el control extremo de la familia y de las autoridades, casi todos los derechos se basan en el daño o la violencia hacia los demás, por lo que todo el mundo se vuelve indiferente y cruel, y se acostumbra a saciar la satisfacción y demostrar su superioridad a través del violentar a los demás. Asimismo, se vigilan entre sí y no quieren que nadie escape de ningún posible castigo. Por otra parte, no solo tienen defectos en el cuerpo, sino que, psicológicamente, están afectados hasta el punto de disfrutar del maltrato (auto)infligido. En el infierno terrenal cruel e inhumano que representa ese Sechuán del horror, nadie se rebela, todos obedecen las órdenes y forman parte de la violencia política, aunque haya que ahogar o castrar a sus propios hijos. Entonces, el dolor ya es una experiencia cotidiana en esta tierra y la escuela del dolor estudia cómo capturarlo, fijarlo y almacenarlo. En este entorno pervertido y morboso, las personas adormecidas casi se pueden considerar obedientes y, aun así, intentan probar su valor en este sistema. Los gobernantes y funcionarios chinos, aunque no tienen una persona específica para representarlos, son brutales y autoritarios. Este gobierno quiere aniquilar la individualidad de sus ciudadanos y obtener el sometimiento absoluto de ellos. Por ejemplo, la existencia del equipo de voleibol “Los democráticos” ironiza respecto a la democracia china.

En *El mármol* de César Aira solo aparecen principalmente dos chinos. Uno es el que acompaña al yo narrativo en la aventura y el otro es el representante de los supuestos extraterrestres con apariencia china. Queda claro que tanto el compañero

Jonathan como el cajero en el supermercado chino son los representantes más típicos de los asiáticos. Como uno de los protagonistas principales, Jonathan es un hombre muy descuidado e, incluso, abyecto; no se preocupa por el efecto que provoca su apariencia. Parece que es delgado porque se ve como un niño de once o doce años. En cuanto al tratamiento con otros personajes, el comentario del yo narrativo sobre Jonathan plantea que es maleducado y descortés. Por otra parte, ninguno de los dos chinos puede hablar bien español; es el narrador el que los descifra. Aunque no tienen capacidad para aprender y dominar un idioma no materno, el cajero tiene talento para las matemáticas, y esto se corresponde con un estereotipo habitual sobre los chinos: tienen cierto talento en las materias numéricas, pero son tímidos, extravagantes y poco atractivos. Como conclusión, la imagen de Jonathan es la de un hombre sucio, de habla incomprensible, pobre, caprichoso, maleducado, escuálido y esquivo.

En cambio, los que aparecen en el segundo supermercado están bien vestidos. El representante no solo mantiene una buena y elegante apariencia, sino que, también, habla buen castellano y se comporta decentemente. Esto sorprende mucho al narrador porque no cree que existan chinos así —y la revelación de su origen extraterrestre confirma esta creencia del personaje—. Al mismo tiempo, la descripción del narrador se corresponde con la imagen de la elite blanca: es culto, tiene estilo, lleva medias de cachemira y un sobretodo Packard.

Los dos supermercados también muestran escenas diferentes. Aunque ambos parecen igual desde afuera y están llenos de una gran cantidad y variedad de productos de mala calidad, el chino es más desordenado y bullicioso; el de los extraterrestres es impecable y se siente más muerto y frío.

Con relación a la aventura, aunque Jonathan es quien entiende el chino y conoce más su cultura, el narrador es, en realidad, el que encuentra las claves para resolver los problemas y enviar a los extraterrestres a su propio mundo; por lo tanto, cree que es el único que puede asumir la responsabilidad de cambiar el destino del universo.

En fin, *El mármol* de César Aira nos crea dos imágenes totalmente distintas de los chinos. Una se corresponde con los estereotipos racistas de los asiáticos; la otra,

contrasta con las propias experiencias o conocimientos y noticias sobre los chinos de los argentinos. Claramente, según esta novela, la primera es la de los chinos reales en esta novela, y la última se trata del disfraz de unos extraterrestres.

Por último, llegamos a *La casa del dolor ajeno* (2016) de Julián Herbert, que pertenece al tipo de “no-ficción”. Esta obra revela el deseo mexicano del blanqueamiento progresivo y la modernización compulsiva. Sigue los principios de la eugenesia, que creía que la raza china es una de las más inferiores y la mezcla entre los nativos y los chinos podía tener consecuencias irreparables. Por un lado, se considera que los chinos amenazarán la salud pública y la higiene. Por el otro, estos asiáticos son personas inmorales, plagadas de enfermedades y responsables del tráfico de drogas, la violencia de pandillas, el crimen, la contaminación de la “raza mexicana” e, incluso, la prostitución de las mujeres mexicanas. En fin, los mexicanos creían que los chinos eran iguales a los estereotipos: sucios, incultos, salvajes, arrogantes, desalmados, débiles y astutos.

Muchos de estos personajes son comerciantes y propietarios de pequeñas empresas, pero la mayoría de ellos son empleados ordinarios y se dedican a trabajos de todo tipo: cargadores en los muelles, trabajadores de la industria textil, jardineros, agricultores, zapateros, liadores de tabaco; también realizan algunos trabajos tradicionalmente adjudicados a las mujeres como cocinar, lavar ropa, hacer la limpieza, y esto incide en los intereses de los trabajadores locales. Están, por supuesto, los grandes comerciantes chinos también. Su prosperidad se convierte en obstáculo —según su perspectiva y temores— para el desarrollo del negocio local, como el Banco Chino y la empresa Tranvías Wah Yick, inversiones consideradas como la “amenaza amarilla”.

El autor cree que, por estas razones, los estereotipos arraigados, los conflictos de intereses, sumados a la orientación intencional de resentimiento y odio hacia los chinos desde arriba, estalla en la masacre de los chinos entre el 13 y 15 de mayo de 1911. Durante la matanza, la imagen de los chinos es la de personas débiles e incapaces de resistirse.

Entonces, como antes decíamos, los chinos aparecen en esta obra como los testigos del desarrollo de la ciudad Torreón. Casi todos los chinos aparecen en esta obra como un grupo o conjunto, antes que como sujetos individuales. Con los más destacados, como los líderes económicos o morales de la comunidad china, se centra en su vida personal para mostrar mejor su influencia sobre la región.

Hasta aquí, hemos trabajado las tres obras que describen a —y escriben sobre— los personajes chinos desde afuera. Podemos ver que los chinos en las tres obras juegan un papel discriminado en comparación con otros personajes, nativos en general, y también se sitúan en un estatus social más bajo en la sociedad. Cada uno tiene sus propias “deficiencias”, por ejemplo, los chinos de Sechuán son crueles, monstruosos y defectuosos psicológicamente; Jonathan es maleducado y no puede hablar bien el español; y el pueblo chino en *La casa* se presenta como personas débiles e incapaces de resistirse y es considerado como obstáculo económico por ser “demasiado trabajador”. En general, sus desventajas superan a sus ventajas. Sin excepción, las imágenes de estos se corresponden perfectamente con los estereotipos, aunque sea, en ocasiones, de forma consciente e irónica.

Más allá de los objetivos de las seis obras, lo que predomina es que las imágenes de los chinos son orientalistas y que sus descripciones son exóticas. Los retratos orientalistas en *El tramo final* y *Tacos altos* de nuestros sujetos son, en general, inconscientes, lo cual revela las opiniones arraigadas y profundas de los escritores al respecto. Eso demuestra que existe, efectivamente, la exotización y orientalización de la cultura china y muestra estereotipo en la sociedad latinoamericana. *La eternidad del instante* no es tan orientalizante, especialmente cuando se trata de las mujeres que presentan su espíritu rebelde en sus vidas, aunque todavía muestra su aspecto orientalista, como las descripciones profusas de paisajes y enumeraciones de objetos chinoscos en la novela. En cambio, las descripciones en *La escuela del dolor humano de Sechuán* y *El mármol*, debido a que son demasiado exageradas, sobre todo en *El mármol*, donde los chinos equivalen a seres de otros mundos, es fácil hacer llegar a los

lectores la operación de hipérbole como una burla a los prejuicios; de ahí que, al final, *La casa del dolor ajeno* revela y critica las creencias y comportamientos xenófobos y racistas. Siempre se puede encontrar mucho en común en las seis obras, cuando revisamos las imágenes de los personajes chinos. Por ejemplo, la cuestión de identidad, mal hablante de español, las supersticiones, opiniones sobre la muerte, el carácter tímido, talento en matemática, unión estrecha entre familiares, hombres dominantes, mujeres débiles, etc. Además, casi todos son de inmigrantes de la primera generación, los cuales, en cierta medida, son totalmente extranjeros, porque ya han formado su propio sistema de conocimientos, valores, formas de pensar, etc., y solo estas personas pueden ser el Otro absolutamente.

Por su parte, las imágenes estereotipadas, de forma consciente e irónica, que se corresponde no tanto con las ideas generalizadas de la sociedad, sino con las ideas particulares del autor. Como analizamos en el capítulo anterior, los chinos diferentes en *La eternidad del instante* juegan un papel relevante. Su objetivo no es cambiar la imagen o corregir los estereotipos de las personas ni representar a los chinos desde el punto de vista de una escritora con orígenes chinos, sino expresar la actitud y el pensamiento político de Zoé Valdés en torno a la sociedad cubana. Además, como siempre, los crea como rebelión en contra del discurso patriarcal. El mundo extremo creado por Bellatin, donde se considera lo aberrante como lo normal, si se quitan las descripciones ambiguas, se puede colocar en casi todos los lugares y en cualquier otro contexto histórico-social. Efectivamente, nos inclinamos a creer que el escritor, a través de los personajes chinos indiferentes y con sus profundos dolores, provoca la memoria de los lectores mexicanos durante un período oscuro de su historia reciente, tras el fracaso de su proyecto revolucionario, evidenciado ya en 1968 con la masacre de Tlatelolco. Toda la novela se trata de una proyección del Yo en el Otro. En lo que acontece en Sechuán, aunque es claramente imaginado por el escritor, también señala hacia México y hacia toda América Latina al mismo tiempo. Es decir, crea una China imaginaria y deformada como espejo para que los lectores mexicanos —pero, también, de otros países— tengan un espacio donde mirar y proyectar lo común entre los

personajes ficcionales y ellos mismos. En la novela, el exagerado desequilibrio de poder y el control del estado sobre sus ciudadanos, y dentro de la familia sobre sus miembros, en ese Sechuán del horror, también pueden corresponderse con realidades violentas en México —y en otras latitudes—. En *El mármol*, Aira pone a los chinos en un mundo de oposición binaria, pues ellos representan lo atrasado y lo bárbaro. Así como Jonathan no puede cumplir la aventura por sí mismo y sin la ayuda del narrador, el Oriente también necesita el socorro de la sociedad de los blancos, representada por el narrador, para salvarse a sí mismo. Al mismo tiempo, el escritor argentino nos revela el imaginario exótico sobre los ciudadanos chinos en la mente de los argentinos y los procesos de construcciones racistas en Argentina a través, por un lado, también del recurso de la hipérbole o la exageración sobre los chinos como seres extraterrestres y, por el otro, mediante la crítica al hecho de que quienes son verdaderamente chinos corresponden al imaginario o conocimiento orientalista. De esta manera, critica su prejuicio racista y la actitud indiferente contra los chinos. *La casa del dolor ajeno*, aunque revela muchos estereotipos y prejuicios racistas extrapolables al resto de América Latina —y a otros países del mundo—, se concentra en la violencia contra los chinos en México, al reconstruir Herbert, más de cien años después, la historia de la matanza del 13 al 15 en mayo de 1911 en Torreón. Así, a través de la tragedia, el escritor expresa su odio hacia las razones repetidas, monótonas y grotescas por las cuales se justifica la actitud racista de los mexicanos. Además, Herbert explica los problemas de México, como el capitalismo sangriento, la violencia y la impunidad en la sociedad mexicana, que lo lleva, de nuevo, a reflexionar sobre otros estallidos violentos, como la ya citada matanza en la Plaza de las Tres Culturas (o Tlatelolco) o, más recientemente, la desaparición de los 43 de Iguala (o Ayotzinapa). Y, en esta línea, también cuestiona los prejuicios orientalistas sobre los chinos. El objetivo de escribir este libro es el de denunciar los problemas sociales y políticos mexicanos y, lo más importante, espera despertar la comprensión y la reflexión en los ciudadanos. Con ello quiere despertar las conciencias —sobre todo, de los propios mexicanos— para reclamar justicia y descubrir la verdad detrás de hechos históricos que se han ocultado a la sociedad

mexicana, tanto en el s. XX como en el s. XXI, para que no vuelva a ocurrir en el futuro.

