UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
E.A.P. DE HISTORIA

Inmigrantes chinos en Lima. Teatro, identidad e inserción social. 1870-1930

Tesis para optar el título profesional de Licenciada en Historia

Autora
Odalis Rocío Valladares Chamorro

Asesora
Carlota Casalino Sen

Lima - Perú
2012

A Jacinta y Alcides,
mis padres

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación es el resultado de varios años de investigación a través de los cuales he conocido a valiosas personas que de distintas maneras han contribuido a que esta tesis llegue a su culminación, es por ello que quiero expresar en estas líneas mi gratitud hacia ellas. A Tito Rodríguez Pastor por brindarme fuentes imprescindibles para el desarrollo de esta investigación así como por sus valiosas sugerencias, comentarios y aliento para culminarla. A Carlota Casalino, asesora de esta investigación y profesora con la cual empecé a interesarme en este tema desde las aulas universitarias, por su tiempo y sus orientaciones que contribuyeron a enriquecer esta tesis. A María Emma Mannarelli por su atenta lectura y sus alentadores comentarios, aun sin ser experta en el tema. A Fanni Muñoz por facilitarme el uso de sus fuentes documentales sobre las diversiones públicas en Lima y sus comentarios. A Luis Arana y Cristóbal Aljovín por sus recomendaciones a través del curso de Seminario de Tesis en pre-grado. A mis amigos y amigas de la Escuela de Historia: Alex Loayza, Davis Castillo, Juan José Torre, Fidel Hidalgo, Wilian Galván, Richard Chuhue, César Pérez-Albela, Milagros Lock, Mariella Adán, Ybeth Arias, Elizabeth Caviedes y Milagros Valenzuela así como a Bruno Yika, Víctor Hugo Pachas, Víctor Romero, Liliana Fernández y Paula Hurtado de la Maestría en Antropología, a todos ellos y ellas mi agradecimiento por sus comentarios, sugerencias y entrañable amistad. A mi madre por su aliento y apoyo constante durante mi formación como historiadora y por cultivar en mí el amor por la lectura. A mi padre por la confianza depositada en mí durante todos estos años, a mi tía María y mi tío Mayer por el apoyo incondicional siempre. A Mario Meza, quien leyó el primer borrador de esta tesis, por sus orientaciones, su compañía e invalorable apoyo. A mis amigos internacionales Yony Amanqui y Rafael Vázquez por el aliento y grata amistad durante todos estos años. A los profesores Teresa Vergara, Rolando Pachas y Héctor Maldonado, lectores de esta tesis, por sus comentarios. Finalmente al personal de la Biblioteca Nacional, Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima, Archivo General de la Nación y de la Revista Oriental por las facilidades brindadas.

ÍNDICE

Introducción		5
Capítulo I:	Lima como escenario de la inserción de los inmigrantes Chinos	32
1.1	La inmigración china en perspectiva histórica	32
1.2	Lima y sus habitantes	47
1.3	Los inmigrantes chinos y la nueva dinámica social en Lima	52
1.4	Inserción económica de los inmigrantes chinos	58
1.5	Inserción social de los inmigrantes chinos	66
1.6	Inserción cultural de los inmigrantes chinos en Lima	85
1.7	Los inmigrantes chinos y el discurso higienista	94
Capítulo II:	La actividad teatral de los inmigrantes chinos en Lima	102
2.1	La tradición teatral entre los chinos	102
2.2	Inicios y difusión del teatro tradicional en Lima	107
2.3	El teatro chino tradicional y sus características	112
2.4	Adaptando el teatro tradicional en Lima: *Li Ton Chu*	124
2.5	Los primeros teatros chinos en Lima	127
2.6	Los nuevos teatros vinculados con la colonia china	131
Capítulo III:	Función social del teatro chino	135
3.1	Función de representación	135
3.2	Función de entretenimiento	137
3.3	Función como espacio de sociabilidad	138
3.4	Función como lugar de diversión	142
Capítulo IV:	El teatro como fuente de representación social de los *otros*: imagen pública y discursos sobre los chinos a través del teatro	146
4.1	El teatro en la sociedad limeña	146
4.2	Percepciones de los limeños sobre el teatro que desarrollaron los chinos	149
4.3	Los discursos frente a la manifestación teatral china	180
Conclusiones		183
Anexos		188
Fuentes y Bibliografía		198

INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo describir, analizar y explicar la actividad teatral que los inmigrantes chinos desarrollaron durante su proceso de inserción a la sociedad peruana y especialmente la limeña. La inmigración plantea una serie de cuestiones relativas a lo que podemos llamar la diversidad cultural pues supone, tanto para quienes llegan como para quienes los acogen, la presencia de personas con diferencias de varios tipos, y por lo tanto disponer de nuevas posibilidades de relacionarse entre diferentes. La experiencia concreta de la presencia china en la sociedad peruana, en ese sentido, constituye un caso excepcional para analizar este tipo de procesos sociales.

La inmigración china fue percibida por la sociedad peruana como un mal necesario. Dentro del imaginario social, los chinos fueron identificados como individuos inferiores, refractarios del progreso, asociados a deplorables condiciones higiénicas y morales, razón por la cual fueron convertidos en los principales objetos de discriminación y racismo.[1]

Las elites intelectuales peruanas, que en la búsqueda de una identidad europea y occidental habían excluido del imaginario nacional a la población indígena, mestiza y mulata —las cuales eran tomadas en consideración exclusivamente como portadoras de fuerza de trabajo, pero sin ningún otro papel que desempeñar en el emergente nacionalismo cultural—,[2] percibieron a los chinos como individuos que no aportaban en nada a la construcción de la nación peruana y por el contrario representaban un estorbo para los fines del proyecto de nación. La elite intelectual cuyo soporte ideológico durante el periodo de 1870–1930 era predominante el positivismo, consideraba que para convertir al Perú en una nación moderna y civilizada era necesario impulsar la educación de la población, pero además, siguieron considerando a la

[1] Manrique, Nelson, *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo,* Casa de Estudios del Socialismo SUR, Lima, 1999, p. 68.
[2] Al respecto véase Francesca Denegri, *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú,* IEP-Flora Tristán, Lima, 2004, Capítulo 2.

inmigración europea, como uno de los caminos a través del cual podría alcanzarse el progreso del país.

Así, los inmigrantes europeos, a diferencia de los chinos, fueron identificados como elementos necesarios para el progreso. A pesar del impulso por fomentar la llegada de europeos, esta inmigración, sin embargo, fue un rotundo fracaso. Los pocos europeos que llegaron en vez de establecerse como colonizadores e impulsores del progreso en las zonas de montaña terminaron estableciéndose en la capital dedicándose especialmente al comercio. Finalmente, a pesar del rechazo que generaba la presencia de los chinos, estos terminaron convirtiéndose en el grupo inmigrante más numeroso del país.

Su posición en el último nivel de la pirámide social, sin embargo, condicionó que estos fueran expuestos a los maltratos de todos los sectores de la sociedad. Esta situación, sin embargo, fue cambiando desde las últimas décadas del siglo XIX cuando, producto de una serie de estrategias y debido a la presencia de las nuevas generaciones de inmigrantes con capitales, la comunidad china alcanzó a ascender económica y socialmente.

Para ser «aceptados» por la sociedad limeña, los inmigrantes tuvieron que desarrollar una serie de estrategias de acuerdo a su posición social. La elite y los sectores medios de la comunidad tuvieron que hacer uso de vínculos comerciales, amicales y familiares para, a través de ellos, relacionarse con los sectores privilegiados de la sociedad limeña. Esta inserción implicó trasformar su estilo de vida. Es decir implicó adoptar y adaptarse a nuevos valores, gustos, sensibilidades y prácticas socialmente aceptadas. En otras palabras, adaptarse a la sociedad que los acogía en los términos que esta les imponía, razón por la cual es posible identificar este proceso como una inclusión subordinada. La inserción de los estratos populares, sin embargo, merece un estudio especial, pues ella se produjo más a nivel económico que social, a diferencia de los demás sectores de la comunidad, al parecer estos se mantuvieron identificados con sus manifestaciones tradicionales.

La inserción de los estratos altos y medios de la comunidad china generó un cambio parcial de la imagen tradicional de los chinos. En efecto, su

adaptación a la vida moderna contribuyó a cambiar la visión que se tenía de los chinos como individuos faltos de entereza restando importancia a la otra visión que asociaba a los chinos como individuos aferrados a sus prácticas tradicionales. Así, su capacidad de adaptación a la vida urbana limeña permitió su identificación como una comunidad moderna que hacia suyo el estilo de vida socialmente aceptado de la elite limeña y esta contribuyó a que finalmente consiguieran lo que aspiraban: el reconocimiento social.

En este proceso de inserción social ¿qué papel desempeñó el teatro?, ¿cuáles fueron los sentidos que atribuyeron los inmigrantes chinos al teatro en tanto arte escénico, espacio de sociabilidad y lugar destinado a la representación?, ¿qué opiniones generó esta manifestación entre la sociedad limeña? y ¿cómo esta manifestación contribuyó a la formación de una opinión pública sobre los inmigrantes chinos?

Consideramos como hipótesis que los inmigrantes convirtieron esta manifestación en un espacio a través del cual podían negociar su inclusión y conseguir el reconocimiento público al que aspiraban. Así, el teatro en tanto arte escénico, lugar de interacción y espacio destinado a las representaciones pudo convertirse en un ente mediador en el cual los inmigrantes evaluaban los términos de su inclusión en tanto minoría cultural dentro de las estructuras nacionales más amplias. El teatro siendo una expresión muy arraigada dentro de la cultura china, y reproducido en el Perú como parte de la diversidad cultural que expresaba parte de la identidad china, fue cambiando de sentidos desde las primeras décadas del siglo XX, cuando las elites chinas replantearon los términos de su inclusión dentro de la sociedad peruana. La adaptación de la práctica teatral, que implicó dejar atrás las prácticas teatrales tradicionales con todo lo que ello implicaba, generó además un nuevo tipo de opinión pública hacia los chinos y su cultura, que dejó de lado el prejuicio hacia ellos para exaltar su plasticidad cultural.

Consideramos que para entender la presencia e inserción de los inmigrantes chinos es preciso tener en cuenta los pilares sobre los cuales se construyó el Estado-nación en el Perú toda vez que analizando estos podremos comprender parte de las posturas de la sociedad peruana hacia los chinos.

La construcción del Estado-nación en el Perú al igual que en otros países de Latinoamérica, fue un proceso que se realizó sobre base de la homogenización de la sociedad y la cultura en torno al modelo de vida occidental europeo.[3] Este proyecto de comunidad imaginada[4] se redujo exclusivamente a varones urbanos criollos y mestizos hispanohablantes educados y de buena posición económica quienes fueron los llamados a dirigir los destinos del país, pero relegó del imaginario nacional y de las esferas del poder político, a la población indígena, mestiza y mulata, mientras que a las mujeres las confinó dentro del ámbito privado excluyéndolas de la ciudadanía. Asimismo, desde 1896 los analfabetos, en su mayoría indígenas, dejaron de ser considerados ciudadanos al perder el derecho al sufragio. Esta situación, sin embargo, no significó su desconocimiento como partes de la sociedad.[5] La integración del pasado incaico y de lo femenino como símbolo patrio, son ejemplos de cómo, para forjar la nación, se integró la imagen idealizada de los incas y de lo femenino (Mama Ocllo) ignorando a los indios reales del momento y negándoles las posibilidades a las mujeres de acceder a la ciudadanía.[6]

Esta concepción del Estado-nación fue cambiando en las últimas décadas del siglo XIX, especialmente tras la derrota en la guerra con Chile y el fracaso de las posibilidades de construir un país en base al modelo europeo. Por estos años, surgieron opiniones críticas como la de Manuel Gonzáles

---

[3] Durante el siglo XX el nuevo paradigma fue el modelo de vida norteamericano. Degregori, Carlos Iván, «Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso» en: Degregori, Carlos Iván, (Ed.), *No hay País más diverso. Compendio de antropología peruana.* Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2000, p. 24. Klaren, Peter, *Nación y sociedad en la Historia del Perú*, IEP, Lima, 2004, p. 309.

[4] Benedict Anderson sostiene que una nación es una comunidad construida socialmente, es decir, imaginada por las personas que se perciben a sí mismas como parte de este grupo. En el Perú este proceso se inició tras la consolidación de una elite económica a raíz del boom de la Era de Guano el cual permitió sentar las bases de una elite suficientemente fuerte y capaz de articular un discurso de nación. Anderson, Benedict, *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*, FCE, México DF, 1993. Hobsbawm, Eric, *Naciones y nacionalismos desde 1780*, Editorial Crítica, Barcelona, Capitulo 1.

[5] Los indígenas junto a la población negra y china fueron tenidos en cuenta en tanto portadoras de la fuerza de trabajo. En palabras de Manuel Atanasio Fuentes, ellos formaban parte de la «clase trabajadora» del país. Fuentes, Manuel Atanasio, *Estadística General de Lima,* Tipografía de Ad. Lainé y J. Havard, Segunda edición, París, 1866, p. 59.

[6] Méndez, Cecilia, «Incas sí, indios no: notes on peruvian creole nationalism and its contemporary crisis» en *Journal of Latin American Studies*, N.º 28, 1996, pp. 197-225. Hünefeldt, Christine, «Las cartas femeninas en las desavenencias conyugales: las mujeres limeñas a inicios del siglo XIX» en Arnold, Denise (Comp.), *Más allá del silencio. Las fronteras de género en los Andes,* ILCA-CIASE, La Paz, 1997, p. 387.

Prada que retomaron parte del pensamiento indigenista de mediados de siglo XIX, afirmando al igual que lo hiciera Juan Bustamante en *Los Indios en el Perú*, que no formaban el verdadero Perú los criollos y extranjeros que habitaban en la franja de tierra situada entre el Pacífico y los Andes, sino que «la nación está formada por las muchedumbres de indios diseminados en la banda oriental de la cordillera».[7] Este pensamiento llegó a su auge hacia la década de 1920 constituyendo un segundo paradigma de construcción nacional: el indigenismo.[8]

El indigenismo planteó la integración del indígena a la sociedad nacional cuestionando la visión excluyente de la oligarquía que dejaba fuera de la comunidad imaginada a las mayorías indígenas o las incorporaba como sustrato servil, cuando no degenerado.[9] Planteó la construcción nacional alrededor del mestizo o el indígena y su reivindicación a través de la educación. Esta propuesta fue entendida como la construcción de una nueva identidad nacional cuyo centro fue la cultura autóctona de origen precolombino que había sobrevivido a siglos de adversidad. Sin embargo, tras esta reivindicación indigenista subyacía una visión urbana, paternalista y exotista de los Andes y nuevamente incluía una concepción homogenizante de la construcción nacional esta vez alrededor del mestizo o del indígena.

Teniendo en cuenta cómo se llevó a cabo la formación del Estado-nación en el Perú hasta las primeras décadas del siglo XX, ¿en qué lugar se ubicaron los inmigrantes chinos que llegaron al país desde mediados de siglo XIX? Si en su búsqueda por convertirse en un Estado-nación moderno el Estado peruano trató de eliminar las diferencias, homogeneizando a la sociedad y la cultura en torno a lo dominante, primero en base a lo occidental, después en base a lo indígena, no es difícil pensar en la vulnerable posición de

---

[7] González Prada, Manuel, «Discurso en el Politeama» en *Pájinas Libres de Manuel González Prada.* Ediciones Copé, Lima, 1989, Vol. 1, p. 89.

[8] Según señala Mirko Lauer este es un indigenismo sociopolítico, movilizador, modernizador y reivindicativo que alcanza su mayor auge hacia la década de 1920 llegando a ocupar un lugar importante dentro del debate nacional. Lauer, Mirko, *Andes Imaginarios: discursos del indigenismo*, Casa de Estudios del Socialismo SUR-Centro Bartolomé de las Casas, Cusco, 1997.

[9] Esta visión que contemplaba al indígena como ser degenerado fue compartida por intelectuales como Clemente Palma, Hildebrando Fuentes y Alejandro Deustua entre otros y estuvo vigente, en paralelo al indigenismo, hasta 1940.

los inmigrantes chinos. La posibilidad de incluir a otros grupos subordinados o minorías étnicas como partes integrantes de la nacionalidad y pensar al país como una pluralidad cultural era para entonces una utopía.

La represión simbólica de estos contenidos culturales y la propia desaparición del teatro étnico de los inmigrantes chinos, reflejaría en todo caso, el fuerte rechazo, que durante muchas décadas, se tuvo ante expresiones consideradas inferiores. El teatro étnico chino, al no ser considerado un espacio capaz de enriquecer y proponer a través de su carácter *diferente*, nuevas imágenes de la diversidad existente en el país fue condenado a desaparecer en el tiempo. El paradigma oligárquico excluyente que soslayó esta posibilidad habría condicionado así su desaparición. Lo paradójico de este proceso fue que esto sucedió, a pesar de que el teatro es una expresión emblemática para imaginar estrategias capaces de proponer hipótesis renovadas y renovadoras de lo social.[10]

La exclusión de estas minorías como partes integrantes de la nacionalidad radicó también en el hecho de que estas, por su posición vulnerable, tampoco pudieron articular una propuesta consistente a través de un discurso propio que los incluyera como *diferentes*. Así, tuvieron que adaptarse al estilo de vida hegemónico teniendo que dejar atrás la diversidad que los había caracterizado. La inserción de Pedro Zulen[11] a la sociedad limeña y especialmente a la universidad San Marcos resulta un caso especial. Su adscripción a estos espacios, a diferencia de la elite china, se efectuó por el lado del indigenismo y a través de su actividad académica e intelectual. Esta

---

[10] Rosales, Héctor, «Los aportes del teatro y la comunicación para la investigación intercultural» en: María Heise (Comp.), *Interculturalidad, creación de un concepto y desarrollo de una actitud,* Programa Forte-Pe. Lima, 2001, pp. 287-293.

[11] Pedro Salvino Zun Leng o Pedro Zulen fue descendiente de una familia aristocrática de China, los Zun Leng, que llegaron al Perú como desterrados políticos. Hijo primogénito de Pedro Francisco Zulen, comerciante chino originario de Cantón y de Petronila Aymar de Zulen, criolla limeña proveniente de una familia iqueña «siente en este mestizaje un llamado a comprender y hacer respetar a sus congéneres y aún más a los indígenas». De Los Ríos, Edmundo, «Los dones de Zulen» *Caretas*, 2 de febrero de 1987, p. 36. En 1906 y 1907 cursó estudios en las facultades de Ciencias Naturales y Matemáticas de la universidad de San Marcos, en 1909 fundó la asociación Pro Indígena con el objeto de buscar la reivindicación del indígena y ese mismo año se matriculó en la facultad de Letras de la misma universidad. En julio de 1913 fue designado secretario honorario de la Asociación de Comerciantes Chinos, pero declinó prontamente agradeciendo la designación y manifestando que sus ocupaciones no le permitirían servir con la devoción que acostumbraba.

apuesta de Zulen por incluirse en la sociedad limeña como defensor de los indígenas podría explicarse en la medida que la pérdida de sentidos de referencia terminó generando sujetos desarraigados de su cultura original que rompieron con parte de sus herencias culturales originarias para terminar identificándose como parte de la nacionalidad peruana y asumir problemáticas nacionales, especialmente la indígena, como un problema personal, planteándose a través de los diarios y especialmente a través de *El Deber Pro-Indígena* una serie de temas que afectaban la condición social de los indígenas, como los abusos de la conscripción militar, la esclavitud, la tiranía de los curas, el «enganche» al que se los exponía, así como otros temas que iban desde la tolerancia de cultos hasta el problema nacional de la educación.[12]

Consideramos que la importancia de esta investigación radica en la necesidad de aportar con un estudio histórico que defina, de una manera más completa, las características del proceso de inserción de los inmigrantes chinos a la sociedad peruana teniendo en cuenta no solo el aspecto económico que ha sido el más trabajado, sino también otros aspectos de la vida social como la cultura, en la medida que esto nos permita contar con una mejor comprensión sobre su inserción a la sociedad peruana y el papel que han cumplido en la dinámica de la construcción de la nación peruana en tanto representantes de la diversidad cultural.

Balance Historiográfico

La historiografía sobre la presencia de los inmigrantes chinos en el Perú es un campo de estudio que ha venido creciendo lentamente y desde diferentes aproximaciones desde mediados de siglo XX hasta la actualidad.[13] A continuación presentaremos brevemente cuáles han sido las principales perspectivas desde donde se han desarrollado las investigaciones sobre los

[12] *El Deber Pro-Indígena*, Año 1, N.º 1, octubre de 1912.

[13] Sobre la historiografía referida a los inmigrantes chinos en el Perú véase Rodríguez Pastor, Humberto, *Chinos culíes: bibliografía y fuentes, documentos y ensayos*, Instituto de Apoyo Agrario y Seminario de Historia Rural Andina, Lima, 1984. *Hijos del celeste imperio en el Perú 1850-1900,* Casa de Estudios del Socialismo SUR, Lima, 2001, Segunda edición, pp. 247-271. Lausent-Herrera, Isabelle, «Les Chinois du Pérou: publications et recherches péruviennes 1877-1994» en: *Revue Bibliographique de Sinologie*, EHESS, París, 1995, Vol. 13, pp.173-183.

inmigrantes chinos en el Perú hasta la actualidad. El interés por el tema se manifestó en el Perú, al igual que en otros países latinoamericanos, como una prolongación de los estudios que abordaron el análisis de la explotación de la mano de obra en las haciendas y plantaciones. Podemos mencionar entre estos investigadores a Emilio Choy,[14] Pablo Macera[15] y Humberto Rodríguez Pastor.[16] Estos primeros trabajos confluyeron en destacar el papel que cumplió la movilización de mano de obra en el ámbito mundial para el desarrollo y sostenimiento de las economías en expansión desde mediados del siglo XIX como parte del proceso de inserción de las economías al sistema mundial y al desarrollo del capitalismo. Específicamente estas investigaciones aludieron al papel que cumplieron los contingentes de mano de obra, tanto negra como china, dentro del proceso de crecimiento económico nacional. Dentro de los tres investigadores, si bien todos hicieron referencia al papel de los culíes, destaca Rodríguez Pastor quien desde entonces ha profundizado más en el tema y ha abordado sistemáticamente la presencia del trabajador chino tanto en el medio rural como urbano. Sus primeras publicaciones, en las cuales aborda la presencia de los chinos en las haciendas, han hecho énfasis en la función de estos trabajadores, quienes sometidos bajo un sistema de semi-esclavitud, fueron el pilar fundamental para el desarrollo de la agricultura costeña. Las fuentes consultadas para realizar sus primeras investigaciones estuvieron constituidas por la documentación del Archivo del Fuero Agrario, instancia creada específicamente para albergar la documentación de las haciendas que iban siendo expropiadas en aplicación de la Ley de Reforma Agraria.

Asimismo, no podemos dejar de mencionar al norteamericano Watt Stewart[17] uno de los primeros investigadores en abordar el tema de los chinos desde la década de los 50. Stewart desarrolló rigurosamente los aspectos

---

[14] Choy, Emilio, *La esclavitud de los chinos en el Perú,* Tarea, Lima, 1955.

[15] Macera, Pablo, «Las plantaciones azucareras en el Perú 1821-1875» en *Trabajos de Historia*, Tomo 4, INC, Lima, 1977.

[16] Rodríguez Pastor, Humberto, *La rebelión de los rostros pintados. Pativilca. 1876*, Institutos de Estudios Andinos, Huancayo, 1979. *Hijos del celeste imperio en el Perú 1850-1900*, *Migración, agricultura, mentalidad y explotación,* Instituto de Apoyo Agrario, Lima, 1989, Primera edición.

[17] Stewart, Watt, *Servidumbre china en el Perú,* Mosca Azul Editores, Lima, 1976.

referentes a la captación, travesía y distribución de los chinos a lo largo del Perú y su libro constituyó uno de los trabajos más representativos sobre el tema, a pesar de la visión unilateral por la cual se le criticó: la notable ausencia del análisis de la vida y las respuestas de los chinos en sus lugares de trabajo en contraste con la amplia cobertura a las acciones de hacendados y autoridades locales.[18] Para este mismo año destacó también la tesis de bachiller de Wilma Derpich.[19] Esta investigación constituyó un esfuerzo por definir las características del trabajador culí dentro del sistema terrateniente nacional, haciendo énfasis en las circunstancias y condiciones de explotación que caracterizaron este período del desarrollo capitalista. En líneas generales estos estudios marcaron una etapa dentro de la historiografía sobre del tema, dejaron plasmados importantes estudios que otorgaron visibilidad y protagonismo a nuevos actores sociales anteriormente ignorados dentro de la historia peruana.

Por otra parte, la presencia de los inmigrantes chinos en el territorio peruano y las interacciones entre ellos y los habitantes locales es un tema que ha sido abordado como parte del proceso de inserción de los chinos dentro de la sociedad peruana. Estos estudios, desarrollados desde la década de los ochentas, denotaron el interés de los investigadores por conocer otros aspectos de la vida social y cultural de los inmigrantes. Entre los estudiosos que forman parte de esta generación destacan Isabelle Lausent-Herrera[20] quien investigó la inserción de chinos comerciantes dentro de la comunidad andina de Acos en la provincia de Chancay y posteriormente en la Amazonía peruana. Sus investigaciones rompen la clásica imagen de los chinos como personajes «sedentarizados en la costa» y nos demuestran que esta inserción

---

[18] Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste imperio en el Perú 1850-1900,* Segunda edición, pp. 260-264.