Respecto a las tres y últimas nuevas novelas donde los chinos no son protagonistas, *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020) de Juan Pablo Villalobos y *Sinfin* (2020) de Martín Caparrós, concluimos que los dos escritores sobrepasan el estereotipo. Es decir, cada personaje presenta algunas características diferentes de la imagen estereotipada. Por ejemplo, el señor Liao obtiene gran éxito comercial, la Dama Ding muestra un perfil fuerte y dictatorial, el Chino es competente y perverso, y el amable Yu, conociendo lo que piensan sobre los chinos, resuelve la crítica a través del humor y del chiste. Caparrós, por su parte, define a China como el país más poderoso, y Villalobos critica directamente la xenofobia y el racismo.

Entonces, observamos que las novelas seleccionadas que describen los chinos desde dentro y desde fuera muestran dos tipos entreverados: el primero, a través de algunos comportamientos comunes, como la exposición de ceremonia tradicional china, objetos chinoscos y algunos rasgos o características similares de los personajes, crea y fantasea los habitantes del país oriental con una imagen orientalista; el último, en cambio, relatando cuentos chinos o experiencia de personajes chinos, creando a veces un mundo extraño extremo, aluden a los problemas de su propio país.

En fin, sea como sea, podemos ver que todavía existen estereotipos muy potentes y fijos sobre los chinos, y muchos son prejuicios racistas. Estos los hemos encontrados en nuestras obras, ya sean en los conocimientos de los escritores sobre China, en sus modos naturalizados o, incluso, inconscientes, sobre lo chino en su escritura. Aunque, en algunos casos, esto mismo se lleva a cabo de forma irónica y consciente, para despertar y activar las conciencias de los lectores a este respecto. En muchas novelas de tema oriental, los escritores suelen enumerar los objetos considerados típicos chinos para añadir el tono exótico, lo cual es, claramente, una muestra de orientalismo. Esto también se muestra en algunas obras seleccionadas en la presente tesis que se despliegan como un abanico, donde los autores han escogido los elementos necesarios para repetir, fortalecer o renovar las imágenes de las figuras chinas. Como dice Said “aunque la excepción específica sea muy profunda y aunque un oriental individual

pueda escapar a las barreras que se han colocado a su alrededor, él es primero un oriental, segundo un ser humano y, por último, de nuevo, un oriental” (Said, 1979: 146). Por otra parte, hay que mencionar que, eso se puede relacionar con los primeros dos niveles del análisis establecido interno del texto por Pageaux. Y las diferentes actitudes y opiniones de los mismos aspectos u objetos de los escritores corresponden al segundo y tercer nivel de análisis. Por eso, hemos investigado ideología y circunstancias del autor, así como cada contexto de la creación. Aunque muchos de los escritores ubican sus relatos en el contexto chino, lo hacen solamente porque es un espacio ya creado e incorporado por y desde Occidente. Por eso mismo, en esta operación artística de incorporación, lo otro es al mismo tiempo familiar y extraño para los lectores. Por otra parte, los autores aprovechan esta construcción sobre el otro chino desde Occidente sin mencionar que es un tema con alto valor comercial. Con todo, cada día hay más escritores que se dan cuenta de esta cuestión, e intentan hacer algo para cambiarlo, como Aira y Villalobos, por ejemplo, cuyas obras ayudan a actualizar la imagen de los chinos.

Como decíamos, la autoimaginación y la autoidentificación de cada nación del mundo se realizan siempre en una relación de espejo con un Otro particular, y los países latinoamericanos y China, en general, se enfocan en la relación con los países desarrollados europeos y Estados Unidos. Ya sean países de América Latina o China, deberíamos dejar de prestar excesiva atención a aquellos países. Si la imagen de China en los países europeos es un espejo, la imagen de China en otras partes del mundo, como el área cultural islámica, la región de Asia meridional, los países africanos y las naciones de América Latina, forman un prisma. El estudio de la imagen de los chinos en la literatura latinoamericana no solo es un tema novedoso, sino que también, por un lado, enriquece los materiales para que China se examine mejor a sí misma a través de los ojos del observador: si corresponde al atraso, el autoritarismo, la ignorancia, la barbarie o, por el contrario, al progreso, la revolución, el liberalismo, el romanticismo; y, por otro lado, considerar la imagen de los chinos en América Latina también proporciona una nueva perspectiva para que el nuevo continente se entienda a sí mismo, pues, como se ha visto, muchos escritores revelan sus propios problemas sociales por

medio de los cuentos chinos. Estas son algunas de las conclusiones que creemos que pueden extraerse y en las que radica el significado de esta tesis.

ANEXO

Siu Kam Wen: *El tramo final* (1985, 2013)

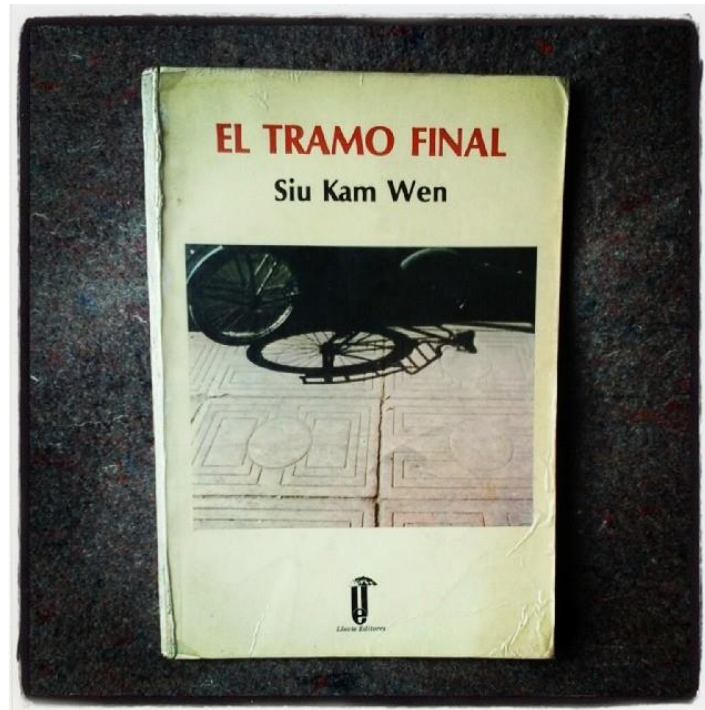


Imagen 1: Portada de 1985

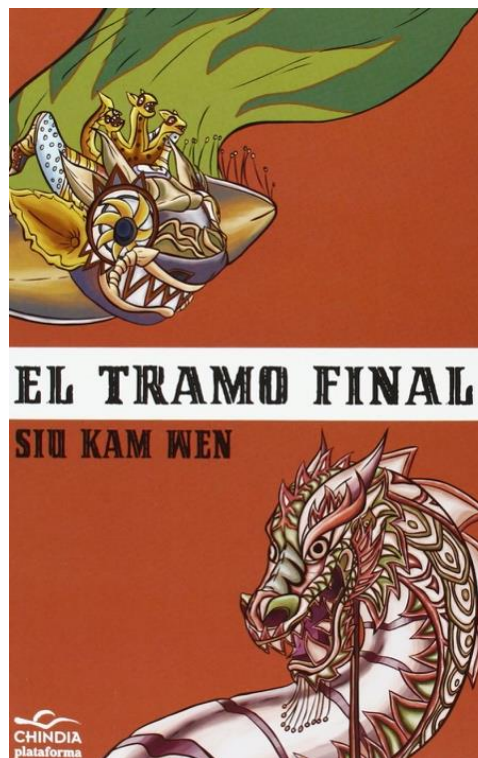


Imagen 2: Portada de 2013

Zoé Valdés: *La eternidad del instante* (2004)



Imagen 3. Portada



Yo

Imagen 4. Zoé Valdés, en la pestaña.

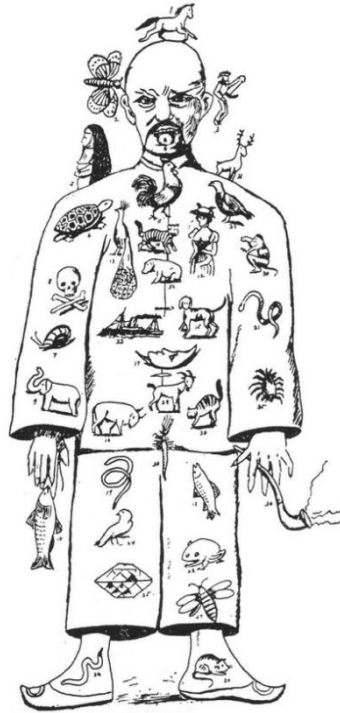


Imagen 5. Charada china o chino-cubana

<https://zoevaldes.net/2013/12/21/mi-sangre-china-en-la-eternidad-del-instante/>



Imagen 6. "Mi abuelo materno".



Imagen 7. "Mi madre, hija de chino con irlandesa".

Federico Jeanmaire: *Tacos altos* (2016)

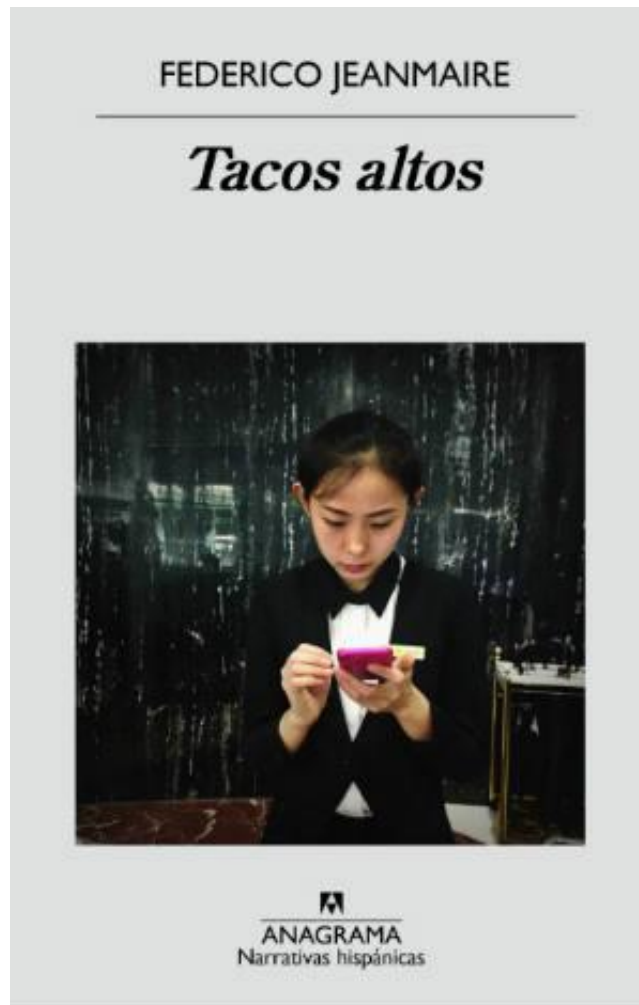


Imagen 8: Portada

Mario Bellatin: *La escuela del dolor humano de Sechuán* (2001)