[19] Derpich, Wilma, *Introducción al estudio del trabajador coolie chino en el Perú del siglo XIX,* Tesis de Bachiller en Sociología, UNMSM.

[20] Lausent-Herrera, Isabelle, «Constitution et processus d´integration socio-economique d´une micro colonie chinoise dans une communauté andine a la fin du XIXeme siecle, Acos» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Lima, 1980, Año/Vol. 9, N.º 3-4, pp. 85-106. «Division des activités économiques entre Chinois, Injertos et métis dans la communauté d´Acos, 1920-1950» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Lima, 1981, Año/Vol. 10, N.º 1-2, pp. 1-22. «Los inmigrantes chinos en la Amazonía peruana» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Lima, 1986, Año/Vol. 15, N.º 3-4, pp. 49-60.

se llevó a cabo a través de diversas estrategias como el establecimiento de vínculos familiares y la conformación de redes sociales y comerciales que permitieron que los chinos pudieran incorporarse exitosamente, aunque con tensiones, dentro de las economías locales de las cuales llegaron a formar parte, haciendo visible la dinámica movilidad geográfica que los caracterizó durante el proceso de inserción en la sociedad peruana. En ese sentido, otro aspecto que investigó Lausent-Herrera dentro de esta aproximación, fue el proceso de cristianización de los chinos en el Perú.[21]

La inserción comercial de los inmigrantes chinos también fue analizada por Evelyn Hu y Wilma Derpich,[22] la primera abordó a grandes rasgos las actividades comerciales de los sectores populares, medios y altos de la comunidad china en Lima, mientras que la segunda prestó atención a las actividades comerciales y empresariales de los sectores medios y altos en diversas zonas del país. Ambas investigaciones destacaron el papel dinámico de las actividades comerciales chinas en el desarrollo de la economía del país en la medida que los chinos formaron parte de importantes sectores que sostuvieron, en pequeña y gran escala, importantes ejes de la economía peruana.

Siguiendo esta línea de investigación, Isabelle Lausent-Herrera[23] realizó un estudio de las sociedades y templos chinos en el Perú, en el cual se destaca, especialmente, la capacidad organizativa de los inmigrantes para formar asociaciones comunitarias y religiosas que les permitieron conservar los elementos fundamentales de su cultura e identidad, pero a la vez fueron importantes para su inserción en la sociedad nacional. Humberto Rodríguez Pastor,[24] por su parte, analizó el proceso de inserción de los chinos a la sociedad peruana teniendo en cuenta el medio rural y urbano, y prestando atención al principal espacio de interacción social y cultural conocido como

---

[21] Lausent-Herrera, Isabelle, «La cristianización de los chinos en el Perú» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Lima, 1992, Año/Vol. 21, N.º 3, pp. 977-1007.
[22] Derpich, Wilma, *El otro lado Azul. Empresarios chinos en el Perú 1890-1930,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 1999.
[23] Lausent-Herrera, Isabelle, *Sociedades y Templos Chinos en el Perú,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000.
[24]Rodríguez Pastor, Humberto*, Herederos del dragón. Historia de la comunidad china en el Perú,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima, 2000.

Barrio Chino, asimismo analizó la difusión e integración de los elementos de la cultura china que destacaron dentro de la cultura nacional como parte del proceso de chinización que se desarrolló en Lima. Este fenómeno fue puesto de manifiesto a través de la intervención silenciosa de la culinaria china dentro de la cultura gastronómica peruana por medio de la difusión del consumo de arroz entre los limeños y la proliferación de las fondas que más tarde se denominaron chifas.[25]

Adam McKeown,[26] por su parte, también realizó un interesante estudio comparativo sobre la inserción de los chinos en Lima, Chicago y Hawai. Su trabajo sobre el caso limeño, analiza especialmente la formación del proyecto de inclusión de los inmigrantes asumido por la elite comercial china. Proyecto del cual analiza las estrategias de la elite china para poder vincularse con la elite limeña y cambiar la imagen negativa que se tenía de la comunidad vinculada con la falta de higiene y otros prejuicios. Desde similar perspectiva, el trabajo de Carlota Casalino[27] en el cual se analizó la inserción de los «chinos» en la sociedad peruana también resaltó la capacidad de acción del colectivo chino para poder revertir una posición negativa y desventajosa en la sociedad a través del uso de tácticas que finalmente les permitieron ubicarse en una nueva posición.

El análisis de las relaciones interétnicas entre chinos y negros ha sido abordado por Rodríguez Pastor[28] y posteriormente por Chicako Yamawaki[29] quien ha analizado especialmente las relaciones entre chinos y japoneses en el espacio urbano limeño.

Chicako Yamawaki realizó como parte de la misma investigación, un análisis de las estrategias de vida y la inserción no solo de los chinos sino

---

[25] La difusión de la comida china cantonesa en el Perú y el surgimiento de los chifas también han sido abordados por Balbi, Mariella, *Los chifas en el Perú. Historia y recetas,* USMP, Lima, 1999.

[26] McKeown, Adam, *Chinese migrant network and cultural change. Perú, Chicago, Hawai, 1900-1936*. University of Chicago Press, Chicago, 2001, Capítulo 5.

[27] Casalino, Carlota, «De cómo los *chinos* se transformaron y nos transformaron en peruanos. La experiencia de los inmigrantes y su inserción en la sociedad peruana. 1849-1930» en: *Investigaciones Históricas*, UNMSM-IIHS, Lima, Año 9, N.° 15, 2005, pp.109-132.

[28] Rodríguez Pastor, Humberto, «Negros y chinos en la historia peruana contemporánea» en: *Socialismo y participación,* Lima, N.° 55, septiembre 1991, pp. 69-74.

[29] Yamawaki, Chicako, *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú,* IEP-JCAS, Lima, 2002.

también de los japoneses, destacando las formas de organización internas como asociaciones étnicas, así como los espacios y expresiones comerciales que desarrollaron para mantenerse en la sociedad limeña, asimismo, abordó el estilo de vida de los «chinos» a la luz de la existencia del sentimiento anti asiático.

En líneas generales podemos señalar que estas investigaciones han destacado el papel de los chinos como sujetos históricos activos y con una gran capacidad de adaptación a la sociedad peruana. Además, podemos decir que esta perspectiva ha contribuido con el desarrollo de un aspecto que Mary Fukumoto[30] mencionara hacia 1993 cuando señalaba la necesidad de analizar a los grupos minoritarios teniendo en cuenta las influencias que estos ejercen sobre las sociedades que los acogen.

Los estudios sobre la migración como un tema independiente del proceso de inserción de los inmigrantes a la sociedad peruana, han sido analizados por Adam McKeown.[31] Este investigador norteamericano ha abordado especialmente la migración china de fines del siglo XIX hasta inicios del siglo XX, es decir la migración de las generaciones posteriores a los culíes, demostrando el carácter limitado y negociador que tuvo esta experiencia y especialmente la corrupción que caracterizó a esta.

Complementan estos estudios, las investigaciones que desde la historia cultural ha realizado Fanni Muñoz[32] quien ha desarrollado las prácticas culturales chinas en el contexto de las trasformaciones ocurridas en Lima durante el proceso de irrupción de la modernidad. En ese sentido, ha abordado las prácticas culturales de los chinos como parte de la contracultura que coexistía en la capital. Ambas investigaciones analizan las tensiones producidas ante la permanencia de manifestaciones estigmatizadas, como el teatro chino y los fumaderos de opio y el surgimiento del proyecto

---

[30] Fukumoto, Mary, «Influencia asiática en las Américas: chinos y japoneses en América del Sur» en: *Antropológica,* PUCP, Lima, N.º 11, 1993, pp. 309-323.

[31] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937» en: *Histórica*, PUCP, Lima, Vol. 20, N.º 1, julio 1996, pp. 59-91.

[32] Muñoz, Fanni, «El vuelo del dragón. La cultura del opio en la Lima del novecientos» en: *Allpanchis,* Lima, N.° 52, 1998. *Diversiones públicas en Lima. 1890-1920. La experiencia de la modernidad*. Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2001.

modernizador propuesto por las elites intelectuales, así, su trabajo explica cómo se dio esta compleja y contradictoria relación entre limeños y chinos.

Además de este trabajo, circunscrito a una etapa específica como lo es la influencia de la modernidad, tenemos también el trabajo de Jorge Bracamonte,[33] su artículo sostiene que si bien la modernidad es un proceso histórico iniciado en Europa y con una clara connotación burguesa, esta es una experiencia que se resignifica en los diferentes espacios y entre los diversos actores sobre los cuales influye. En ese sentido, la comunidad china no pudo estar al margen de esta experiencia y de allí que nos presente a los inmigrantes chinos como sujetos capaces de llevar a cabo una apropiación simbólica de la modernidad occidental que finalmente les permitió su inserción en el universo social complejo que le representó la sociedad limeña. Así, construyeron una experiencia distinta de la modernidad, que fue viable a través de la plasticidad cultural y la ética del trabajo que los caracterizó. Para ello, destaca como eje central de este proceso al papel de la burguesía china que se constituyó como bisagra entre la sociedad limeña y la comunidad china.

Respecto al estudio de la actividad teatral en Lima, los estudios no son muchos, mientras que el tema del teatro y los inmigrantes chinos en específico no ha sido abordado sistemáticamente. Los estudios relativamente recientes sobre la actividad teatral en Lima, aunque fueron escritos hace algunas décadas,[34] se han desarrollado desde la perspectiva de la función social que esta actividad desempeñó en la construcción de la nación peruana.

La historiografía sobre el teatro de los inmigrantes chinos en el Perú aun es escasa pues solo figuran los trabajos de Rafael Hernández[35] y el de Fanni Muñoz. En el primero de ellos, el teatro chino es abordado como una manifestación popular que, al igual que el teatro obrero, se desarrolló

---

[33] Bracamonte, Jorge, «La modernidad de los subalternos: los inmigrantes chinos en la ciudad de Lima, 1895-1930» en: López Maguiña, Santiago y otros (Eds.), *Estudios Culturales, discursos poderes y pulsiones*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2001, pp.167-187.

[34] Ricketts, Mónica, *El teatro en Lima y la construcción de la nación republicana*. *Lima, 1790-1850,* Tesis de Licenciatura en Historia, PUCP, 1996. Rengifo, David, *El Poder y la función ideológica del teatro durante el leguiísmo: el reestreno de la ópera Ollanta. Lima, 1920*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNMSM, 2005.

[35] Hernández, Rafael, «Teatro Chino en el Perú» en *Suplemento Dominical de El Diario de Marka,* 5 de mayo de 1985.

separadamente del teatro culto. Su análisis describe al teatro chino como una expresión de culíes que nunca tuvo acceso al teatro aristocrático limeño. Mientras que el de Fanni Muñoz, como mencionamos líneas arriba, lo aborda como parte de las prácticas culturales que se desarrollaron hasta las primeras décadas del siglo XX y que fueron duramente criticadas con la llegada de la modernidad.

La experiencia teatral de los inmigrantes chinos en otros países como Cuba y Estados Unidos ha sido abordada por José Baltar Rodríguez[36] y Daphne Lei,[37] respectivamente. Baltar abordó el desarrollo de las óperas chinas en Cuba, país en cual tuvieron amplia presencia, como parte de las estrategias desarrolladas por los inmigrantes para insertarse en la sociedad cubana, que les permitieron, a la vez, conservar su identidad cultural. En ese sentido, posee una perspectiva similar a la nuestra. Mientras que Lei aborda el desarrollo de la ópera china desde la perspectiva de género en tanto que busca rescatar las voces de las mujeres, que como actrices, participaron en el desarrollo de esta actividad, monopolizada históricamente por los hombres, en el área precisa de San Francisco.

Finalmente, mencionaremos la compilación de Michiko Tanaka[38] y el libro de Krystyn R. Moon,[39] la primera contiene diversas investigaciones presentadas en el marco del VII Congreso Internacional de la Asociación Latinoamericana de estudios de Asia y África realizado en Acapulco, las cuales destacan por el abordaje de las artes escénicas como vehículos que contribuyen al acercamiento y enriquecimiento de la cultura asiática, africana y latinoamericana. Para terminar, el libro de Krystyn Moon aborda el surgimiento, difusión y persistencia de los estereotipos raciales vinculados con los inmigrantes chinos, especialmente en relación con las artes escénicas, las

---

[36] Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*, Fundación Fernando Ortiz (Colección La Fuente Viva), La Habana, 1997.

[37] Lei, Daphne, «Can you hear me? The female voice and Cantonese Opera in the San Francisco bay area», en: *S & F Online*. Vol. 2, N.º 1, verano 2003, p. 2. Consultado el 10 de septiembre de 2011 en http://barnard.columbia.edu/sfonline/ps/lei.htm

[38] Tanaka, Michiko, (Coor.) *Encuentros en cadena. Las artes escénicas en Asia, África y América Latina*. El Colegio de México. México DF, 1998.

[39] Moon, Krystyn, *Yellowface: Creating the Chinese in American Popular Music and Performance, 1850-1920,* Rutgers University Press, Nueva Jersey, 2005.

cuales fueron asumidas como un producto exótico que identificó estrechamente a estos inmigrantes generando una visión de lo chino como extravagante.

Del balance se puede observar que si bien no se ha profundizado en el análisis del teatro de los inmigrantes chinos en la sociedad limeña, los enfoques desde donde se ha abordado la presencia y la inserción de los inmigrantes chinos, especialmente los trabajos de Bracamonte, Muñoz y Casalino constituyen una aproximación novedosa de abordar la presencia de los inmigrantes chinos y sus prácticas culturales en la sociedad limeña, que permiten ubicar el estudio del teatro chino dentro de una corriente de interpretación en la cual los inmigrantes si bien son identificados como grupos vulnerables y representantes de la contracultura urbana son a la vez sujetos capaces de apropiarse de la modernidad burguesa para lograr insertarse dentro de la sociedad que los acoge, y en ese sentido es desde esa aproximación que esta investigación llenará un vacío dentro de los estudios sobre la presencia de los inmigrantes chinos en la sociedad peruana.

Metodología y marco teórico

Para el desarrollo de esta investigación hemos hecho uso de una metodología cualitativa basada en la búsqueda y sistematización de documentación de archivo, material periodístico, bibliográfico y gráfico, los cuales han sido analizados a la luz de diversos conceptos tales como identidad, inserción, lugar, sociabilidad, prácticas culturales, relaciones de alteridad, opinión pública, entre otros, que nos permitirán comprender adecuadamente los procesos sociales vinculados con la inserción de la colonia china y el desarrollo de la actividad teatral.

Tomando como base los debates desarrollados en relación con el proyecto de nación y los estudios sobre el tema en referencia hemos empezado por definir los principales aspectos que caracterizaron a la sociedad limeña de la época. Asimismo, para tener una mejor compresión del proceso, hemos considerado necesario abordar a la colectividad china como un grupo heterogéneo, de ahí que resaltemos la existencia de sectores populares,

medios y de una elite china. Así, prestaremos atención a las formas de cómo cada uno de estos estratos se insertó dentro de la sociedad nacional.

Para desarrollar la problemática planteada hemos estructurado el argumento de la tesis en cuatro capítulos. En el primer capítulo titulado «Lima como escenario de la inserción de los inmigrantes chinos» empezaremos desarrollado el contexto en el cual ubicaremos los escenarios peruano y chino que dieron lugar al fenómeno de la migración desde la segunda mitad del siglo XIX hasta las primeras décadas del siglo siguiente. Circunscribiéndonos en Lima, abordaremos los principales aspectos materiales y demográficos que caracterizaron a esta ciudad durante el periodo 1870-1930 y analizaremos cómo se desarrolló en ese marco la inserción[40] de los chinos teniendo en cuenta las actividades a las que se dedicaron y su relación con la legalidad y la autoridad, los espacios que ocuparon y desarrollaron, los conflictos en los que tomaron parte, prestando atención a cómo sus mismas presencias se volvían motivo de conflictos, así como las respuestas que desplegaron ante la realidad que enfrentaron. En este capítulo haremos hincapié en la dinámica social, comercial y cultural que desarrollaron estos inmigrantes para sobrevivir en una sociedad adversa a ellos. En ese sentido, analizaremos sus estrategias[41] como comportamientos colectivos para conseguir objetivos específicos, es decir, sobrevivir en una sociedad adversa, dotarse de sentidos de pertenencia, y para

[40] Por inserción se entiende el «proceso de inclusión de las personas inmigradas en la sociedad de destino», aunque esta inclusión no siempre esté normalizada, sino que en ella pueden observarse «elementos de explotación laboral, segregación espacial, exclusión y marginación». Siguiendo a Checa «Todo inmigrado necesariamente se integra a la sociedad donde reside, pero con frecuenta su instalación no está reconocida ni apoyada por los demás, ni siquiera es bien vista, mucho menos son respetados sus derechos como ciudadanos». Checa, Francisco, «La integración como proceso global», en: Checa, Francisco, Ángeles Arjona y Juan Carlos Checa (Eds.), *La integración social de los inmigrados: Modelos y experiencias,* Icaria, Barcelona, 2003, p. 9.

[41] Las estrategias pueden ser identificadas como comportamientos colectivos o como el conjunto de actuaciones y prácticas para conseguir objetivos específicos como, por ejemplo, el uso y apropiación de espacios públicos adecuados a las necesidades de los inmigrantes, etc. «Los factores que conforman estas estrategias son diversos. Unos están constituidos por la cultura y los valores compartidos, la sociabilidad de la sociedad de origen que caracterizan a los grupos de inmigrantes. Otros factores hacen referencia al tipo de redes, de recursos organizativos y relacionales, de cada colectivo. Otro bloque de factores lo constituyen las oportunidades y obstáculos que establecen los espacios públicos y, más en general, la sociedad de recepción». Torres Pérez, Francisco, «La sociabilidad en los espacios públicos y la inserción de los inmigrantes» en: Pedreño, Andrés y Manuel Hernández (Coords.), *La Condición Inmigrante,* Universidad de Murcia, Murcia, 2005, p. 245.

insertarse en la sociedad receptora.[42] Así, estrategias como la religiosidad, las fiestas, las comidas, las asociaciones étnicas, etc. todas ellas traducidas en prácticas culturales,[43] en acciones diversas y en materialidades, serán concebidas como parte de sus comportamientos colectivos específicos para reproducir su cultura en Lima, identificarse y también para insertarse en la sociedad peruana. Sus asociaciones, fondas, boticas, etc. serán analizadas como espacios de sociabilidad que dan refugio a los inmigrantes y como escenarios en los cuales se producen relaciones de convivencia en co-presencia que generan interacción e interrelación entre sus miembros, así, estos jugarán un papel clave no solo en el establecimiento de relaciones sociales, sino también en el aprendizaje y transmisión de códigos de conducta y valores necesarios para el desenvolvimiento social y cultural de sus miembros en la sociedad receptora. Estos espacios desarrollados por los inmigrantes les permitirán adquirir organización, cohesión y articulación como grupo inmigrante, pero no solo para interactuar al interior del grupo, sino más bien para —a través de ellos— vincularse con la sociedad limeña, es decir insertarse a una nueva comunidad.

La sociabilidad está ampliamente vinculada con el establecimiento de relaciones sociales entre los miembros que forman un determinado grupo. En un sentido amplio, ella implica camaradería, tendencia a asociarse con otros y formar grupos sociales. Según señala Quintero, la sociabilidad es «el principio mediante el cual los hombres crean vínculos entre sí, es decir, tramas complejas de significados que definen al mundo y a sí mismos».[44] Así, las

---

[42] El concepto «estrategia» también ha sido desarrollado desde los estudios culturales, especialmente por Michel de Certeau, quien lo utiliza en relación con el concepto «táctica» para explicar las relaciones entre el poder y los grupos subalternos. Ver al respecto Chartier, Roger, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*, Manantial, Buenos Aires, 2006. Específicamente el ensayo «Estrategias y tácticas».

[43] Las prácticas culturales hacen referencia a la manifestación de la cultura, especialmente de las prácticas tradicionales y comunes de un grupo étnico o de otro cultural particular. En el sentido más amplio, este término puede aplicarse a cualquier persona que manifiesta algún aspecto de su cultura en cualquier momento. Sin embargo, en su uso práctico se refiere comúnmente a las prácticas tradicionales desarrolladas dentro de un específico grupo étnico cultural, especialmente en aspectos de su cultura los que se han practicado desde épocas lejanas.

[44] Quintero, Pablo, «Naturaleza, cultura y sociedad. Hacia una propuesta teórica sobre la noción de sociabilidad» en: *Gazeta de Antropología,* N.º 21, 2005, p. 8. Consultado el 6 de agosto de 2011 en http://www.ugr.es/~pwlac/G21_21Pablo_Quintero.html

asociaciones modernas, especialmente, serán espacios de sociabilidad que funcionan como ejes de interacción que permiten reconstruir formas organizativas entre sus miembros sobre la base de la solidaridad y la identidad, elementos que son clave de la modernidad. Al margen del tipo de afinidad u objetivo bajo el cual se establecieron, estas asociaciones en el caso que nos ocupa son por una parte, espacios que denotan la fuerza de los inmigrantes por cohesionarse, organizarse y construir una identidad lejos de sus orígenes, mientras que por otra, son formas organizativas que denotan la adaptación de los inmigrantes a la realidad que tienen que afrontar. Es decir, son espacios que reflejan la adaptación de los fundamentos culturales chinos a las exigencias de la sociedad limeña, expresando así la redefinición de sus identidades.

Asimismo, los espacios que desarrollaron los inmigrantes en la sociedad limeña serán analizados a partir del concepto *lugar* el cual está definido por la perspectiva empírica en el sentido que las personas tienen de un espacio, es decir, por las experiencias de quienes ocupan un área. De esa manera, el lugar será abordado como el producto de relaciones sociales, de vínculos entre individuos en situaciones de interacción o filiación. Así, el lugar no solo será una localización particular, sino tendrá significación cultural e individual, a la vez que personalidad e identidad o bien, rasgos peculiares a través de los cuales es identificado.[45] Los lugares que los inmigrantes chinos desarrollaron en Lima fueron de diversa índole: sus lugares de residencia hacen referencia a las habitaciones o dormitorios dentro de los callejones o casas de vecindad donde los inmigrantes residían entre connacionales, sean paisanos o parientes. Sus lugares de comercio son producto de una dinámica particular que tiene que ver con el comercio étnico como una modalidad de economía urbana, pues estos se establecen en los barrios donde hay enclaves étnicos

[45] Tuan, Yi-Fu, «Space and Place: Humanistic Perspective» en: Agnew, John y otros, (Eds.), *Human Geography. An Essential Anthology,* Blackwell, Oxford, 1996, p. 455. Buttimer, Anne, «Hogar, campo de movimiento y sentido de lugar» en: García Ramón, María Dolores, (Ed.), *Teoría y Método en la Geografía Humana anglosajona*, Ariel Geografía, Barcelona, 1985, p. 228. Estébanez, José, «Los espacios urbanos» en: Rafael Puyol y otros, (Eds.) *Geografía Humana*, Cátedra, Madrid, 1988, pp. 357-586. Lindón, Alicia, «El constructivismo geográfico y las aproximaciones cualitativas» en: *Revista de Geografía Norte Grande*, Junio, N.º 37, PUC Chile, 2007, p. 6.

como «una reacción ante el bloqueo de oportunidades en el mercado de trabajo» así, el autoempleo actúa como una especie de estrategia de supervivencia vinculada a los lazos de solidaridad existentes dentro de la comunidad.[46] Los lugares de comercio chinos están integrados por los almacenes, encomenderías, pulperías, panaderías, lavanderías y demás negocios de venta al público y venta al menudeo es decir venta ambulante. La identidad china está presente y se redefine en estos negocios, pues si bien están organizados bajo pautas similares a las que se utilizaban en China y los productos ofrecidos pertenecían a la demanda de esta población en aquello que los acercaba a su cultura de origen,[47] estos también se adaptan a las necesidades del momento. Por ello, no solo se circunscriben para atender la demanda de los inmigrantes, sino también se adaptan a las necesidades de la población limeña, lo cual implica que los inmigrantes ejecutan estrategias para satisfacer también a este sector de la sociedad. Por una parte, estas zonas donde hay más negocios de inmigrantes coinciden con las de mayor residencia de inmigrantes, lo cual indica la relación entre estos y las necesidades específicas de los inmigrantes.[48] Los lugares de devoción, por otra parte, se refieren a las asociaciones y templos en los cuales los inmigrantes reafirman sus vínculos con sus dioses y sus ancestros generando también pertenencia e identidad. Los lugares de entretenimiento y ocio, finalmente, se relacionan con el tiempo libre. Son utilizados por los miembros de la comunidad para el entretenimiento a través de la práctica de actividades deportivas, sociales y lúdicas y la realización de espectáculos.[49] Pertenecen a ellos las casas de juego, los teatros y los clubes entre otros.

---

[46] Cebrián de Miguel, Juan y María Isabel Bodega Fernández, «El negocio étnico, una nueva fórmula de comercio en el casco antiguo de Madrid. El caso de Lavapiés» en *Estudios Geográficos,* Vol. 63, N.º 248-249, 2002, p. 563.

[47] Sassone, Susana María, «Migración, territorio e identidad cultural: construcción de "lugares bolivianos" en la ciudad Buenos Aires» en: *Población de Buenos Aires*, Dirección General de Estadística y Censos de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Año/Vol. 4, N.º 6, 2007, p. 22.