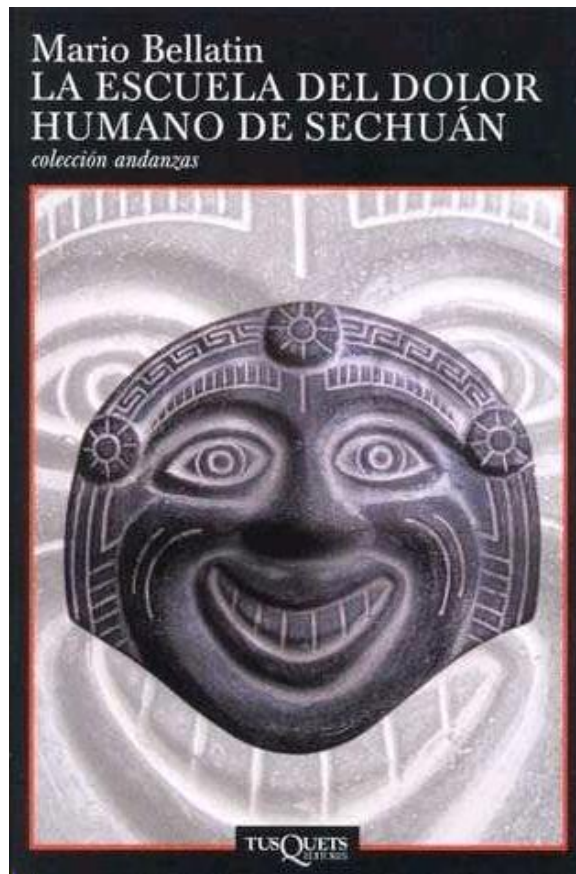
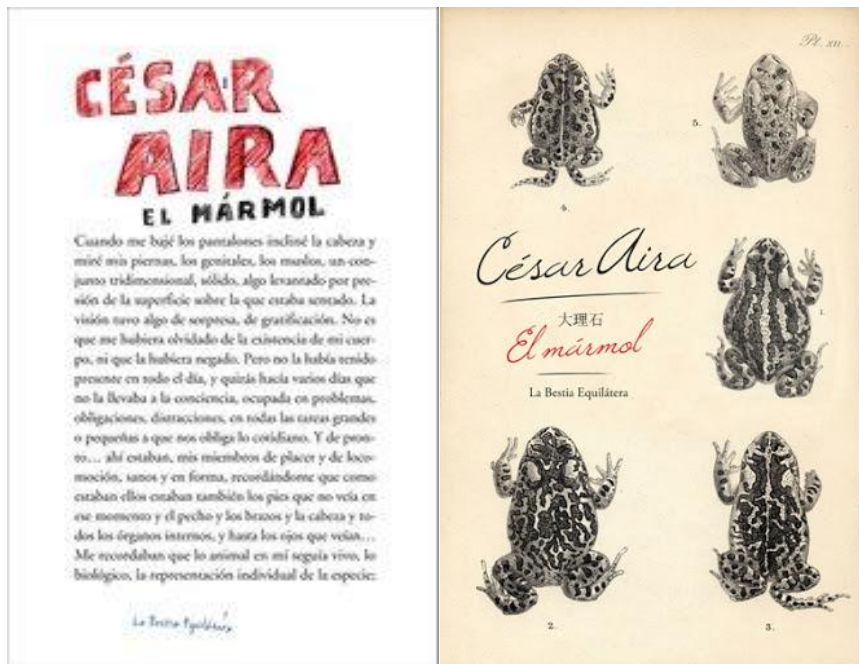


Imagen 9: Portada

César Aira: *El mármol* (2011)



Imágenes 10, 11 y 12: Portadas

Julián Herbert: *La casa del dolor ajeno* (2015)



Imagen 13: Portada

Juan Pablo Villalobos: *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020)

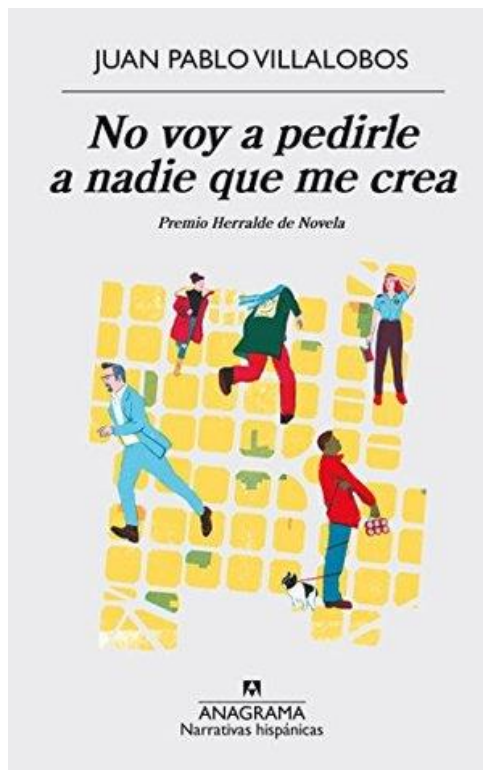


Imagen 14: Portada



Imagen 15: Portada

Martín Caparrós: *Sinfín* (2020)

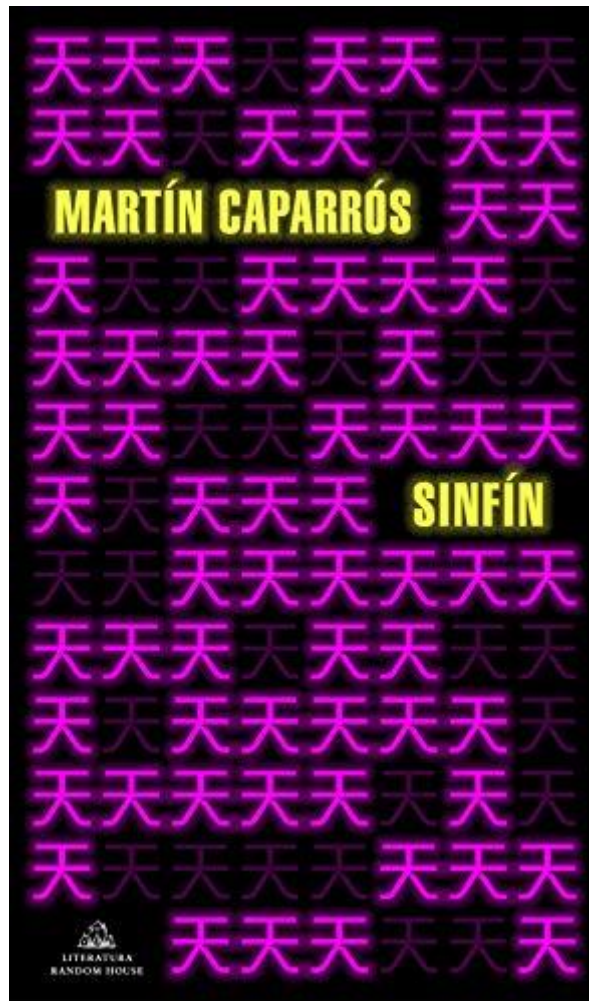


Imagen 16: Portada

Bibliografía

- Agamben, G. (2006). *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Aguilar Sosa, Y. (2007). "Escribo para saber quién soy: Bellatin". *El Universal*, 29 de mayo de 2007. Recuperado de <https://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/52757.html> [Consulta: 04/11/2019].
- Aira, C. (1993). "Exotismo". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, 3, 73-79.
- (2011). *El mármol*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera.
- Albornoz, C. V. (2011). "La pedagogía del dolor en la escritura fragmentaria de Mario Bellatin". *Hipertexto*, 13, 3-23.
- An, X. Y. (2012). "Study on Stereotype of Chinese American from the Angle of Orientalism". *Journal of North China Institute of Water Conservancy and Hydroelectric Power (Social Science)*, 28 (3), 109-111.
安晓宇.(2012).东方主义与美国主流社会中的华人刻板形象. *华北水利水电学院学报: 社会科学版*,28(003),109-111.
- Anderson, B. (1983). *Comunidades imaginadas*. Ciudad de México: FCE.
- Anderson, M. (2007). "Recasting the "Chino": Modernity, Orientalism, and *Hasta no verte Jesus mío*". En López-Calvo, I. (Ed.), *Alternative orientalisms in Latin America and beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 46-65.
- Anthias, F., & Yuval-Davis, N. (1989). *Women, Nation and State*. New York: St Martin's Press.
- Anticona, J. L. N. (2016). "Desórdenes psiquiátricos de los inmigrantes chinos del siglo XIX. Segunda parte: Condiciones de vida y salud mental de los inmigrantes chinos entre 1865 y 1900". *Anales de la Facultad de Medicina*, 77 (4), 409-415. Recuperado de http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1025-55832016000400015 [Consulta: 02/09/2020].
- Aponte, R. (2004). *Hacia una identidad heterogénea: Venezuela y el problema de la representación en "Mi pequeño mundo" de Stefania Mosca*. (Tesis doctoral). California: University of California, Davis.
- Armonya, A. C., & Strauss, J. C. (2012). "From Going Out to Arriving In: Constructing a New Field of Inquiry in China-Latin America Interactions". *The China Quarterly*, 209, 1-17.

- “Así comienza *Sinfin*, la nueva novela de Martín Caparrós”. *Clarín*, 9 de marzo de 2020. Recuperado de https://www.clarin.com/cultura/comienza-sinfin-nueva-novela-martin-caparros_0_5u9zsb1E.html [Consulta: 25/05/2020].
- Bakhtin, M. (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays* (trad. Caryl Emerson y ed. por Michael Holquist). Austin: University of Texas Press.
- Bao, M. D. (2017). *A Study of the Images of China in Amy Tan's Works*. (Tesis de máster). Kunming: Universidad de Yunnan Minzu.
保明东.(2017). 谭恩美作品中的中国形象研究(硕士学位论文,云南民族大学).
- Bao, Y. M. (1997). *Los ojos de poder - entrevistas de Foucault*. Shanghai: Shanghai Popular.
包亚明.(1997). 权力的眼睛——福柯访谈录.上海: 上海人民出版社.
- (2001). *La posmodernidad y la política de geografía*. Shanghai: Shanghai Education.
包亚明.(2001). 后现代性与地理学的政治.上海: 上海教育出版社.
- Barry, R. (1905). *Port Arthur: A Monster Heroism*. New York: Moffat, Yard & Co.
- Bárzaga Morales, I. L. (2016). *Lectura iconotextual e intermedialidad en 'Una novelista en el Museo del Louvre', de Zoé Valdés: la écfrasis metaléptica como recurso representacional*. (Tesis doctoral). Concepción: Universidad de Concepción.
- Bellatin, M. (2005). *Obra reunida*. Buenos Aires: Alfaguara.
- (2007). *El gran vidrio: tres autobiografías*. Barcelona: Anagrama.
- Beller, M., & Leerssen, J. T. (Eds.) (2007). *Imagology: the Cultural Construction and Literary Representation of National Characters: a Critical Survey*. Amsterdam: Rodopi.
- Bhabha, H. K. (1983). “The Other Question: Difference, Discrimination and the Discourse of Colonialism”. *Screen*, 24 (6), 18-36.
- (2007). *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Blanck-Cerejido, F. (2003). “La mirada sobre el extranjero”. En Blanck-Cerejido, F. & Yankelevich, P. (comp.), *El otro, el extranjero*. Buenos Aires: Editorial Libros del Zorzal. 21-34.
- Blanco Bonilla, D. (2009). “Writer Siu Kam Wen back in the Public Eye in Peru”. *Latin American Herald Tribune*, 4 de Marzo de 2009. Recuperado de <http://www.laht.com/article.asp?CategoryId=13003&ArticleId=329023> [Consulta: 15/08/2020].
- Boehmer, E. (2005). *Colonial and postcolonial literature: migrant metaphors*. New York: Oxford University Press.

- Bogado Bordazar, L. L. (2012). “La migración china en la Argentina. Principales flujos y proyecciones”. *Voces en el Fénix*, 21, 128–135.
- Bradford Burns, E. (1982). *Latin America: A Concise Interpretive History*. Upper Saddle River: Prentice-Hall.
- Brunel, P., & Chevrel, Y. (Eds.) (1994). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI.
- Buckley, P. (2009). *Historia de China*. Madrid: La Esfera de los Libros.
- Caballero, M., Leyva-Flores, R., Ochoa-Marín, S. C., Zarco, Á., & Guerrero, C. (2008). “Las mujeres que se quedan: migración e implicación en los procesos de búsqueda de atención de servicios de salud”. *Salud pública de México*, 50 (3), 241-250.
- Cabrera, E. M. (2008). “La crítica del orientalismo en la literatura modernista hispanoamericana”. En Esteban, A. (Ed.), *Darío a diario. Rubén y el Modernismo en las dos orillas*. Granada: Editorial Universidad de Granada. 489-512.
- Cáceres-Letourneaux, B. (2002). “Siu Kam Wen entre la Chine et l’Occident”. *Cahiers du Cirhill*, (25), 117-139.
- Camayd-Freixas, E. (Ed.) (2013). *Orientalism and Identity in Latin America. Fashioning Self and Other from the (Post) Colonial Margin*. Tucson: University of Arizona Press.
- Caparrós, M. (2020). *Sinfín*. Barcelona: Penguin Random House.
- Castany Prado, B. (2009). “Edward W. Said. *Orientalismo*”. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, 6, 232-247.
- Castro, J. E. (2002). *Mestizo Nations. Culture, Race, and Conformity in Latin American Literature*. Tucson: University of Arizona Press.
- Ceinos, P. (2006). *Historia breve de China*. Madrid: Silex.
- “César Aira y los estallidos de impureza”. *La Nación*, 22 de octubre de 2006. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/cultura/cesar-aira-y-los-estallidos-de-impureza-nid851209> [Consulta: 16/06/2019].
- Chakravorty, M. (2014). *In Stereotype: South Asia in the Global Literary Imaginary*. New York: Columbia University Press.
- Chang, J. (2017). “De ‘Fu Manchu’ a ‘Chen Charlie’: China y los chinos en los medios populares occidentales en el siglo XX”. *Estudios de periodismo y comunicación*, 24 (02), 76-87.
- 常江.(2017).从“傅满洲”到“陈查理”: 20 世纪西方流行媒介上的中国与中国人. *新闻与传播研究*,24(02),76-87.
- Chang, J. O. (2011). “Racial Alterity in the Mestizo Nation”. *Journal of Asian*

American Studies, 14 (3), 331–359.