[48] Aramburu Otazu, Mikel, «Los comercios de inmigrantes extranjeros en Barcelona y la recomposición del "inmigrante" como categoría social» en: *Scripta Nova Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, Universidad de Barcelona, Tomo 6, N.º 108, 2002. Consultado el 15 de febrero de 2011 en www.ub.es/geocrit/sn/sn-108.htm

[49] Sassone, Susana María, «Migración, territorio e identidad cultural: construcción de "lugares bolivianos" en la ciudad Buenos Aires», p. 23.

En el segundo capítulo «La actividad teatral de los inmigrantes chinos en Lima» analizaremos los aspectos relativos al desarrollo de la actividad teatral de los chinos en Lima. Partiendo desde el teatro tradicional, que fue el primer tipo de teatro que desarrollaron en Lima, hasta el teatro moderno que empezaron a fomentar décadas después de su establecimiento en la capital. Abocándonos al primer tipo de teatro, analizaremos los factores que condicionaron su surgimiento en Lima dado la fuerte tradición teatral de los inmigrantes chinos. Asimismo, analizaremos su difusión, características y articulación con la sociedad limeña y los resultados que de esta interacción se generaron, en la medida que este fue uno de los primeros espacios de encuentro y desencuentro entre *diferentes*. El segundo tipo de teatro que desarrollaron los inmigrantes también será abordado dentro de la dinámica de inserción a la sociedad limeña, sin embargo, a diferencia de la experiencia anterior, este denotará las nuevas aspiraciones que se plantearon los inmigrantes para insertarse a la sociedad peruana.

En el tercer capítulo titulado «Función social del teatro chino» analizaremos la función que cumplió el teatro entre los inmigrantes en tanto espacio mediador para su proceso de inserción a la sociedad limeña. Para ello hemos considerado necesario dividir las funciones del teatro de acuerdo a dos aspectos como son, las funciones del teatro en cuanto expresión escénica y las funciones del teatro en tanto lugar. En este capítulo nos interesa analizar cuáles fueron los sentidos que condicionaron el surgimiento y el derrotero de la actividad teatral de los inmigrantes en la sociedad limeña. Es decir, la construcción y la redefinición de la identidad de los inmigrantes vinculada con la expresión teatral que desarrollaron. El concepto utilizado para abordar este proceso será especialmente el de *identidad social.*

La *identidad social* es entendida como la «autopercepción de un "*nosotros*" relativamente homogéneo en contraposición con los "otros"» y se basa en «atributos, marcas o rasgos distintivos subjetivamente seleccionados y valorizados, que a la vez funcionan como símbolos que delimitan el espacio de

la “mismidad identitaria”».[50] Nuestra propuesta de análisis consistirá en abordar la expresión teatral de los inmigrantes chinos a la luz de este concepto, pero teniendo en cuenta también que «la identidad no es inmutable, sino que es un proceso dinámico, activo y complejo, resultante de conflictos y luchas».[51] Así, la construcción social de la identidad en estos contextos puede implicar procesos adaptativos de la cultura ante las nuevas situaciones que plantea la sociedad de recepción.

Según señala Castells la construcción social de la identidad siempre tiene lugar en un contexto marcado por relaciones de poder que condicionan formas distintas de la construcción identitaria: así puede surgir la *identidad legitimadora* introducida por las instituciones dominantes de la sociedad para extender y racionalizar su dominación frente a los actores sociales, la *identidad de resistencia* generada por aquellos actores que se encuentran en posiciones o condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de dominación, por lo que construyen trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnan las instituciones de la sociedad y la *identidad proyecto* que es aquella que surge cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y al hacerlo, buscan la trasformación de toda la estructura social.[52]

Cuando la gente migra lo hace con una cultura internalizada compuesta por cosmovisiones, tradiciones, creencias, prácticas, sistemas morales y demás elementos a los cuales se adscribe como núcleos de identidad, sino por identificación, al menos por oposición.[53] Así, estos elementos constituyen referentes de identificación imprescindibles para su posicionamiento en la sociedad de recepción. Es decir, elementos a partir de los cuales será posible

---

[50] Giménez, Gilberto, «Comunidades primordiales y modernización en México» en: Giménez, Gilberto y Ricardo Pozas (Eds.), *Modernización e identidades sociales*, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales-Instituto Francés de América Latina (IFAL), México DF, 1994, p. 170. La mismidad puede ser entendida como aquello por lo que se es uno mismo.

[51] Giménez, Gilberto, «Comunidades primordiales y modernización en México», p. 172.

[52] Castells, Manuel, *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad*, Siglo Veintiuno Editores, México DF, Vol. 2, 2000, pp. 28-30.

[53] Allievi, Stefano, «Inmigraciones y religiones en Europa. Identidades individuales y colectivas en transformación» en: Aubarell, Gemma y Ricard Zapata (Eds.), *Inmigración y procesos de cambio: Europa y el Mediterráneo en el contexto global*, Icaria Editorial-IEMed, Barcelona, 2004, p. 330.

construir una identidad, teniendo en cuenta que ella es un «proceso de construcción de sentido atendiendo a un atributo cultural, o un conjunto relacionado de atributos culturales, al que se da prioridad sobre el resto de las fuentes de sentido».[54]

Las primeras generaciones de inmigrantes chinos que llegaron a Lima desarrollaron prácticas dotadas con un alto contenido etno-cultural —guiados especialmente por la exclusión y la solidaridad étnica— para reproducir su cultura originaria e insertarse en la sociedad limeña. Así, surge una identidad étnica y cultural que parte de la integración de la identidad de origen del inmigrante (por el país de nacimiento) con el contenido cultural que conlleva el haber nacido y crecido en ese determinado país (China).

Consideramos que el teatro tradicional, siendo una de las manifestaciones más difundidas entre los inmigrantes chinos, pudo convertirse, en un primer momento, en uno de los espacios decisivos para la construcción de la identidad social de los inmigrantes. Siendo una manifestación vivida colectivamente, el teatro pudo convertirse en un espacio simbólico que reforzó el sentimiento de colectividad relacionado a aquello que denotaba algún grado de pertenencia, especialmente, dentro de una sociedad que los rechazaba y reprimía, adquiriendo una importante connotación étnica y cultural.

La importancia que atribuimos a la cultura se debe principalmente a que ella brinda un sentido de pertenencia a la vez que repertorios interpretativos frente a la pregunta quién soy. En ese sentido, como señala Kogan y Tubino, esta identidad cultural funciona como un hipertexto que nos remite a distintos textos identitarios como la etnia, la nación, el género, el sexo, la raza, la edad, la religión, o la sexualidad, la cultura, de alguna forma, alberga dichos sistemas, los cuales tienen vasos comunicantes entre sí.[55] La identidad cultural,

---

[54] Castells, Manuel, *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad*, pp. 28-30.

[55] Kogan, Liuba y Fidel Tubino, «Identidades culturales y políticas de reconocimiento» en: Heise, María (Comp.), *Interculturalidad, creación de un concepto y desarrollo de una actitud,* Programa Forte-Pe. Lima, 2001, pp. 54-55.

además, proporciona a los inmigrantes un anclaje para la autoidentificación y la seguridad de una pertenencia estable.[56]

Considerando que la construcción social de la identidad tiene lugar en contextos marcados por relaciones de poder que definen el tipo de identidad a desarrollarse podemos establecer que los inmigrantes chinos, ubicados desde «posiciones o condiciones devaluadas o estigmatizadas por la lógica de dominación» fueron empujados a construir trincheras de resistencia y supervivencia basándose en principios diferentes u opuestos a los que impregnaban las instituciones de la sociedad, dando origen a una «identidad de resistencia».

Esta identidad entre los inmigrantes que comparten entre ellos su mundo de exclusión se transforma en una realidad viviente que se transmite de una generación a otra en virtud del contacto[57] y se recrea en las relaciones con los «otros». La construcción de la identidad social pasa por un complejo proceso de confrontación con otros individuos y otros grupos sociales, en cuyo seno se socializa y desarrolla un sentido de pertenencia, es decir de identificación y de definición a partir de ello.[58]

La migración, si bien es el movimiento de personas, lo es también de información, ideas, costumbres, tradiciones y visiones de mundo, esto significa que la gente, si bien migra con una cultura internalizada, tiene, a partir de ellas, que hacer ajustes o adaptaciones para poder manejarse en la sociedad que lo recibe, lo cual implica la redefinición adaptativa de la identidad.[59] La migración es un proceso «espiritual y emocional» que genera inestabilidad psicológica y social, en el cual el migrante debe acomodarse a las nuevas circunstancias, debe adaptarse a las exigencias —reales o imaginadas— del medio y la cultura

---

[56] Kymlicka, Will, *Ciudadanía Multicultural: una teoría liberal de los derechos de las minorías,* Paidós, Barcelona, 1996, p. 129.

[57] Sassone, Susana María, «Migración, territorio e identidad cultural: construcción de “lugares bolivianos” en la ciudad Buenos Aires», pp. 3-13.

[58] Malca Vargas, Malcolm Manuel, *La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana,* Tesis de Licenciatura en Artes Escénicas, PUCP, 2008, p. 40.

[59] López Castro, Gustavo, *Medicina tradicional, migración e identidad.* Ponencia preparada para el XXI Congreso Internacional de Latin American Studies Association (LASA), Chicago, 24-26 de septiembre de 1998. p. 9.

del país que lo recibe, para lo cual, tiende al mimetismo y a la hiperadaptabilidad, al tiempo que propende a la represión del deseo.[60]

Considerando que la identidad no es inmutable, sino que es un proceso dinámico, activo y complejo, resultante de conflictos y luchas, y que no es una esencia, un atributo o una propiedad intrínseca del sujeto, sino que tiene un carácter intersubjetivo y relacional, esta emerge y se afirma solo en la confrontación con otras identidades en el proceso de interacción social. Esta *transformación adaptativa* de la identidad no tiene como objeto, propiamente, la modificación radical de la identidad, su reemplazo por otra en un proceso de asimilación, la transformación cualitativa del sistema, el paso de una estructura a otra, sino que trata de responder a las nuevas situaciones que le plantea la sociedad que los acoge.

En este proceso de inserción a la sociedad peruana, los inmigrantes redefinieron sus agendas y proyectos en su condición de migrantes en su búsqueda de reconocimiento social y aceptación ante la sociedad peruana. Este replanteamiento de sus proyectos como comunidad, implicó tener que expresar renovadas y positivas imágenes de la colectividad china hacia la sociedad peruana. En ese sentido, consideramos que el teatro pudo convertirse perfectamente en el espacio en el cual los inmigrantes exponían a la sociedad peruana su capacidad de adaptación.

Esta redefinición del teatro implicó que los inmigrantes tuvieran que hacer ajustes o adaptaciones a su cultura para manejarse en la sociedad que los acogió, en otras palabras, tuvieron que redefinir adaptativamente su identidad, pasando a construir una «identidad proyecto» entendida como aquella que surge cuando los actores sociales, basándose en los materiales culturales de que disponen construyen una nueva identidad que redefine su posición en la sociedad y al hacerlo, buscan la trasformación de toda la estructura social.

Como parte de la cultura que acompaña al migrante, este conserva ciertas maneras de concebir las cosas. El teatro tradicional, como parte de la

[60] Díaz, Silvina, «El teatro como ámbito de resistencia: identidad, inmigración y exilio» en: *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, N.° 18, 2009. Consultado el 8 septiembre 2011 en: http://alhim.revues.org/index3301.html.

cultura internalizada de los inmigrantes, se encontró en un proceso de adaptación a las formas de concebir el teatro en esta nueva sociedad, así este tuvo que adaptarse a las «nuevas» funciones y roles, que tenía esta manifestación en la sociedad. En este escenario, los inmigrantes, que construyen su identidad en torno a la expresión teatral, se ven condicionados a hacer ajustes o adaptaciones a partir de esta expresión para poder desenvolverse en la sociedad que los acoge, con lo cual redefinen adaptativamente su identidad. Así, el teatro y la identidad son redefinidos fuera de sus contextos originarios. El uso del teatro, al formar parte de esa identidad que se recrea en las relaciones con los «otros» y servir como referente para la comunidad china, puede ser una variable que interviene en la formación de la identidad social que permite al migrante moverse y ubicarse en la sociedad.

En el cuarto capítulo «El teatro como fuente de representación social de los *otros*: imagen pública y discursos sobre los chinos a través del teatro» analizaremos al teatro como representación social de la *otredad*, es decir intentaremos responder cómo se produce la construcción de la imagen pública de los chinos a través del teatro. Para ello analizaremos cuáles fueron las apreciaciones de la sociedad frente al teatro de los chinos teniendo en cuenta los diferentes tipos de apreciaciones encontradas. A través de este capítulo pretendemos comprobar las posturas de la población limeña ante dicha diversidad cultural representada por el teatro de los inmigrantes chinos.

Para desarrollar este capítulo hemos utilizado el concepto «relaciones de alteridad» que plantea Tzvetan Todorov como las relaciones que se establecen entre los «unos» y los «otros» y las cuales se manifiestan en tres distintos niveles: epistémico, praxeológico y axiológico.[61] En el caso de las relaciones que se establecieron a partir del encuentro entre chinos y limeños, observaremos que en cada uno de estos niveles los limeños pudieron ubicarse mayormente en relaciones de superioridad frente a los chinos dada la convicción de superioridad que tenían.

En la primera parte de este capítulo abordaremos cuál fue el papel atribuido por las elites ilustradas al teatro en la sociedad peruana y en base a la

[61] Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, México DF, 2003.

recopilación de la información relacionada con el teatro que desarrollaron los chinos —revisión de periódicos, revistas, tesis, ensayos, memorias y documentación de archivo generados por las autoridades, periodistas, viajeros, intelectuales y académicos—, analizaremos cuáles fueron las percepciones de estos sectores frente a esta manifestación. Las percepciones pueden ser entendidas como opiniones que los determinados sectores de la sociedad elaboraron sobre la práctica teatral de los chinos. Es decir como aquellos comportamientos ligados a tradiciones, valores, prejuicios, etc. que constituyen la expresión de las mentalidades y actitudes de las colectividades sobre diversos temas.[62] En la segunda parte estableceremos cuáles fueron los discursos que se formaron en relación con el teatro que desarrollaron los inmigrantes. Entendemos como discurso a una visión que se tiene del teatro en relación con un principio organizativo relativamente unitario. Es decir en función de un determinado principio, entendido como aquel indicador a partir del cual se pueda medir la posición de los limeños frente a estos temas.

Fuentes

Reconstruir la historia de los inmigrantes chinos en Lima, especialmente en sus inicios, implica depender en buena parte de los escritos generados por las instituciones y prensa limeña. Estas fuentes, escritas en gran parte desde posiciones discriminadoras hacia los inmigrantes y su cultura, y la imposibilidad de escuchar las voces de los principales protagonistas, representan desafíos para el historiador pues nos plantean el reto de reconstruir una historia desde solo una de las partes. Esta situación nos llevará a tomar con cuidado las fuentes que existen, es decir tener una lectura cuidadosa de los documentos y las crónicas periodísticas.

Si bien no contamos con fuentes generadas por ellos mismos para reconstruir los inicios de su historia, el panorama cambia en las siguientes

[62] Para entender el concepto *opinión*, tomamos como base el concepto de *opinión pública* entendido como aquel conjunto de comportamientos ligados a tradiciones, valores, prejuicios, etc. que constituyen la expresión de las mentalidades y actitudes de las colectividades sobre diversos temas. Noelle-Neumann Elisabeth, *El Espiral del Silencio (Opinión Pública. Nuestra piel social),* Paidós, Barcelona, Comunicación 62, 1995.

décadas, especialmente, cuando se encontraron mejor posicionados en la sociedad. Así, para esta etapa es posible ubicar algunas fuentes generadas por ellos mismos como sus diarios,[63] revistas y publicaciones de carácter institucional. La revisión de las publicaciones promovidas por los inmigrantes, especialmente a través de la Beneficencia China, así como del material de revistas como *Oriental,*[64] nos ofrecen, así, las impresiones desde el punto de vista de los protagonistas.

Por la otra parte, entre las fuentes generadas desde las autoridades, instituciones y prensa limeñas, así como desde los académicos e intelectuales nacionales y europeos, figuran la documentación municipal del Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima referente a los Espectáculos Públicos, los Boletines Municipales, las Memorias de Alcaldes, y las revistas y periódicos limeños como *Variedades, El Comercio, El Nacional*, *El Tiempo*, en los cuales hemos encontrado variada información sobre las actividades de los chinos en la capital y especialmente sobre la actividad teatral. Por otra parte, la revisión de disertaciones, tesis y ensayos sociológicos elaborados por los intelectuales de la época nos ha servido para conocer las ideas que se tenía de los chinos y sus expresiones en los medios académicos. Finalmente, las publicaciones de carácter etnográfico escritas por viajeros y diplomáticos extranjeros establecidos en Lima que abordaron la presencia de los chinos también nos ofrecen un importante material para reconstruir esta historia.

[63] Aunque no hemos podido acceder a todos los periódicos y semanarios chinos, sabemos que estos generalmente promovían actividades comerciales y políticas. Entre los diarios chinos figuran Kum Yuen Po (La Voz de la Colonia China) fundado en 1911 como un semanario dedicado al comercio «defensor de los intereses chinos y portavoz de la colonia china». Man Shing Po (Despierta Ciudadano) un semanario de la Sociedad Patriótica China, sostenido por los simpatizantes de República, que hacia 1916 desarrollaba una vigorosa campaña contra los enemigos de ella, de la mano de sus directores Packing Lau y Eugenio Chou. Cau Kuoc Po (La Gaceta China) también fue un periódico de intereses comerciales y políticos de mucha popularidad que apoyaba las ideas monárquicas bajo un velo mercantilista, hacia 1916 estuvo dirigido por el herbolario Alberto Li, graduado en la universidad de Cantón, quien no ejercía la profesión por las restricciones que habían en el Perú frente a esta actividad, finalmente también figuró Jen Wa Pou (Nueva China) del cual lamentablemente no tenemos mayor información.

[64] Fundada por Alfredo Chang en 1931.

Capítulo I

LIMA COMO ESCENARIO DE LA INSERCIÓN DE LOS INMIGRANTES CHINOS

El objetivo de este capítulo es comprender el proceso de inserción económica, social y cultural de los inmigrantes chinos en la sociedad limeña, es decir el proceso de adaptación de los inmigrantes a la sociedad que los acogió. Nos interesa analizar las formas a través de las cuales los inmigrantes chinos organizaron y articularon su vida social, económica y cultural, las formas en que crearon o recrearon identidades a partir de determinadas manifestaciones o través del ejercicio de determinadas prácticas culturales y la forma cómo este proceso fue percibido por la sociedad limeña.

En el proceso de inserción a la sociedad de acogida, los inmigrantes desarrollan una serie de estrategias dotadas con un alto contenido etno-cultural a través que las cuales reproducen parte de su cultura originaria. Prácticas como el comercio, las formas de asociación, la alimentación, la medicina, las fiestas o las artes escénicas constituyen, en ese sentido, expresiones que generan referentes de identificación para los inmigrantes como parte de una colectividad y para la construcción de una identidad. Estas manifestaciones, sin embargo, también constituyen espacios a partir de los cuales los inmigrantes hacen adaptaciones para manejarse en la sociedad que los acoge, con lo cual se genera un proceso de redefinición de sus identidades.

1.1 La inmigración china en perspectiva histórica

1.1.1 De las guerras del opio a las postrimerías del imperio

Entre 1839 y 1842 el imperio chino gobernado por la dinastía manchú, se enfrentó ante Inglaterra en una sangrienta guerra conocida como la Primera Guerra del Opio. Su derrota ante esta potencia significó para China la imposición de un tratado desigual por el cual fue obligada a ceder la isla de Hong Kong, abrir una serie de puertos para el comercio extranjero y pagar las

indemnizaciones de guerra.[65] Este tratado, además, fue el inicio de una serie de «tratados desiguales»[66] que colocaron a China en una posición muy vulnerable a nivel internacional pues condicionaron su pérdida de territorios, el otorgamiento de concesiones comerciales y el pago de millonarias reparaciones que finalmente terminaron afectándola económica y socialmente. Años después, entre 1856 y 1860, nuevamente ambos países se encontraron enfrentados en una Segunda Guerra del Opio, la cual llegó su fin con la firma de un nuevo tratado a través del cual fue obligada a aceptar el libre comercio de ingleses en su territorio, además de legalizar la comercialización del opio, abolir los impuestos a los extranjeros para el tránsito interno, regular el tráfico de culíes, permitir al embajador británico residir en Pekín y pagar los gastos de la guerra.

La situación del país se vio empeorada además, entre 1849 y 1864, cuando las zonas más importantes del sur de China fueron escenario de una sangrienta guerra interna que cobró alrededor de 20 millones de muertos. Este enfrentamiento entre las fuerzas imperiales y el ejército del Reino Celestial de la Gran Paz, un movimiento con connotaciones mesiánicas encabezado por el religioso chino Hong Xuiquan,[67] confluyó con las devastadoras sequías y hambrunas que se produjeron en grandes territorios del país oriental,[68] acrecentando los niveles de pobreza y miseria entre la población. Numerosos poblados terminaron destrozados por la violencia de un país convulsionado por la guerra, el hambre y la miseria. En estas circunstancias grandes contingentes de personas fueron desplazas de sus zonas de origen y forzadas a migrar a

---

[65] Tratado de Nanking.

[66] Entre los tratados firmados durante el siglo XIX figuraron el Tratado de Nanking, firmado el 29 de agosto de 1842 con el Imperio Británico para poner fin a la primera guerra del opio; el Tratado de Whampoa firmado en 1844 con Francia; el Tratado de Wanghia firmado en 1844 con los Estados Unidos; el Tratado de Aigun firmado el 28 de mayo de 1858 con el Imperio Ruso para revisar la frontera entre ambos países; el Tratado de Tientsin, firmado en 1858 con Francia, Reino Unido, Rusia y Estados Unidos para poner término a la primera parte de la segunda guerra del opio; y la Convención de Pekín, firmada el 18 de octubre de 1860 con Francia, Reino Unido y Rusia para dar fin a la segunda guerra del opio.

[67] Hong Xuiquan, personaje autoproclamado hermano de Jesús e hijo de Dios, señalaba como parte de su doctrina que para salvar al mundo y a China de la dominación manchú era necesario la realización de una revolución. Su movimiento atrajo a miles de adeptos con los cuales constituyó una sociedad guerrera absolutista y teocrática conocida como movimiento Taiping. Lausent-Herrera, Isabelle, «La cristianización de los chinos en el Perú», p. 978.

[68] Davis, Mike, *Los holocaustos del fin de la era victoriana*. *Las hambrunas de El Niño y la formación del Tercer Mundo.* Universidad de Valencia, Valencia, 2006.

lugares desconocidos en los cuales podían vender su fuerza de trabajo a muy bajo costo, pero con la esperanza de encontrar mejores condiciones de vida.

Estas circunstancias favorecieron el tráfico de culíes, un rentable negocio organizado por agentes británicos y portugueses. Poblaciones rurales en las cuales se encontraron pescadores, prisioneros de guerra y jugadores endeudados eran tentadas por agentes o de lo contrario secuestradas para ser embarcados, inicialmente desde el puerto de Cantón y después desde la colonia portuguesa de Macao hacia América.[69] Convirtiéndose las provincias sureñas de Fujian y Guangdong, aledañas al puerto de Macao, en los principales lugares de procedencia de mano de obra.[70]

Los inicios de la migración hacia América se produjeron en estas circunstancias. El primer contingente chino en pisar suelo americano fue el que desembarcó en 1845 en la isla de Cuba, estos primeros inmigrantes, embarcados desde el puerto de Amoy o Xiamen (provincia de Fujian), fueron contratados para trabajar en las haciendas azucareras.[71] Por esos mismos años también se inició la migración hacia los Estados Unidos, numerosos chinos atraídos por la fiebre del oro (1848-1858) empezaron a establecerse en este país. Asimismo, entre 1850 y 1855 llegaron a Panamá para la construcción del ferrocarril interoceánico y más adelante (1881-1889) para la del canal francés. En 1876, empezaron a establecerse en México atraídos por la coyuntura de desarrollo económico que se produjo bajo el gobierno de Porfirio Díaz. Los primeros chinos en llegar a este país fueron los procedentes de California, que llegaron despedidos de las líneas norteamericanas para establecerse como constructores de los ferrocarriles mexicanos.

---

[69] Derpich, Wilma, «Sistema de dominación: cimarronaje y fugas» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano (Eds.), *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, 1988, Tomo 2, p. 80. Al respecto véase la experiencia de reclutamientos narrada por el personaje Kin-Fo. Algunos de estos enganchados habían sido prisioneros de la guerra civil. De Trazegnies, Fernando, *En el país de las colinas de arena. Reflexiones sobre la inmigración china en el Perú del S. XIX desde la perspectiva del Derecho,* PUCP, Lima, 1994, Tomo 1, Capítulo 2.

[70] Inicialmente los culíes partían del puerto de Cantón, sin embargo, tras la suspensión de la inmigración en 1854 los barcos chineros encontraron un nuevo punto de salida, y es así que desde 1857 el embarque de chinos empezó a realizarse desde la colonia portuguesa de Macao, de ahí el apelativo de «chino macaco».