- Chang-Rodríguez, E. (2015). *Diásporas chinas a las Américas*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica de Perú (PUCP).
- Checa-Artasu, M. (2007). “Hacia una geografía de las primeras migraciones chinas en el Caribe”. *Biblio 3w: revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales*, 12 (707). Recuperado de <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-707.htm> [Consulta: 02/09/2020].
- Chen, M. (2015). “Investigación sobre la influencia de las obras de Bret Harte en la imagen de los chino-estadounidenses”. *Journal of Hubei University of Economics (Humanities and Social Sciences)*, 12 (11), 105-107.
陈梅.(2015).哈特华人作品对美国华人形象影响研究.湖北经济学院学报(人文社会科学版),12(11),105-107.
- Chen, X. H. (2003). *The Feminine Stage Of Woman's Writing Within The Nowaday Chinese National Literature In U.S.A: The Interpretation Of The Texts By Maxine Hong Kingston, Amy Tan And Yan Geling*. (Tesis doctoral). Fujian: Universidad Normal de Fujian.
陈晓晖.(2003).当代美国华人文学中的“她”写作:对汤亭亭、谭恩美、严歌苓等华人女作家的多面分析(博士学位论文,福建师范大学).
- Chesneaux, J. (dir.) (1972). *Historia de China*. Barcelona: Vicens Vives.
- Chiappe, M. (2015). “Bellain y Japón: una entrevista”. *Buenos Aires Review*. Recuperado de <http://www.buenosairesreview.org/es/2015/05/bellatin-y-japon-una-entrevista/> [Consulta: 14/10/2020].
- Chong, J. L. (2007). “‘Hijo de un país poderoso’. La inmigración china a América (1850-1950)”. *Diacronías*, (1), 55-63.
- Chumbimune Saravia, D. I. (2015). *Migración china y orientalismo modernista*. (Trabajo de grado). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Contreras, S. (2002). *Las vueltas de César Aira*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- Cowie, L. (2007). “The Chinese as a Literary Figure in *La eternidad del instante* by Zoé Valdés and *Aprendices de brujo* by Antonio Orlando Rodríguez”. En López-Calvo, I. (Ed.), *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 124-133.
- De Dalmases, P. I. (2020). “*La invasión del pueblo del espíritu*, de Juan Pablo Villalobos: una novela contra los discursos del odio y la identidad”. *Catalunya Press*, 12 de febrero de 2020. Recuperado de <https://www.catalunypress.es/texto-diario/mostrar/1780412/invasion-pueblo-espiritu-juan-pablo-villalobos-novela-contra-discursos-odio-identidad> [Consulta: 01/07/2020].

- De Llano, P. (2012). “Cien mil veces Mario Bellatin”. *El País*, 20 de junio de 2020. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2012/06/20/actualidad/1340190798_287117.html [Consulta: 04/11/2019].
- (2015). “Nos faltan 303”. *El País*, 10 de octubre de 2015. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2015/10/10/actualidad/1444497498_794082.html [Consulta: 05/02/2020].
- Del Campo, S. D. A., & Maza, R. E. (2002). *Estereotipos de género en la publicidad de la Segunda República Española: Crónica y Blanco y negro*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Ding, M. J. (2018). “La escritura bipolar de Somerset Maugham sobre la imagen de China, tomando la novela *The Painted Veil* como ejemplo”. *Journal of Social Science of Harbin Normal University*, 9 (06), 123-126.
丁美杰.(2018).论毛姆对中国形象的两极书写——以小说《面纱》为例.《哈尔滨师范大学社会科学学报》,9(06),123-126.
- Dirlik, A. (1996). “Chinese History and the Question of Orientalism”. *History and Theory*, 35 (4), 96-118.
- Dubatti, J. (2008). “Los estudios de teatro comparado, herramienta para el teatro mexicano”. *Armas y letras. Revista de literatura, arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León*, 62-63, 55-62.
- Dyserinck, H. (2016). “Imagología comparada”. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 6, 281-292.
- Echeverría, R. (2017). *Ontología del lenguaje*. Buenos Aires: Ediciones Granica.
- EFE. “China propone eliminar el límite de dos mandatos consecutivos”. *Público*, 25 de febrero de 2018. Recuperado de <https://www.publico.es/internacional/xi-jinping-china-propone-eliminar-limite-mandatos-consecutivos.html> [Consulta: 25/05/2020].
- Egan, L. (2015). “Rambling Prose: plot as Flaneur in Mario Bellatín's Narrative”. *Chasqui*, 44 (1), 151–158.
- “El argentino Federico Jeanmaire presenta *Tacos altos*, una ‘novela china’”. *La Vanguardia*, 2 de marzo de 2016. Recuperado de <https://www.lavanguardia.com/vida/20160302/40148456715/el-argentino-federico-jeanmaire-presenta-tacos-altos-una-novela-china.html> [Consulta: 31/07/2020].
- “El ascenso del “emperador” Xi Jinping: 5 claves sobre la medida que permitirá al presidente de China perpetuarse en el poder”. *BBC Mundo*, 27 de febrero de 2018. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-internacional-43206467> [Consulta: 25/05/2020].
- “*El mármol*, una aventura literaria de la mano de César Aira”. *El Sol*, 22 de marzo de

2011. Recuperado de <https://www.elsol.com.ar/el-marmol-una-aventura-literaria-de-la-mano-de-cesar-aira.html> [Consulta: 27/05/2019].
- Ette, O., Mackenbach, W. & Nitschack, H. (Eds.) (2013), *TransPacífico. Conexiones y convivencias en AsiAméricas. Un simposio transareal*. Berlin: editorial tranvía – Verlag Walter Frey.
- Ettmueller, E. U. (2007). “Orientalismo contemporáneo: la creación de un nuevo sistema bipolar en las relaciones internacionales”. *Revista UNISCI*, 14, 19-27.
- Faccini, C. (2002). “El discurso político de Zoé Valdés: *La nada cotidiana* y *Te di la vida entera*”. *Ciberletras*, 7. Recuperado de <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/faccini.html> [Consulta: 11/07/2020].
- Fairbank, J. K. (1990): *Historia de China: siglos XIX y XX*. Madrid: Alianza.
- Fan, F. F. (2013). *La imagen extranjera en las novelas de Kafka*. (Tesis de máster). Xi'an: Universidad Normal de Shanxi.
范菲菲.(2013).论卡夫卡小说中的异国形象(硕士学位论文,陕西师范大学).
- Fang, W. G. (2007). “Prólogo. En *Imagología comparada de Dyserinck*”. *La Literatura Comparativa China*, 68 (3), 152-167.
方维规. (2007). 比较文学形象学. *中国比较文学*, 68 (003), 152-167.
- Fei, X. P. (2009). “Orientalism: From Hegel to Said”. *Foreign Language and Literature*, 25 (6), 99-106.
费小平. (2009). 东方学: 从黑格尔到萨义德. *外国语文*, 25 (6), 99-106.
- Fernández Bravo, Á. (2015). “Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kam Wen”. *452°F. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 13, 50-70.
- Fernández, S. R. (2006). “La identidad de género en las diferentes culturas”. En Soriano, E. (Ed.), *La mujer en la perspectiva intercultural*. Madrid: La Muralla. 169-204.
- Forga Martel, María. (2015). *La presentación/construcción del “otro” frente a los estereotipos occidentales sobre el mundo arabo-musulmán a través de documentales del siglo XXI producidos desde el mundo árabe*. (Tesis doctoral). Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Foucault, M. (1967). “De los espacios otros (*Des espaces autres*)”. Conferencia dictada en Cercle des études architecturales, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, octubre de 1984. Traducida por Pablo Blitstein y Tadeo Lima. Recuperado de http://yoochel.org/wp-content/uploads/2011/03/foucault_de-los-espacios-otros.pdf [Consulta: 07/11/2019].
- Friedman, D. M. (2010). *Una historia cultural del pene*. San Isidro-Lima: Océano.

- Friera, S. (2005). “Mario Bellatin, un escritor que escapa a las clasificaciones”. *Página/12*, 30 de agosto de 2005. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-290-2005-08-30.html> [Consulta: 07/11/2019].
- Fuentes, A. H. (2002). “Falocentrismo y sexualidad femenina en Café nostalgia de Zoé Valdés”. *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, (12), 155-160.
- Fuentes, Y. (2003). *Beyond the nation: Issues of identity in the contemporary narrative of Cuban women writing (in) the Diaspora (Daina Chaviano, Zoe Valdes, Dulce Maria Loynaz, Yanitzia Canetti)*. (Tesis doctoral). Miami: Universidad de Miami.
- Gao, H. (2005). “La investigación de la imagen china de *Trilogy of The Good Earth* de Pearl S. Buck”. *Literatura Comparada China*, 4, 158-171.
高鸿.(2005).赛珍珠《大地》三部曲里的中国形象. *中国比较文学*(04), 158-171.
- Garduño, O. (2013). “Entrevista a Mario Bellatin. Escribir está por encima de todo”. *Revista Replicante*, 13 octubre de 2013. Recuperado de <http://revistareplicante.com/entrevista-con-mario-bellatin/> [Consulta: 05/11/2019].
- Gasquet, A. (2007). *Oriente al sur: El orientalismo literario argentino de Esteban Echeverría a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eudeba.
- Gates, H. (1979). “Dependency and the Part-Time Proletariat in Taiwan”. *Modern China*, 5 (3), 381-407.
- Ge, L. (1985). “China en obras de Victor Hugo”. *Literatura extranjera*, 3, 62-68.
葛雷.(1985).雨果笔下的中国. *国外文学*(03),62-68.
- Gnisci, A. (2002). “Prólogo: la literatura comparada”. En Gnisci, A. (Ed.), *Introducción a la literatura comparada* (trad. y adaptación bibliográfica de Luigi Giuliani). Barcelona: Crítica. 9-21.
- Godt, R. (2005). *Cuba: A New History*. London: Yale University Press.
- Goldchluk, G. (2017). “La desescritura del dolor en la obra de Mario Bellatin”. En: Quintana, C. (coord.). *La escritura del dolor en América Latina*. Poitiers : Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. 31–40.
- Gómez Izquierdo, J. (1991). *El movimiento antichino en México (1871–1934). Problemas del racismo y del nacionalismo durante la Revolución mexicana*. Ciudad de México: INAH.
- González Abellás, M. A. (2000). “‘Aquella isla’: Introducción al universo narrativo de Zoé Valdés”. *Hispania*, 83 (1), 42-50.
- (2005). “El problema del yo: Autor y narrador en la ficción cubana reciente”. *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 29. Recuperado de <http://webs.ucm.es/info/especulo/numero29/probleyo.html> [Consulta: 11/07/2020].