[71] Esta medida, impulsada por la corona española se produjo con el objeto de reflotar la industria azucarera estancada tras la abolición de la esclavitud en 1820 en este país. Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*, pp. 10-11.

Mientras tanto en China después de las derrotas ante Inglaterra, la grave situación por la que atravesaba el país hizo evidente la necesidad de urgentes transformación para poder sobrevivir. Así, el gobierno imperial impulsó desde fines del siglo XIX el inicio de una serie de trasformaciones con el objetivo de entrar a la modernidad, aunque estas, finalmente, no significaron el fin de la pobreza y la violencia. Las trasformaciones abarcaron la reforma de la educación e infraestructura. Se promovió la visita de la burocracia mandarín al extranjero para aprender los sistemas políticos de los países occidentales. Además, se autorizaron las organizaciones políticas y por primera vez se suscitaron los debates públicos y surgieron los periódicos. También se realizaron transformaciones de los medios de transporte, construyéndose ferrocarriles y se desarrollaron las industrias y el comercio. Con la apertura de las puertas de la China al mundo occidental, numerosos comerciantes y nuevos misioneros extranjeros empezaron a llegar a China y con ellos nuevos usos y costumbres, formas de organización e instituciones como los colegios modernos.[72]

En medio de esta apuesta por «modernizarse», China se encontró nuevamente en medio de una guerra, esta vez ante Japón (1894-1895). Esta guerra representó para China, aparte de la pérdida de miles de vidas humanas, la pérdida de más territorios: Corea, las Islas Pescadores y Taiwán, así como también la imposición de onerosas indemnizaciones y de una serie de concesiones comerciales.[73] Las transformaciones que venían produciéndose en China y la humillante derrota ante Japón promovieron, más adelante, el descontento de la población ante la crisis económica que se vivía en el país y condicionaron el surgimiento de un movimiento conservador en contra de la influencia comercial, política, religiosa y tecnológica foránea en China conocido como la Rebelión de los Boxers, el cual se desarrolló durante 1900.

A pesar de las circunstancias, el espíritu de modernización continuó impulsando al Estado imperial chino a transformarse para sobrevivir. Así, en 1908 se planteó la posibilidad de convertir a la monarquía imperial en una

[72] Chang, Jung y Jon Halliday, *Mao. La historia desconocida*, Taurus, México DF, 2006, p. 26.
[73] En 1945, tras la derrota de Japón en la Segunda Guerra Mundial, China recuperó Taiwán y las Islas Pescadores.

monarquía constitucional en un plazo de nueve años. No obstante, a pesar de esta aspiración y las demás reformas que se venían produciendo, el gobierno manchú, que llevaba gobernando China durante más de doscientos sesenta años, siguió siendo considerado un gobierno de dominación «extranjero» para la población china, en su mayoría *han*, y especialmente para los republicanos quienes no esperaron la trasformación de la monarquía y la derribaron durante la llamada Revolución Republicana que empezó en octubre de 1911. Así, el 1 de enero de 1912 el pueblo chino inicio una nueva etapa en su historia nacional convertido en república.[74]

Para entonces, después de los varios años de haberse iniciado el proceso de modernización, el país no había avanzado mucho y seguía manteniendo sus mismos niveles de pobreza. La llegada del régimen republicano, además, no se tradujo en mejoras inmediatas en la vida de los ciudadanos chinos, por el contrario el nivel de desolación aumentó producto de los enfrentamientos entre los líderes políticos del nuevo régimen, condicionando la salida de miles de personas especialmente hacia América. La caída del imperio, no significó el término de la violencia ni la pobreza, por el contrario, la inestabilidad política que se generó tras ella, prolongó durante varias décadas más, la violencia y los enfrentamientos entre grupos dejando a su paso un país fragmentado. Los intentos por reconstruir el país fueron interrumpidos cuando nuevamente China se vio enfrentada ante Japón y aunque esta guerra significó un alto a los enfrentamientos entre nacionalistas y comunistas, al término de la misma se reanudó el enfrentamiento entre ambos partidos (Kuomintang y el Partido Comunista de China) desatándose una guerra civil que acabaría en 1949 con la victoria de los comunistas en el continente.

A nivel de política internacional se produjeron algunos cambios. Durante el siglo XIX, con todos los esfuerzos diplomáticos desplegados por sus representantes, el Estado imperial chino no había podido brindar una debida protección a sus súbditos que se encontraban tanto al interior como al exterior de sus fronteras, manteniéndose como un país política y militarmente débil,

[74] Chang, Jung y Jon Halliday, *Mao. La historia desconocida*, pp. 29-30.

además de sumergido en una situación internacional delicada, principalmente por los atropellos inferidos por las potencias europeas, siendo esta vulnerabilidad percibida por los países latinoamericanos que maltrataban a los inmigrantes chinos.[75] El nuevo Estado chino se mostró más interesado en dispensar protección a sus ciudadanos en ultramar, pues muchos de estos habían contribuido económicamente a la derrota del gobierno imperial. No obstante, durante los momentos más álgidos de los movimientos antichinos en ultramar en la década de 1920 y 1930, China se encontró envuelta en sus propios conflictos políticos internos y en una grave situación bélica con Japón (segunda guerra sino-japonesa)[76] que le impidió atender las aflicciones de sus paisanos en ultramar. Fue recién tras la Segunda Guerra Mundial cuando el estatus de China en la arena internacional logró elevarse y sus ciudadanos consiguieron un mejor trato en el exterior.[77]

1.1.2 Los inicios de la inmigración china

La inmigración china fue instituida en el Perú durante el gobierno del presidente Ramón Castilla a través de la Ley de Inmigración General y Especial de la China dada el 17 de noviembre de 1849. El objetivo de esta ley, impulsada por los sectores terratenientes, fue promover el ingreso de grandes contingentes de población china para que subsanaran la falta de trabajadores, pues la oferta de mano de obra en general fue muy escasa en el Perú en esos años. Así, esta medida les permitió solucionar el problema de la «escasez» de mano de obra que afectaba el desarrollo de la agricultura y demás actividades productivas.[78] La escasez de mano de obra a la que hacían referencia los

[75] Chou, Diego, «Los chinos en Hispanoamérica» en: *Cuaderno de Ciencias Sociales*, FLACSO, 2002, N.º 124, p. 37.
[76] La segunda guerra sino-japonesa (1937-1945) tiene sus antecedentes en la invasión militar que hizo Japón a los territorios chinos de Manchuria a principios de 1932 cuando estableció el imperio Manchukuo a través del cual ejerció el dominio de esta zona ante la impotencia de China.
[77] Chou, Diego, «Los chinos en Hispanoamérica» p. 22.
[78] El problema de la carencia de brazos, según señala Cecilia Méndez, era en realidad un problema de la inadecuación de la oferta de mano de obra local a los propósitos de los hacendados. Méndez, Cecilia, «Los chinos culíes y la explotación del guano en el Perú» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano (Eds.), *Primer Seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, 1988, Tomo 2, p. 91.

hacendados peruanos, que en realidad era un problema de escasez de mano de obra barata, fue una de las consecuencias de las reformas de corte liberal producidas en la década de 1850 en el Perú, cuando el Estado, al amparo de las ganancias producidas por la exportación del guano, eliminó las formas coactivas de acceso a la mano de obra que existían desde la colonia como el tributo indígena y la esclavitud, lo cual derivó, finalmente, en un vacío dentro del aparato productivo y tributario nacional, pues para entonces el Perú era un país incapacitado de prescindir de la mano de obra esclava y del tributo indígena.[79]

Hasta entonces, los esclavos habían constituido el único sector que sostenía la agricultura nacional y el trabajo doméstico. Mientras que la carga fiscal impuesta sobre los indios, había sido la única que aseguraba su afluencia periódica a las haciendas —pues acudían a ellas a cambio de un pago que servía para cumplir con sus obligaciones—. La eliminación de ambas produjo la desarticulación del sistema tributario del país.[80] La ausencia de brazos tras la liberación de los esclavos y la inexistencia de mano de obra indígena, se convirtieron en un serio problema para el sostenimiento de las haciendas y otras actividades como la recolección del guano y la construcción de ferrocarriles. La anulación del tributo indígena, aparte que desapareció la necesidad de los indígenas de obtener dinero para el pago de su contribución, condicionó su aislamiento dentro de sus comunidades pues además estos no estaban dispuestos a incorporarse a relaciones de trabajo rigurosas y mal remuneradas como eran las que se producían en las haciendas costeñas.[81]

En estas circunstancias para los hacendados peruanos fue más barato recurrir al mercado internacional de fuerza de trabajo que invertir dinero y

---

[79] El tributo indígena y la esclavitud fueron abolidos el 5 de julio y 3 de diciembre de 1854 respectivamente como parte de la revolución liberal de Ramón Castilla. El tributo indígena fue un impuesto que sostenía una cuarta parte del presupuesto nacional. Desde la colonia, a través de este se obligaba a los indígenas a vender su mano de obra para conseguir monedas con las cuales poder pagarlo.

[80] Estas reformas no se complementaron con otras medidas que condujeran a convertir la tierra en mercancía a través de procesos de desamortización agraria, ni de reincorporación de la población indígena al sistema fiscal y económico. Contreras, Carlos y Marcos Cueto, *Historia del Perú Contemporáneo,* Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, 2001, p.108.

[81] Méndez, Cecilia, «La otra historia del guano, Perú 1840-1897» en: *Revista Andina,* Cuzco, 1987, Año 5, N.º 1, p. 9.

tiempo en atraer mano de obra de los Andes.[82] De ahí que finalmente terminaron promoviendo y organizando la llegada de los chinos. La llegada de los chinos, sin embargo, no fue parte de un proyecto de inmigración propiamente dicho. Esta, a diferencia de lo que sucedió con los europeos, no se promovió con el objeto de que colonizaran nuevos territorios o desarrollaran labores agrícolas, ganaderas o comerciales que impulsaran el desarrollo de determinadas zonas del país, sino tuvo específicamente la finalidad de subsanar la falta de mano de obra que afectaba al país. A diferencia de los europeos que eran muy apreciados por la sociedad peruana, los chinos fueron considerados individuos con escasos valores y cualidades, así, se pensaba que su presencia no contribuiría al progreso de la sociedad, y de ahí que su llegada al Perú fue organizada de una forma muy diferente a como se gestionó la inmigración europea. En el caso de estos últimos, el Estado fomentaba su llegada con sus familias y se comprometía al suministro de víveres, semillas, herramientas agrícolas, además de otras concesiones que de ninguna manera estaban presentes en el caso de los chinos pues la llegada de estos fue organizada de tal manera que solo permitía la llegada de varones y no de familias. Así, si bien estos fueron identificados por el Estado como «inmigrantes», podríamos decir que, por la forma en como esta se llevó a cabo, este proceso en realidad disto mucho de serlo.

Los chinos que llegaron durante estos años, denominados culíes,[83] fueron contratados formalmente por períodos de tiempo que iban de los 4 a los 8 años. Adscritos principalmente a labores agrícolas, vivían en condiciones de semi-esclavitud y estuvieron expuestos a una serie de maltratos. Estas situaciones de opresión y sometimiento empujaron a muchos de ellos a

[82] Como señala Cueto y Conteras existieron también "barreras sanitarias, como la fiebre amarilla y el paludismo, que se cebaban en los inmigrantes serranos cuando bajaban al litoral" que contribuyeron a que los terratenientes no recurrieran a este tipo de mano de obra. Contreras, Carlos y Marcos Cueto, *Historia del Perú Contemporáneo,* p. 132.

[83] *Coolie* es un término inglés que proviene de la voz indostánica *qúli.* En India, China y otros países de oriente así se designa a un trabajador o criado indígena. *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Madrid, 2001, 22ª edición.

responder con actos de suicidio, asesinato, cimarronaje, tumultos y rebeliones.[84]

Los chinos culíes, al igual que algunos esclavos y presos, también fueron empleados en el trabajo de extracción del guano de las islas, como constructores de ferrocarriles y en el trabajo doméstico. Aunque mayormente trabajaron como agricultores en las haciendas exportadoras de algodón y azúcar,[85] existiendo algunas haciendas, como la hacienda algodonera Palto, que solo tenían chinos culíes como trabajadores. La presencia de los chinos culíes en las haciendas decayó a finales del 1880, sin embargo, muchos de ellos permanecieron en ellas como trabajadores libres, re-contratados o enganchados hasta finales de siglo XIX.[86]

Por otra parte, la llegada de los «inmigrantes» chinos al Perú se dio en medio de una intensa polémica. Sus promotores, los grupos terratenientes estuvieron enfrentados desde sus inicios hasta fines del siglo XIX con los grupos intelectuales liberales, defensores de la inmigración europea. Mientras los primeros señalaban que la prioridad del país era atraer mano de obra, los segundos apostaban por la llegada de europeos a los que consideraban individuos provechosos para el progreso y bienestar del país. La iniciativa de promover la llegada de inmigrantes europeos, especialmente para la colonización de territorios en la montaña y explotación de recursos, se manifestó desde la década de 1830, no obstante, los intentos y medidas desplegadas para la llegada de europeos no tuvieron éxito.