- (2008). *Visiones de Exilio: Para leer a Zoé Valdés*. Lanham: University Press of America.
- Gordo, A. (2016). “César Aira: ‘Cuando murió Borges fue como si se apagara una luz’”. *El Cultural*, 20 de mayo de 2016. Recuperado de <https://elcultural.com/Cesar-Aira-Cuando-murio-Borges-fue-como-si-se-apagara-una-luz> [Consulta: 03/05/2019].
- Griesse, J. M. (2012). “From Heaven to Hell: Revolutionary Dreams and Dystopia in Zoé Valdés's *La nada cotidiana*”. *L'erudit franco-espagnole*, 1, 112-124.
- Guerra, E. (1932). *Torreón, su origen y sus fundadores*. Torreón: Fondo Editorial Lagunero.
- Guerriero, L. (2020). “Palabras más, palabras menos”. *El País Semanal*, 23 de agosto de 2020, n. 2261, 6.
- Guo, C. H. (2014). “No relacionemos todo con la “leyenda” de América Latina”. *Diario de Dongfang*, 28 de octubre de 2014. Recuperado de <http://news.163.com/14/1028/09/A9KQ6SLP00014AED.html> [Consulta: 23/07/2019].
- (2017). “La imagen de China en América Latina en el siglo XXI”. *Orientando*, 14, 11-44.
- Guo, J. Y., & Wang, S. R. (2001). “American Orientalism: On the Chinese Images in the Works of Bret Harte, Mark Twain and Jack London”. *Colección de estudios de literatura británica y estadounidense*, 0, 367-371.
- 郭英剑&王守仁.(2001).美国东方主义——论布勒特·哈特、马克·吐温、杰克·伦敦作品中的中国人形象. *英美文学研究论丛*(00),367-371.
- Guo, X. L. (2014). *Imagen de China y los chinos en la literatura estadounidense en la Nueva Era*. (Tesis de máster). Hefei: Universidad de Anhui.
- 郭晓林.(2014). *新世纪美国文学作品中的中国及中国人形象*(硕士学位论文, 安徽大学).
- Gutthy, A. (Ed.) (2010). *Exile and the Narrative Poetic Imagination*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Ham, R. (2013). *De la invitación al desalojo. Discriminación a la comunidad china en México*. Ciudad de México: SamSara.
- Hanglin, R. (2013). “Del imperialismo yanqui al imperialismo chino”. *La Nación*, 23 de Julio de 2013. Recuperado de <http://www.lanacion.com.ar/1603358-del-imperialismo-yanqui-al-imperialismo-chino> [Consulta: 08/11/2019].
- He, X. Y. (2015). *La construcción occidental-centrista de la imagen china en obras de Maugham*. (Tesis de máster). Jinan: Universidad de Shandong.
- 何晓艳.(2015). *论毛姆西方中心主义的中国形象建构*(硕士学位论文, 山东大学).

学).

Hegel, G. W. F. (1980). *Lecciones sobre la filosofía de la historia universal*. Madrid: Alianza Editorial.

----- (2005). *Introducciones a la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Akal.

Hernández, J. M. (2017). “Estamos optando por la indiferencia, paso previo al silencio, a la autocensura”. *LJA*, 4 de julio de 2017. Recuperado de <https://www.lja.mx/2017/07/estamos-optando-la-indiferencia-paso-previo-al-silencio-a-la-autocensura/> [Consulta: 17/06/2020].

Herrera, I. (1986). “Los inmigrantes chinos en la Amazonía peruana”. *Bulletin Institut Français d'Etudes Andines*, 15, 49-60.

Hevia, E. (2016). “César Aira: ‘Si un escritor no es raro, entonces ¿qué demonios es?’” *El Periódico*, 22 de mayo de 2016. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20160522/cesar-aira-escritor-raro-literatura-argentina-5148612> [Consulta: 27/05/2019].

----- (2018). “César Aira: ‘Yo los alucinógenos los traigo incorporados’”. *El Periódico*, 1 de mayo de 2018. Recuperado de <https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20180501/cesar-aira-entrevista-prins-6793895> [Consulta: 22/05/2019].

Hind, E. (2004). “Entrevista con Mario Bellatín”. *Confluencia*, 20 (1), 197–204.

Hoyos, H. (2015): *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press.

Hu, W. H. (1932). “Situación general de las personas de origen china en Cuba”. *Revista mensual de ultramar*, 2, 37-38.

Hu, X. H. (2017). “Interpretación de la imagen china en la cultura popular estadounidense en la primera mitad del siglo XX: tomando como ejemplos a ‘Fu Manchu’ y ‘Chen Charlie’”. *Journal of Chifeng University (Soc. Sci)*, 38 (09), 141-144.

胡新梅.(2017).20 世纪前半期美国大众文化中的中国形象解读——以傅满洲与陈查理为例. *赤峰学院学报(汉文哲学社会科学版)*, 38(09),141-144.

Hu, Y. H. (2005). “Narrativa sobre China de Bret Harte”. *Journal of School of Chinese Language and Culture Nanjing Normal University*, 4, 80-86.

胡永洪.(2005).布勒特·哈特的华人叙事. *南京师范大学文学院学报(04)*,80-86.

Huang, C. (2017). “Un vistazo a la imagen china en las novelas de Amy Tan”. *Revista del Instituto de Ingeniería Agrícola de Shandong*, 34 (12), 189-190.

黄成.(2017).谭恩美小说中的中国形象窥探. *山东农业工程学院学报*,34(12),189-190.

- Hubert, R. (2012). "Rewriting Travel Literature: A Cosmopolitan Critique of Exoticism in Contemporary Latin American Fiction". En López-Calvo, I. (Ed.), *Peripheral Transmodernities: South-to-South intercultural dialogues between the Hispanic World and "the Orient"*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 42-61.
- (2014a). "Borges, traductor de la literatura china". Ponencia presentada en el simposio *Intersecciones entre Asia del Este y América del Sur*, New York University, Buenos Aires, 6 de mayo de 2014.
- (2014b). *Disorientations: Latin American Fictions of East Asia* (Tesis doctoral). Cambridge: Harvard University.
- Hu-DeHart, E. (1982). "Immigrants to a Developing Society: The Chinese in Northern Mexic", 1875-1932". *The Journal of Arizona History*, 21 (3), 275-312.
- (2005). "Opium and Social Control: Coolies on the Plantations of Peru and Cuba". *Journal of Chinese Overseas*, 1(2), 169-183.
- (2007). "Latin America in Asia-Pacific Perspective". En Parreñas, R. S. & Siu, Lok C. D. (Eds.), *Asian Diasporas: New Formations, New Conceptions*. Stanford: Stanford University Press. 29-62.
- Huntley, E. D. (1998). *Amy Tan: A Critical Companion*. London: Greenwood Press.
- Iglesia, A. M. (2018). "La felicidad es inventar y crear sin ambiciones': Cesar Aira". *Librújula*, 24 de abril de 2018. Recuperado de <http://www.librujula.com/entrevistas/2115-la-felicidad-es-inventar-y-crear-sin-ambiciones-cesar-aira> [Consulta: 03/05/2019].
- Janzen, R. (2018). "Mexican Lawlessness: Genocide and Massacre in Julián Herbert's *La casa del dolor ajeno*". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8 (3), 86-98. Recuperado de <https://escholarship.org/uc/item/26b5g6fz> [Consulta: 25/01/2020].
- Jeanmaire, F. (2016). *Tacos altos*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Ji, Y. (2018). "Los cambios en las estrategias de escritura cultural china en las novelas de Maxine Hong Kingston, Amy Tan y Gish Jen". *Journal of Hubei Engineering University*, 38 (02), 40-44.
- 纪莹.(2018).论汤亭亭、谭恩美和任璧莲小说的中国文化书写策略变迁.*湖北工程学院学报*,38(02),40-44.
- Jiménez, P. (1898). *La sociedad y el delito*. (Tesis doctoral). Lima: University of San Marcos.
- Johnson, P. (2012). "Some reflections on the relationship between utopia and heterotopia". *Heterotopian Studies*. Recuperado de <https://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/Reflections-on-the-relationship-between-utopia-and-heterotopia.pdf> [Consulta: 17/11/2019].

- Jorgensen, B. E. (2011). *Documents in Crisis: Nonfiction Literatures in Twentieth-century Mexico*. New York: SUNY Press.
- Kerr, R. A. (1999). "Lost in Lima: the Asian-Hispanic Fiction of Siu Kam Wen". *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, 28 (1), 54-65.
- Ko, C. T. (2014). "From Whiteness to Diversity: Crossing the Racial Threshold in Bicentennial Argentina". *Ethnic and Racial Studies*, 37 (14), 2529–46.
- (2015). "'Argentina te incluye': Asians in Argentina's Multicultural Novels". *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, 69 (1), 1–13.
- (2016a). "Between Foreigners and Héroes: Asian-Argentines in a Multicultural Nation". En Elena, E., & Alberto, P. L. (Eds.), *Rethinking Race in Modern Argentina*. New York: Cambridge University Press. 268–288.
- (2016b). "Toward Asian Argentine Studies". *Latin American Research Review*, 51 (4), 271–289.
- (2018). "Orientalism and De-Orientalism in Contemporary Latin America: Reading César Aira". *TRANSMODERNITY: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 8 (3), 149-167.
- (2019). "Self-Orientalism and inter-imperiality in Anna Kazumi Stahl's *Flores de un solo día*". *Latin American and Caribbean Ethnic Studies*, 14 (1), 70–89.
- Kobayashi, M. A. (2014). "Los héroes disecados de Mario Bellatin". *Estudios Avanzados*, (21), 69–90.
- Kroll, J. A. (2014). "The Kiss of the Marble Statue: Existentialism and Cuba's "Special Period" in *La nada cotidiana* by Zoé Valdés". *Hispanófila*, (172), 187-205.
- Lai, R. (2015). *La imagen de China en las obras de Mark Twain*. (Tesis de máster). Guangzhou: Universidad de Estudios Extranjeros de Guangdong.
赖锐.(2015). 马克·吐温笔下的中国形象研究(硕士学位论文,广东外语外贸大学).
- Larrabure y Correa, C. (1900). *Colonización de la costa peruana por medio de la inmigración europea*. (Tesis doctoral). Lima: Librería Escolar e Imprenta de E. Moreno.
- Lasso Ruales, A. (2018). "Jeanmaire, el escritor que corta". *Zero Grados*, 25 de junio de 2018. Recuperado de <http://www.zgrados.com/jeanmaire-el-escritor-que-corta/> [Consulta: 26/08/2019].
- Lau, L., & Mendes, A. C. (2011). "Introducing Re-Orientalism: A New Manifestation of Orientalism". *Re-Orientalism and South Asian Identity Politics: The Oriental Other Within*, (1), 3-16.

- Lausent-Herrera, I. (2011). "The Chinatown in Peru and the Changing Peruvian Chinese Community(ies)". *Journal of Chinese Overseas*, 7, 69-113.
- Lee, G. (2006). "La representación de los chinos en el imaginario de los occidentales". *Anuario Asia Pacifico*, 31, 381-388.
- Lefebvre, H. (1976). *The Survival of Capitalism: Reproduction of the Relations of Production*. New York: St. Martin's Press.
- (1991). *The Production of Space* (trad. por Nicholson-Smith, D.). Oxford: Blackwell.
- Lehoczki, B. (2015). "Relations between China and Latin America: Inter-regionalism beyond the Triad". *Society and Economy in Central and Eastern Europe*, 37 (3), 379-402. Recuperado de <http://unipub.lib.uni-corvinus.hu/2162/1/SE2015v37n3p379.pdf> [Consulta: 02/09/2020].
- Levine, L. G. (2005). "Fronteras movedizas: la construcción de la identidad personal y nacional en *Hija de la fortuna* de Isabel Allende", *Letras femeninas*, 31 (1), 169-179.
- Levinson, B. (2013). "The Death of the Critique of Eurocentrism: Latinamericanism as a Global Praxis/Poiesis". En Camayd-Freixas, E. (Ed.), *Orientalism and Identity in Latin America. Fashioning Self and Other from the (Post) Colonial Margin*. Tucson: University of Arizona Press. 19-34.
- Li, C. H., Yang, M. S., Sha, D., Li, C, Z., Liang, Z. S., & Lu, G. J. (Eds.). (1990). *La historia de los chinos y sus descendientes en América*. Pekín: Editorial de Dongfang.
李春辉,楊生茂,沙丁,李朝增,梁卓生,&陸國俊.(1990).*美洲华侨华人史*. 东方出版社.
- Li, J. (2015). "Construcción de la imagen china y discurso narrativo de Peter Heisler bajo el contexto intercultural". *Journal of Zhejiang University of Media and Communications*, 22 (5), 43-48.
李娟.(2015).跨文化传播语境下彼得·海斯勒的中国形象建构及其叙事话语研究.*浙江传媒学院学报*,22(05),43-48.
- Li, L. (2019). "La imagen de China en las escrituras de Kafka". *Educación de literatura*, 5, 52-54.
李澜.(2019).卡夫卡笔下的“中国形象”.*文学教育(上)*(05),52-54.
- Liao, X. K. (2012). *Interpretando el Mudi del Este en el espacio del Oeste*. (Tesis de máster). Nanjing: Universidad Normal de Nanjing, 2012.
廖心可.(2012).*在西方城殿上奏响东方牧笛*(硕士学位论文,南京师范大学).
- Lin, M. (2004). "A modo de prefacio". En Siu, K. W. *Cuentos Completos*. Morrisville: Lulu. 5-12.
- (2008). "Identidad y nación en *La primera espada del Imperio*". Recuperado

de https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/congreso_43/congreso_43_55.pdf [Consulta: 15/08/2020].

- Lippmann, W. (2003 [1922]). *La opinión pública*. Madrid: Langre.
- Liu, X. H. (2019). “La extraña China construida por Amy Tan”. *Chinese Book Review Monthly*, 3, 117-121.
刘向辉.(2019).谭恩美营造另类“中国景观”.*博览群书*(03),117-121.
- Liu, X. Y. (2020). *Un estudio de las imágenes de China desde Pearl Buck, Bill Porter a Peter Hessler*. (Tesis de máster). Jilin: Universidad de Jilin.
刘小毓.(2020).赛珍珠、比尔·波特到彼得·海斯勒作品的中国形象研究(硕士学位论文,吉林大学).
- Liu, Y. (2006). *A Study of ‘The Luck Club’ from the Perspective of Post-colonial Feminism*. (Tesis doctoral). Wuhan: Wuhan University of Technology.
刘燕.(2006).从后殖民女性主义的角度解析《喜福会》.(博士学位论文,武汉理工大学).
- Liu, Y. (2007). *Imagen de Fu Manchu en las obras de Sax Rohmer*. (Tesis de máster). Fujian: Universidad Normal de Fujian.
刘艳.(2007).萨克斯·罗默笔下的傅满洲形象(硕士学位论文,福建师范大学).
- (2020). “La imaginación china realista de la literatura en la lengua china en el extranjero en el nuevo siglo: tomando como ejemplos *The banqueter*, *Macau is a City* y *Shanghai Dancing Man* de Yan Geling”. *Fiction Review*, 4, 95-109.
刘艳.(2020).新世纪海外华文写作的现实中国想象——以严歌苓《赴宴者》《妈阁是座城》《上海舞男》为例.*小说评论*(04),95-109.
- Liu, Z. F. (2012). *De los estereotipos a la complejidad y la diversidad: la transformación de las mujeres chinas en las películas de Hollywood*. (Tesis doctoral). Shanghai: East China Normal University.
刘志凤.(2012).从刻板形象走向复杂与多元好莱坞电影中华人女性形象的转变.(博士学位论文,华东师范大学).
- Liy, M. V. (2018). “China propone eliminar el límite de dos mandatos seguidos para que Xi Jinping se prorrogue en el poder. (25 de febrero de 2018)”. *El País*, 25 de febrero de 2018. Recuperado de https://elpais.com/internacional/2018/02/25/actualidad/1519548463_329449.html [Consulta: 25/05/2020].
- Locane, J. (2019). “China en América Latina o los límites del cosmopolitismo (liberal)”. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 16 (3), 302–316.
- Logie, I., & Stevens, A. (2017). “The Stripped Fish: Translation and Culture in Mario Bellatin's Japanese Novellas”. *Canadian Review of Comparative*

Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée, 44 (4), 666–679.

- Lomnitz, C. (2008). “Narrating the Neoliberal Moment: History, Journalism, Historicity”. *Public Culture*, 20 (1), 39–56.
- López-Calvo, I. (2007). “Chinesism and the Commodification of Chinese Cuban Culture”. En López-Calvo, I. (Ed.), *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 95-112.
- (Ed.) (2007). *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- (2008). “Sino-Peruvian Identity and Community as Prison: Siu Kam Wen's Rendering of Self-Exploitation and Other Survival Strategies”. *Afro-Hispanic Review*, 27 (1), 73-90.
- (2019). “Entrevista a Julián Herbert sobre su obra *La casa del dolor ajeno*”. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 16 (3), 254–260.
- López, K. (2016). “The Asian Presence in Mestizo Nations: a Response”. En Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., & Belausteguigoitia, M. (Eds.), *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*. New York: Palgrave Macmillan. 125-131.
- Lu, G. J. (1997). *Historia de los chinos en América*. Pekín: Commercial Press.
陆国俊.(1997). *美洲华侨史话*.北京: 商务印书馆.
- Lu, W. (2016). *El estudio sobre las imágenes de China de las ficciones de Hermann Hesse*. (Tesis doctoral). Wuhan: Universidad de Wuhan.
卢伟.(2016). *赫尔曼·黑塞小说的中国形象*(博士学位论文,武汉大学).
- Luo, M. H. (2016). *Un estudio sobre imágenes de los chinos en la Trilogía de Peter Hessler*. (Tesis de máster). Xiangtan: Universidad de Xiangtan.
罗美红.(2016). *彼得·海斯勒“中国三部曲”中的中国人形象研究*(硕士学位论文,湘潭大学).
- Luo, R. Q. (1980). “Una breve reseña de los trabajadores contratados chinos en América Latina en el siglo XIX”. *Historia mundial*, (4), 34-41.
罗荣渠.(1980). *十九世纪拉丁美洲的华工述略*. *世界历史*(04),34-41.
- Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí Monterde, A., & Piquer, D. V. (coaut.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel.
- Ma, D. S. (2019). “Imaginar China: la interacción e integración del “yo” y el “otro”-tomando como ejemplos a las nuevas escritoras inmigrantes Yan Geling, Zhang Ling, Hong Ying”. *Journal of Hebei University (Philosophy and Social Science)*, 44 (05), 23-30.
马德生.(2019). *想象中国: “自我”与“他者”的互动融合——以新移民女作家*

严歌苓、张翎、虹影为例. *河北大学学报(哲学社会科学版)*, 44(05), 23-30.

- Ma, T. (2007). "China como sujeto en la imaginación del Otro: Una revisión de investigaciones sobre la imagen de China en Occidente". *Estudio académico*, (10), 146-150.
马婷.(2007).他者镜像中的中国主体——西方的中国形象研究述评. *学术研究*(10),146-150.
- Ma, Y. J. (2016). *La paradoja y el prejuicio de Somerset Maugham — Una interpretación de la imagen de China en 'The Painted Veil'*. (Tesis de máster). Beijing: Universidad de Minería y Tecnología de China.
马亚军.(2016).毛姆的矛盾与偏见-《彩色的面纱》里的中国形象解读(硕士学位论文,中国矿业大学).
- MacNair, H. F. (1924). *The Chinese Abroad: Their Position and Protection: A Study in International Law and Relations*. Pekín: Commercial Press.
- Madrid, C. (2018). "Entrevista con César Aira: 'Lo mío es literatura literaria'". *Letras Libres*, 17 de Julio de 2018. Recuperado de <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/entrevista-cesar-aira-lo-mio-es-literatura-literaria> [Consulta: 22/05/2019].
- Magdaleno, J. A. (1981). *Psicología general*. Ciudad de México: Publicaciones Cruz.
- Mahabir, K. C. (2006). "Chinese and Indians Share Common History". *Caribbean News Net*. Recuperado de http://www.triniview.com/Chinese_Bicentennial/071006.html [Consulta: 02/09/2020].
- Makaryk, I. R. (1993). *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory: Approaches, Scholars, Terms*. Toronto: University of Toronto Press.
- Malone, E. (2010). *The Shining Path of Peru: Defeated or Alive?* (Tesis doctoral). Washington, DC: Georgetown University.
- Martínez-San Miguel, Y., Sifuentes-Jáuregui, B., & Belausteguigoitia, M. (Eds.). (2016). *Critical Terms in Caribbean and Latin American Thought*. New York: Palgrave Macmillan.
- Marx, K. (1965). *El Capital*. La Habana: Venceremos.
- Matías, F. (2018). "Federico Jeanmaire: 'Las lenguas siempre que se modernizan se hacen más fáciles, no más complicadas'". *Infobae*, 22 de octubre de 2018. Recuperado de <https://www.infobae.com/cultura/2018/10/22/federico-jeanmaire-las-lenguas-siempre-que-se-modernizan-se-hacen-mas-faciles-no-mas-complicadas/> [Consulta: 20/08/2019].
- Mayer, G. (2016). "Federico Jeanmaire teje una novela sobre la identidad entre China y Argentina (entrevista)". *Sin embargo*, 4 de junio de 2016. Recuperado de <https://>

[//www.sinembargo.mx/04-06-2016/1666973](http://www.sinembargo.mx/04-06-2016/1666973) [Consulta: 26/08/2019]

- McCarthy, C. (2015). *Blood Meridian*. New York: Picador.
- McKeown, A. (2001). *Chinese Migrant Networks and Cultural Change: Peru, Chicago, Hawaii, 1900-1936*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Memmi, A. (1991). *The Colonizer and the Colonized*. Boston: Beacon Press.
- Meyers, W. K. (1996). *Forja del progreso, crisol de la revuelta: los orígenes de la Revolución Mexicana en La Comarca Lagunera, 1880-1911*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, et al.
- Miller, S. (2010). *Embodied Exiles in Contemporary Cuban Literature: Zoé Valdés and Mayra Montero*. (Tesis doctoral). Minnesota: Universidad de Minnesota.
- Miyara, L. (2020). “Martín Caparrós: ‘Vivimos una época que no ha logrado construirse un futuro deseable’”. *La voz de Galicia*, 27 de abril de 2020. Recuperado de https://www.lavozdegalicia.es/noticia/cultura/2020/04/27/vivimos-epoca-logrado-construirse-futuro-deseable/0003_202004G27P35991.htm [Consulta: 03/06/2020].
- Moll, N. (2002). “Imágenes del “Otro”: La literatura y los estudios interculturales”. En Gnisci, A. (coord.). *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica. 347-390.
- Moltó, E. (2004). “El chino que calló para siempre”. *El País*, 2 de octubre de 2004. Recuperado de https://elpais.com/diario/2004/10/02/cvalenciana/1096744705_850215.html [Consulta: 11/07/2020].
- Martí Monterde, A. (2005). “Literatura comparada”. En Llovet, J., Caner, R., Catelli, N., Martí Monterde, A., & Piquer, D. V. (coaut.). *Teoría literaria y literatura comparada*. Barcelona: Ariel. 333-406.
- Montt Strabucchi, M. (2016). “La ‘construcción’ de China en *La escuela del dolor humano de Sechuán* de Mario Bellatin”. En *ACTAS XV Congreso Internacional ALADAA*, Santiago: ALADAA. 947-954. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/310766481_La_'construccion'_de_China_e_n_'La_escuela_del_dolor_humano_de_Sechuan'_de_Mario_Bellatin [Consulta: 03/11/2019].
- (2017). *Imagining China in Contemporary Latin American Literature*. (Tesis doctoral). Manchester: The University of Manchester.
- Morejón Arnaiz, I. (2008). “Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito”. En *XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências*. Sao Paulo: Brasil. Recuperado de http://www.abralic.org.br/eventos/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALI_A_MOREJON.pdf [Consulta: 17/11/2019].

- Morla, J. (2020). “Martín Caparrós: ‘Hoy no somos capaces de imaginar un futuro que nos esperance’”. *El País*, 11 de marzo de 2020. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2020-03-11/martin-caparros-hoy-no-somos-capaces-de-imaginar-un-futuro-que-nos-esperance.html> [Consulta: 07/06/2020]
- Moura, J. M. (1992). “L’imagologie littéraire, essai de mise au point historique et critique”. *Revue de Littérature Comparée*, 66 (263), 271-287.
- Myers, M., & Wise, C. (Eds.), (2017). *The Political Economy of China-Latin America Relations in the New Millennium: Brave New World*. New York: Routledge.
- Navarro Albaladejo, N. (2004). *The Mirage of Exile in the Postnational Era. Mario Benedetti, Zoe Valdés and Leopoldo María Panero*. (Tesis doctoral). Pennsylvania: The Pennsylvania State University.
- Nield, R. (2010). *The China Coast: Trade and the First Treaty Ports*. Hongkong: Joint Publishing HK.
- Nunes, C., Parra, C., & Rubio, C. Literatura comparada: definiciones y alcances. Recuperado de <http://postgradoliteratura.udec.cl/wp-content/uploads/2013/05/itcomp.pdf> [Consulta: 12/07/2020].
- Ocón, M. L. (2016). “Federico Jeanmaire: ‘Creo que el gran lugar de la identidad es la lengua’”. *Tiempo argentino*, 21 de mayo de 2016. Recuperado de <https://www.tiempoar.com.ar/nota/federico-jeanmaire-creo-que-el-gran-lugar-de-la-identidad-es-la-lengua> [Consulta: 26/08/2019].
- Ollé, M. (2002). *La empresa de China: de la Armada Invencible al Galeón de Manila*. Barcelona: El Acantilado.
- Olsson, F. (2005). *La literatura como instrumento ideológico en las obras de Zoé Valdés. Un estudio de ‘Sangre azul’, ‘La nada cotidiana’ y ‘Café Nostalgia’ desde el punto de vista de la política cubana*. (Tesis de licenciatura). Scania: Lund University.
- Ong, L. (2017). The Chino Cubano Complex: Five Artists’ Strategic Self-Orientalization and Reclamation of Chinese Identity. *Transmodernity: Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 7(2), 119-138.
- Ouyang, T. (2014). “La imaginación china del escritor de la diáspora Ha Jin”. *Revista de la Universidad Central South (Edición de Ciencias Sociales)*, 20 (06), 266-270.
 欧阳婷.(2014).流散作家哈金的中国想象. *中南大学学报(社会科学版)*, 20(06),266-270.
- Pageaux, D. H. (1994a). “De la imagería cultural al imaginario”. En Brunel, P., & Chevrel, Y. (Eds.). *Compendio de literatura comparada*. México: Siglo XXI. 101-131.
- (1994b). *La littérature générale et comparée*. Paris: Colin.

- Palaversich, D. (2003). “Apuntes para una lectura de Mario Bellatin”. *Chasqui*, 32 (1), 25–38.
- Palma, C. (2007 [1897]). “El porvenir de las razas en el Perú”. *Solar: Revista de Filosofía Iberoamericana*, 3. Recuperado de http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2016/04/1897_PALMA_El-porvenir-de-las-razas-en-el-Peru.pdf [Consulta: 13/08/2020].
- Paredes, M., & Zavaleta, R. (2002). “Por favor, no me crean”. *Centro de estudios y apoyo al desarrollo (desco)*. Recuperado de <http://www.desco.org.pe/recursos/sites/indice/96/429.pdf> [Consulta: 12/11/2019].
- Parreñas, R. S. & Siu, Lok C. D. (Eds.), *Asian Diasporas: New Formations, New Conceptions*. Stanford: Stanford University Press.
- Pastor, B. M. (2017). “La metáfora de la libertad: El discurso del cuerpo en la literatura de Zoé Valdés”. *Revista Brasileira do Caribe*, 18 (35), 27-37.
- Paz, O. (1993). *La llama doble: amor y erotismo*. Barcelona: Seix Barral.
- Pérez Jiménez, M. A. (2006). *Raza nación y revolución: La matanza de chinos en Torreón, Coahuila, mayo de 1911*. (Tesis de licenciatura). Puebla: Universidad de las Américas Puebla. Recuperado de http://caterina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lhi/perez_j_ma/ [Consulta: 17/12/2019].
- Pieke, F., Pál, N., Mette T., & Antonella, C. (2004). *Transnational Chinese*. Stanford: Stanford University Press.
- Piel, J. (2014). *Capitalismo agrario en el Perú*. Lima: Institut français d'études andines.
- Piña, M. C. (2016). “Fidel y los artistas e intelectuales del exilio”. *RFI*, 28 de noviembre de 2016. Recuperado de <http://www.rfi.fr/es/cultura/20161128-fidel-y-los-artistas-e-intelectuales-del-exilio-Cuba-Celia-Cruz-Paquito-DRivera> [Consulta: 11/07/2020].
- Pousa, L. (2014). “César Aira: «Estoy seguro de que ni en mil años podría recibir el premio Nobel»”. *La voz de Galicia*, 30 de mayo de 2014. Recuperado de <https://blogs.lavozdegalicia.es/luispousa/2014/05/30/cesar-aira-estoy-seguro-de-que-ni-en-mil-anos-podria-recibir-el-premio-nobel/> [Consulta: 15/10/2020].
- Poveda, E. F. (2018). “No voy a pedirle a nadie que me crea de Juan Pablo Villalobos”. *Liberoamérica*, 12 de noviembre de 2018. Recuperado de <https://liberoamerica.com/2018/11/12/no-voy-a-pedirle-a-nadie-que-me-crea-de-juan-pablo-villalobos/> [Consulta: 15/06/2020].
- Prince, J. (2014). “Ella, Yo y el Yotro: Orientalisms and Identities in Cristina Rivera Garza’s *Verde Shanghai*”. En Tinajero, A. (Ed.), *Orientalism of the Hispanic and Lusobrazilian World*. New York: Escribana Books. 118–136.

- Pron, P. (2013). “Clásico (y transgresor) en vida”. *Revista de libros*, 17 de diciembre de 2013. Recuperado de <https://www.revistadelibros.com/resenas/clasico-y-transgresor-en-vida> [Consulta: 05/11/2019].
- Puig, J. (1992). *Entre el río Perla y el Nazas: la China decimonónica y sus braceros emigrantes, la colonia china de Torreón y la matanza de 1911*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Pulido Ritter, L. (2013). “Representación de los chinos en la literatura y la cultura de Panamá”. En Ette, O., Mackenbach, W. & Nitschack, H. (Eds.), *TransPacífico. Conexiones y convivencias en AsiAméricas. Un simposio transareal*. Berlin: editorial tranvía – Verlag Walter Frey. 79-101
- Qian, L. S. (2015). “Intereses chinos de Victor Hugo”. *China Reading News*, 19, 04 de marzo de 2015.
钱林森(2015-03-04).雨果的中国趣味.中华读书报,019.
- Quaglia, M. (2012). “La escritura de una identidad chino-peruana. Una conversación con Siu Kam Wen”. *Altre Modernità*, 8, 281-290.
- Quintana, I. A. (2009). “Escenografía del horror: cuerpo, violencia y política en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Iberoamericana*, 75 (227), 487–504.
- Quintana Navarrete, J. (2019). “El puente del horror: imagen dialéctica y soberanía en *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert.” *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*, 16 (3), 317–331.
- Real Academia de la Lengua Española [RAE]. (1992). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: RAE.
- Definición “afasia”. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=0voTVE6> [Consulta: 05/11/2019]
- Definición “estereotipo”.
Recuperado de <http://dle.rae.es/estereotipo> [Consulta: 17/06/2018].
- Remak, H. H. (1998). “La literatura comparada: definición y función”. En Vega, M. J., & Carbonell, N. (Eds.), *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid: Gredos. 89-99.
- Ricoeur, P. (2002). *Del texto a la acción: ensayos de hermenéutica II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos, M. C. (2018). *Figuraciones del arte en narraciones contemporáneas de César Aira, Diamela Eltit, Mario Bellatin, Gabriela Cabezón Cámara e Iñaki Echeverría*. (Tesis doctoral). Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
Recuperado de http://repositorio.filo.uba.ar/jspui/bitstream/filodigital/10019/1/uba_ffyl_t_2018_45814.pdf [Consulta: 05/11/2019].
- Rodríguez-Mourello, B. (2016). “La narrativa visceral de Zoé Valdés”. *Voces del Caribe*,

8 (1), 368-387.

- Rodríguez Pastor, H. (1989). *Hijos del celeste imperio en el Perú (1850-1900): migración, agricultura, mentalidad y explotación*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario.
- (2000). "Herederos del dragón". *Historia de la comunidad china en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.
- Sachetti, A. (1904). *Inmigrantes para el Perú*. Turín: Imprenta Salesiana.
- Said, E. W. (2015 [1978]). *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo Editorial.
- Sánchez Prado, I. M. (2017). *La casa del dolor ajeno* de Julián Herbert. No-ficción, memoria e historicidad en el México contemporáneo. *MLN*, 132 (2), 426–440.
- (Ed.) (2018). *Mexican Literature in Theory*. New York: Bloomsbury.
- Santana, J. F., & Halliday, M. A. K. (1994). *El lenguaje como semiótica social: La interpretación social del lenguaje y del significado*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Sardar, Z. (2004). *Extraño Oriente: Historia de un prejuicio*. Barcelona: Gedisa.
- Sartre, J.-P. (1943). *L'Être et le néant: Essai d'ontologie phénoménologique*. París: Gallimard.
- Sassone, S. M., & Mera, C. (2007). "Barrios de migrantes, espacios interculturales: coreanos y bolivianos en la Ciudad de Buenos Aires." *XXVI Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. Asociación Latinoamericana de Sociología, Guadalajara. Recuperado de <http://cdsa.aacademica.org/000-066/1015.pdf> [Consulta: 08/04/2019].
- Sato, M. F. (1993). "Influencia asiática en las Américas: chinos y japoneses en América del Sur". *Anthropologica*, 11 (11), 309-323.
- Savić, V. (2016). "The Subject and Perception of Exile in the Works of Zoé Valdés. Everyday Nothing and Everyday Everything". *AM Časopis za studije umetnosti i medija*, 10, 77-87.
- Selden, R., Widdowson, P., & Brooker, P. (2004). *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. Beijing: Foreign Language Teaching and Research Press.
- Sha, D. (1985). "La historia y situación actual de los chinos en América Latina". *América Latina*, 6, 24-30.
- 沙丁.(1985).拉丁美洲华侨的历史与现状.拉丁美洲研究,(6),24-30.
- Shen, L. L. (2019). *Investigación de la construcción de la imagen china en las novelas de Geling Yan*. (Tesis de máster). Jishou: Universidad de Jishou.
- 申兰兰.(2019).论严歌苓小说中的中国形象建构(硕士学位论文,吉首大学).

- Shen, N. (2009). *Las manifestaciones del orientalismo en las obras de Ha Jin*. (Tesis de máster). Nanjing: Universidad de Ciencia y Tecnología de Nanjing.
沈楠.(2009).《哈金笔下东方主义话语的呈现》(硕士学位论文,南京理工大学).
- Shi, W. M. (2006). *Imágenes de China en las obras de Mark Twain*. (Tesis de máster). Fujian: Universidad Normal de Fujian.
史伟明.(2006).《马克·吐温作品中的中国形象》(硕士学位论文,福建师范大学).
- Siu, K. W. (2008). *La vida no es una tómbola*. Lima: UNMSM - Fondo Editorial.
- (2009). “Siu Kam Wen y *El tramo final* (testimonio del autor)”. *Casa tomada*. Recuperado de <http://editorialcasatomada.blogspot.com.es/2009/02/siu-kam-wen-y-el-tramo-final-testimonio.html> [Consulta: 15/08/2020].
- (2013 [1985]). *El tramo final*. Barcelona: Plataforma.
- Soja, E. W. (1996). *Thirdspace: Expanding the Geographical Imagination*. Oxford: Blackwell.
- Song, L. L. (2014). “Análisis de los elementos chinos de *The Love Wife* desde la perspectiva de la narratología clásica”. *Journal of Heilongjiang College of Education*, 33 (06), 137-138.
宋琳琳.(2014).《以后经典叙事学视角分析《爱妾》的中国元素》.《黑龙江教育学院学报》,33(06),137-138.
- Sorange, C. R. (2018). “Lenguaje, comunicación, cultura e identidad: Características distintivas en el Buen Director de Educación Media General”. *Entre Lenguas*, 19, 11–22.
- Soto, M. (2017). “Jeanmaire: ‘La risa es un lugar extraño en la lectura’”. *Ámbito*, 15 de febrero de 2017. Recuperado de <https://www.ambito.com/edicion-impresa/jeanmaire-la-risa-es-un-lugar-extrano-la-lectura-n3972852> [Consulta: 20/08/2019].
- Steinberg, S. (2011). “To Begin Writing: Bellatin, Reunited”. *Journal of Latin American Cultural Studies*, 20 (2), 105–120.
- Sun, C., & Ren, W. D. (2017). “Imágenes de China: el espacio chino en las obras de Kafka”. *Foreign Literature*, 5, 128-136.
孙纯&任卫东.(2017).《“中国”的多重面相——卡夫卡作品中的“中国”空间》.《外国文学》(05),128-136.
- Tamagno, C., & Velásquez, N. (2016). Dinámicas de las asociaciones chinas en Perú: hacia una caracterización y tipología. *Migración y desarrollo*, 14 (26), 145-166.
- Talavera, J. C. (2015). “Julián Herbert revive llaga histórica en nuevo libro”. *Excelsior*, 11 de octubre de 2015. Recuperado de <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/2015/10/11/1050510> [Consulta: 15/10/2020].

- Taylor, C. (2014). *Hegel y la sociedad moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Tong, Y. (2015). *Imágenes de China en las obras de Mark Twain*. (Tesis de máster). Shanghai: Universidad Normal de Shanghai.
童莹.(2015). 马克·吐温作品中的中国形象(硕士学位论文,上海师范大学).
- Torres-Rodríguez, L. (2018). “Into the ‘Oriental’ Zone: Edward Said and Mexican Literature”. En Sánchez Prado, I. M. (Ed.), *Mexican Literature in Theory*. New York: Bloomsbury, 11–32.
- Valdés, Z. (2005). *La eternidad del instante*. Barcelona: Debolsillo.
- (2013). “Mi sangre china en *La eternidad del instante*”, Zoé Valdés. *¡Libertad, verdad y vida!*, 21 de diciembre. Recuperado de <https://zoevaldes.net/2013/12/21/mi-sangre-china-en-la-eternidad-del-instante/> [Consulta: 14/07/2020].
- Varis, T. (1985). *International flow of television programmes*. París: The United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization [UNESCO].
- Vela, D. (2012). “La colonia china en el Perú como región cultural diseminada en *El tramo final* de Siu Kam Wen”. *Lingüística y Literatura*, 61, 73-87.
- Vergara, P. (2010). “El vacío como gesto: representación y crisis del sentido en la obra de Mario Bellatin”. *Revista Laboratorio*, 2, 6.
- Villalobos, J. P. (2016). *No voy a pedirle a nadie que me crea*. Barcelona: Anagrama.
- (2020). *La invasión del pueblo del espíritu*. Barcelona: Anagrama.
- Villoro, J. (2005). “Ornitorrincos. Notas sobre la crónica”. *Safari accidental*. Ciudad de México: Joaquín Mortiz. 9-19.
- “Vivimos en una época en que imaginamos el futuro como una amenaza”. *Semana*, 4 de abril de 2020. Recuperado de <https://www.semana.com/enfoque/articulo/martin-caparros-habla-de-la-novela-sinfin-y-como-ve-el-porvenir-de-la-humanidad/661480> [Consulta: 20/06/2020].
- Wang, L. (2017). *La presencia china en el Perú*. (Tesis de máster). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Wang, S. H. (2020). “Análisis de la imagen china en *The Joy Luck Club*”. *Estudio Chujin*, 3, 165-169.
王淑华.(2020). 《喜福会》中的中国形象探析.荆楚学术, 2020(3),165-169.
- Wang, X. (2013). *Actitudes de los estadounidenses hacia los chino-estadounidenses desde la perspectiva de la serie de películas ‘Dr. Fu Manchu’ y ‘Charlie Chan’ (décadas de 1920 a 1930)*. (Tesis de máster). Chongqing: Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan.
王雪.(2013). 排斥与接纳(硕士学位论文,四川外国语大学).

- Wang, X. D. (2008). "El 'imperialismo cultural' norteamericano y América Latina". *Journal of Latin American Studies*, 30 (1), 46-53.
- Wang, Y. (2013). *La construcción de orientalismo en Waiting*. (Tesis de máster). Xi'an: Universidad Normal de Shaanxi.
王杨.(2013).哈金《等待》中的东方主义建构(硕士学位论文,陕西师范大学).
- Wellek, R. (1968). *Conceptos de crítica literaria*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Wickstrom, S., & Young, P. D. (2014). *Mestizaje and Globalization: Transformations of Identity and Power*. Tucson: University of Arizona Press.
- Wu, D. (2011). *La alteridad desde la perspectiva de la cultura china y occidental — La investigación de la imagen china de 'Trilogy of The Good Earth' de Pearl S. Buck*. (Tesis de máster). Wuxi: Universidad de Jiangnan.
吴丹.(2011).中西文化视阈下的“他者”(硕士学位论文,江南大学).
- Wu, H. Y. (2011). *Análisis de la desilusión del Sueño Americano en 'Typical American' de Jen desde la perspectiva del orientalismo de Said*. (Tesis de máster). Shenyang: Universidad Normal de Shenyang.
吴洪影.(2011).从萨义德的东方主义视角下解读《典型美国佬》中美国梦的破灭(硕士学位论文,沈阳师范大学).
- Wu, J. J. (2019). *La investigación de la imagen del Oriente*. (Tesis de máster). Shanghai: Universidad Normal de Shanghai.
吴佳佳.(2019).毛姆短篇小说中的东方形象研究(硕士学位论文,上海师范大学).
- Xi, J. P. (2015). "Discurso del presidente chino en conmemoración del 70º aniversario del fin de Guerra Antifascista Mundial". *People Daily*, 3 de septiembre de 2015. Recuperado de <http://spanish.peopledaily.com.cn/n/2015/0903/c31621-8945493.html> [Consulta: 02/09/2020].
- Yen, H. L. (2007). "Identity, culture, and resistance in two stories of Siu Kam Wen". En Ignacio López-Calvo (Ed.), *Alternative Orientalisms in Latin America and Beyond*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing. 146-155.
- Yi, P. (2016). La reaparición de la cultura de la medicina tradicional china en la literatura chino-estadounidense. *Foro de Cultura China*, 9, 121-124.
易平.(2016).中医药文化在美国华裔文学中的再现. *中华文化论坛*(09),121-124.
- Yin, P. (2019). "A Study on the Narrative Discourse of the Construction of Peter Hessler's China Image". *Journal of Qiqihar University (Phi & Soc Soi)*, 1, 104-106.
尹萍.(2019).彼得·海斯勒“中国三部曲”的中国形象建构. *齐齐哈尔大学学报(哲学社会科学版)*(01),104-106.

- Ysla Heredia, B. (2017). “Siu Kam Wen: ‘Íntimamente me siento chino; como escritor me siento peruano’”. *Lee por gusto*, 10 de abril de 2017. Recuperado de <http://www.leeporgusto.com/siu-kam-wen-intimamente-me-siento-chino-como-escritor-me-siento-peruano/> [Consulta: 15/08/2020].
- Yu, J. (2019). *La investigación de imágenes en las novelas de Mark Twain desde la perspectiva de las imágenes clásicas chinas*. (Tesis doctorado). Jilin: Northeast Normal University.
于健.(2019). *中国古典意象视域中的马克·吐温小说意象研究*(博士学位论文, 东北师范大学).
- Yu, X. M., & Chen, G. M. (2019). “La imagen china construida por la obra del escritor chino estadounidense Ha Jin en su obra *A Good fall*, basada en una investigación de corpus”. *Journal of Leshan Normal University*, 34 (11), 33-39.
余小梅 & 陈光明.(2019). *华裔美国作家哈金作品《落地》建构的中国形象——基于语料库的考察*. *乐山师范学院学报*, 34 (11),33-39.
- Zamora, H. N. (1999). “La memoria del exilio y el abismo de la destrucción en Café nostalgia de Zoé Valdés”. *Explicación de textos literarios*, 28 (1-2), 125-133.
- Zaleski, E. (2017). “Zoé Valdés on the Most Terrible Things About Life Under Castro”. *The Daily Beast*, 13 de abril de 2017. Recuperado de <https://www.thedailybeast.com/zoe-valdes-on-the-most-terrible-things-about-life-under-castro> [Consulta: 11/07/2020].
- Zavala, L. (2004). “Las fronteras de la microficción”. En Noguero Jiméneez, F. (coord.), *Escritos disconformes. Nuevos modelos de lectura*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 87-92.
- Zevallos, J. (2010). “Una obra entre dos mundos”. *El hablador*. Recuperado de http://www.elhablador.com/entrevista18_kam1.html [Consulta: 15/08/2020].
- (2018). “Entre artesanos y culíes. Trinidad Manuel Pérez (1832-1879), primer autor de las reivindicaciones sociales en el Perú”. *Revista del Instituto Riva-Agüero*, 3 (1), 113-135.
- Zhan, C. H. (2006). *Hermann Hesse y Oriente: los elementos orientales y chinos en las obras literarias de Hesse*. (Tesis doctoral). Shanghai: Universidad Normal del Este de China.
詹春花.(2006). *黑塞与东方*(博士学位论文,华东师范大学).
- Zhang, H. (2007). “Yo” y “otro”: *interpretación de la imagen china en la literatura estadounidense (1860-1914)*. (Tesis de máster). Lanzhou: Universidad de Lanzhou.
张晗.(2007). *言说“自我”和言说“他者”*(硕士学位论文,兰州大学).
- Zhang, J. Q. (2016). *La imagen de China en las películas estadounidenses de la primera mitad del siglo XX: ilustrada con el ejemplo de ‘Fu Manchu’, ‘Charlie Chan’ y ‘The Good Earth’*. (Tesis de máster). Liaoning: Universidad de Liaoning.

- 张建琴.(2016).20 世纪上半叶美国电影中的中国形象(博士学位论文,辽宁大学).
- Zhang, Q. (2019). *La imagen de los chinos en las novelas de Geling Yan*. (Tesis de máster). Chongqing: Universidad de Estudios Internacionales de Sichuan.
张清.(2019).论严歌苓小说中的中国人形象(硕士学位论文,四川外国语大学).
- Zhang, Y. P. (2016). *La representación de las mujeres chinas en las películas de Hollywood desde una perspectiva transcultural*. (Tesis doctoral). Shanxi: Shanxi Normal University.
张贞鹏.(2016).跨文化视阈下好莱坞电影中的华人女性形象塑造.(博士学位论文,陕西师范大学).
- Zhou, L. L. (2018). *La construcción de la imagen china de Pearl S. Buck*. (Tesis de máster). Xuzhou: Universidad Normal de Jiangsu.
周玲丽.(2018).赛珍珠笔下的中国形象构建研究(硕士学位论文,江苏师范大学).
- Zhou, L. L. (2019). “Sobre la imagen china en las obras de Somerset Maugham — Tomando *On A Chinese Screen* como ejemplo”. *Journal of language and literatura studies*, 39 (6), 46-50.
周琳琳.(2019).论毛姆作品中的中国形象——以《在中国屏风上》为例. *语文学刊* 39(06),46-50.
- Zhou, N. (2002). “‘La Gran Muralla China’: leyenda china de Kafka”. *Journal of Xiamen University (Arts & Social Sciences)*, 6, 89-97.
周宁.(2002).万里长城建造时”: 卡夫卡的中国神话. *厦门大学学报(哲学社会科学版)*(06),89-97.
- (2003). “‘Bóxers’ y ‘Dr. Fu Manzhou’: El pánico del ‘peligro amarillo’ en Occidente a principios del siglo XX”. *Bookstore*, 4, 4-12.
周宁.(2003).“义和团”与“傅满洲博士”: 二十世纪初西方的“黄祸”恐慌. *书屋* (04),4-12.
- (2008). “Imágenes de China en la imaginación de la modernidad occidental”. *Journal of Nanjing University*, 4. 70-78.
周宁.(2008).在西方现代性想象中研究中国形象. *南京大学学报*,(4),70-78.
- Zhou, Q. X. (2016). *A Case Study on Eileen Chang's ‘Naked Earth’ from the Perspective of Self-Orientalism*. (Tesis doctoral). Chongqing: Sichuan International Studies University.
周迁甸.(2016).自我东方主义视角下张爱玲《赤地之恋》研究.(硕士学位论文,四川外国语大学).
- Zhu, Y. Y. (2019). “De *Waiting a A Free Life* — La evolución de la imagen de los chinos en las novelas de Ha Jin”. *Belleza y tiempo*, 5. 102-103.
朱媛媛.(2019).从《等待》到《自由生活》——论哈金长篇小说中“中国人”形象的流变. *美与时代(下)*(05),102-103.

Zimmermann, K. (1991). “Lengua; habla e identidad cultural”. *Estudios de lingüística aplicada*, 14. 7–18.

“Zoé Valdés gana el Premio Torrevejea con una novela autobiográfica”. *El Mundo*. 1 de octubre de 2004. Recuperado de <https://www.elmundo.es/elmundo/2004/10/01/cultura/1096583635.html> [Consulta: 11/07/2020].