Hacia las últimas décadas de siglo XIX, después de la Guerra del Pacífico (1879-1883), en el Perú se inició un proceso de reconstrucción

---

[84] Rebeliones importantes organizadas por chinos culíes se registraron en las islas de Chincha: la primera el 25 de enero de 1866, la segunda el 31 de enero de 1866 y la última el 17 de enero de 1867. Sucesos similares se desarrollaron en las haciendas costeñas de Lurín (1869), Pativilca (septiembre de 1870), Huacho (1875) y Trujillo (1876). Méndez, Cecilia, «Los chinos culíes y la explotación del guano en el Perú». Rodríguez Pastor, Humberto, *La rebelión de los rostros pintados, Pativilca. 1876.* Véase también el trabajo de Kapsoli sobre las revueltas de culíes en las haciendas de Ica entre 1868 y 1872. Kapsoli, Wilfredo, «Los movimientos populares en el Perú» en: Mejía Baca, Juan, (Ed.), *Historia del Perú*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, 1980, Tomo 12, pp. 115-216.

[85] El Perú comenzó la exportación de azúcar y algodón aprovechando las dificultades de la producción algodonera sureña en los EEUU a raíz de la guerra de secesión (1860-1865) y por el decaimiento de la producción azucarera en el Caribe.

[86] Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste imperio en el Perú. 1850-1900*, Segunda edición, p. 34.

económica, política y material sobre la base de una economía de exportación de minerales como el cobre y productos como las lanas, el azúcar y el algodón. La recuperación de la economía permitió la consolidación económica de la oligarquía civil, la cual, junto a Nicolás de Piérola, marcó el inicio una nueva etapa caracterizada por el predominio político de la elite civil. Durante esta etapa, y con el respaldo financiero del incremento de las exportaciones, se promovieron una serie de trasformaciones materiales en la capital, así como al interior del aparato estatal y al nivel de los comportamientos de las personas, que formaron parte de un proyecto modernizador que aspiraba a hacer realidad el proyecto de la nación peruana.

El soporte ideológico de este proyecto modernizador fue el positivismo y el darwinismo social. Convertidos en el pensamiento hegemónico del país,[87] ambas corrientes de pensamiento brindaron a los intelectuales liberales de la época, las herramientas necesarias para justificar la superioridad de la raza blanca sobre la indígena, identificando a esta última como retrasada y débil. Las elites intelectuales, identificaron también que la derrota del país en la Guerra había demostrado la debilidad de la sociedad peruana, razón por la cual consideraron que una de las principales herramientas para construir el moderno Estado-nación peruano y conducirlo por el camino del progreso, era continuar impulsando la llegada de los europeos quienes con sus cualidades intelectuales, cívicas y morales trasmitirían sus buenas costumbres a los peruanos produciendo una «generación equilibrada, dotada de carácter, de menos sensibilidad, pero con más respeto a la ley y al deber».[88]

En este contexto, retomando iniciativas anteriores, el Estado peruano nuevamente volvió a promover la inmigración europea como una medida para contribuir al progreso de la sociedad peruana.[89] Los intentos por atraer inmigrantes europeos en grandes cantidades, sin embargo, no tuvieron éxito.

---

[87] El positivismo se estableció como parte de la cátedra de Filosofía Contemporánea en la facultad de Letras de la Universidad de San Marcos a fines de la década de 1880, alcanzado solidez en los últimos años del siglo XIX. Cueto, Marcos, *Excelencia científica en la periferia. Actividades científicas e investigación biomédica en el Perú, 1890-1950*, GRADE-CONCYTEC, Lima, 1989, pp. 55-56.

[88] Palma, Clemente, *El provenir de las razas en el Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1897, p. 38.

[89] Ley dada en 1893.

Los pocos europeos que llegaron lejos de trabajar en las labores agrícolas, la explotación de recursos o colonización de tierras, terminaron estableciéndose en actividades comerciales en la capital. La vigencia del latifundio agrario, la imposibilidad de acceder a la propiedad de la tierra, la dificultad de comercializar las mercancías producidas en el caso de la Amazonía, dada la ausencia de vías de comunicación que vincularan los nuevos centros con los centros urbanos y la carencia de sistemas de irrigación, obstaculizaron la llegada de estos inmigrantes.[90] Así, finalmente, los únicos extranjeros que representaron una cantidad importante fueron los chinos.

1.1.3 Ciclos de llegada de los inmigrantes chinos

Primer ciclo: 1849-1874

La inmigración china desarrollada desde 1849 hasta 1874 está estrechamente vinculada con la llegada de los chinos culíes. Es decir con los chinos que trabajaron adscritos a condiciones de semiesclavitud. Durante este período la inmigración fue dirigida básicamente al espacio rural pues los chinos culíes fueron empleados mayormente en el trabajo de las haciendas de azúcar y algodón, aunque también lo fueron en la recolección de guano de las islas[91] y durante el gobierno de Balta (1868-1872) fueron contratados por Enrique Meiggs para la construcción de los ferrocarriles de Arica, Pacasmayo y los tramos de la ruta Lima-La Oroya y Chimbote-Huaral, pues había la experiencia de los chinos en la construcción de los ferrocarriles de los Estados Unidos.[92]

---

[90] García Jordán, Pilar, «Reflexiones sobre el darwinismo social en el Perú», en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, 1992, Año/Vol. 21, N.º 2, pp. 967, 972.

[91] Los chinos permanecieron en las islas guaneras hasta la promulgación de la 2da Ley de Inmigración (Enero de 1861), la cual prohibió la presencia de estos en las islas. Las duras condiciones de trabajo y las enfermedades a las que estuvieron expuestos provocaron la muerte de cientos de chinos en ellas.

[92] Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste Imperio en el Perú,* Segunda edición, p. 261. «La pasión por el chifa» en: *Nueva Sociedad,* 2006, N.º 203, p. 82. A principios de la década de 1870 unos 6000 chinos provenientes de Macao y California participaron en la construcción del Ferrocarril Central. Stewart, Watt, *La servidumbre china en el Perú*, Mosca Azul, Lima, 1976, pp.161-164, 188.

Desde la década de 1860, sin embargo, la presencia de chinos empezó a hacerse notoria en la ciudad de Lima. Por esos años se produjo también la llegada de nuevos grupos de inmigrantes procedentes de California y Hong Kong, portando grandes sumas de capitales y se formó un sector diferente de inmigrantes que fue influenciando sobre los culíes que habiendo terminado sus contratos radicaban en la ciudad. Esta «burguesía» china desarrolló actividades económicas e impulsó la formación de sociedades regionales, comerciales y culturales en partes estratégicas de la urbe limeña donde los culíes se encontraban radicando, es decir en los alrededores del Mercado Central, haciendo de este un espacio de vida para la reproducción de los principales elementos de la cultura china como el teatro y otras expresiones. La llegada de nuevos chinos fue decisiva en la conformación y consolidación de este espacio, conocido como el Barrio Chino, pues fueron ellos quienes, al contar con los recursos económicos necesarios, crearon toda la infraestructura que contribuyó no sólo a mejorar la calidad de vida de los chinos que se encontraban en Lima, sino a preservar las distintas expresiones de su cultura originaria.

La notable presencia de los chinos en las ciudades, llamó la atención de las autoridades políticas y extranjeras y también de la prensa. Así, en 1870 el Estado peruano ordenó que los prefectos departamentales dieran a conocer la situación en la que se encontraban los chinos que radicaban dentro de sus localidades. Las condiciones en las que trabajaban los chinos y en las que se desarrollaba el traslado hacia sus lugares de destino derivaron en una serie de críticas hacia el Estado peruano y condicionaron el fin de este tipo de migración. Así en 1874, ante las denuncias difundidas por la prensa japonesa sobre el maltrato al que eran expuestos los culíes en el barco chinero María Luz, las autoridades portuguesas de Macao prohibieron el comercio de culíes en esa colonia, llegando a su fin el tráfico de chinos culíes que había durado casi 27 años. Hasta ese año ingresaron al país casi cien mil culíes que representaron entre un 3 y 4 % del total de la población del Perú.[93]

[93] Contreras, Carlos y Marcos Cueto, *Historia del Perú Contemporáneo*, p.129.

Segundo ciclo: 1874-1903

Tras la suspensión de la inmigración masiva de chinos culíes, el Perú, bajo el gobierno de Manuel Pardo, acordó con el Imperio Chino la firma de un tratado que estipulara los términos en los cuales se llevaría en adelante la inmigración. Este tratado fue firmado el 26 de junio de 1874 en la región de Tien Tsin, entre el capitán peruano Aurelio García y García, ministro plenipotenciario del Perú, y el comisionado imperial y ministro plenipotenciario de China, Li Hung Chang. Por medio del «Tratado de Paz, Amistad Comercio y Navegación», que puso fin al tráfico de culíes desde el puerto de Macao, se estipuló que en el futuro el ingreso de inmigrantes chinos al territorio peruano seria de manera voluntaria. Además, buscó la legitimación de la vida asociativa de los chinos, respaldándolos institucionalmente para que pudieran aspirar a los mismos derechos que los ciudadanos peruanos.[94] El tratado, entre otros aspectos:

> Comprometía a ambos gobiernos a brindar todas las facilidades a los súbditos chinos en el Perú para acudir sin obstáculo alguno a los tribunales de justicia del Perú, para reclamar y defender lo que convenga a sus derechos.[95]

Tras la firma del tratado llegaron nuevos inmigrantes chinos entre los cuales se encontraron especialmente comerciantes procedentes de California, Panamá y China.[96] Por esos años también, a finales de 1874, se estipuló la creación de la Legación China, la cual entraría a funcionar en 1884, con la llegada del primer diplomático y ministro plenipotenciario Cheng Tsao Ju [Zheng Sa Zaorou].[97] El estimado de inmigrantes que llegaron al país entre

---

[94] En 1887 se formó una Comisión conformada por el coronel Emilio Escobar y Bedoya y prefectos de las zonas visitadas como Cañete, Chincha, Pisco, Chicama entre otras, y por los señores Moore Chan y Fang Ling You, por el lado chino, con el objeto de inspeccionar el estado en el que vivían los chinos tomando en cuenta los abusos de los que eran víctimas, producto de este informe el Estado pudo tener una idea más concreta de la realidad y la cantidad de la mano de obra china en el Perú. Citado por Derpich, Wilma, *El otro lado Azul*, p. 45-50.

[95] Citado por Derpich, Wilma, *El otro lado Azul*, p. 45.

[96] La llegada de los chinos provenientes de California estuvo condicionada por la coyuntura anti china que se vivía en los Estados Unidos a raíz de la promulgación de la Ley de Exclusión en 1882.

[97] De Trazegnies, Fernando, *En el país de las colinas de arena*, p. 645.

esos años, sin embargo, no fue tan elevado como en las décadas anteriores, no pasando de 1000.[98] Los viajes hacia el Perú eran muy caros y hasta entonces solo eran posibles por vapor desde Hong Kong a San Francisco y desde allí hasta el Callao por otro vapor o por buque de vela. Esta situación cambiaría recién en 1904 cuando se establecieron líneas de vapores entre Hong Kong y El Callao. Así, lo más probable es que durante esta época los inmigrantes que llegaron al Perú hayan sido generalmente comerciantes.[99]

Tercer ciclo: 1903-1908

Si bien la inmigración colectiva estuvo prohibida desde 1874, las autoridades peruanas hicieron numerosos esfuerzos para reanudarla desde 1903. Amparados en el tratado de 1874, que garantizaba la inmigración libre hacia el Perú, el Estado emprendió la reactivación de la inmigración, y esto generó nuevamente la polémica entre sus promotores, como Antero Aspíllaga y sus opositores. Los nuevos inmigrantes que llegaron voluntariamente lo hacían sin contratos previos, ni posibilidades de trabajo en las cuales emplearse rápidamente, en estas circunstancias, tuvieron que hacer uso de sus vínculos familiares y amicales para conseguir donde emplearse.[100] Esta inmigración también fue de carácter urbano, a pesar de que fue promovida con el objeto de abastecer de mano de obra a las haciendas costeñas. Los nuevos inmigrantes continuaron estableciéndose y ocupándose en pequeños comercios urbanos.

El incremento de la población china en la ciudad generó una actitud de rechazo hacia estos inmigrantes extendida especialmente entre los sectores populares quienes los consideraron responsables del abaratamiento de los salarios y de la falta de puestos de trabajo. El descontento popular frente a esta situación, desembocó en varios motines realizados durante mayo de 1909 en los cuales fueron afectados directamente los comercios chinos. Esta situación

[98] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 66.
[99] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 64.
[100] Estos nuevos contingentes, sin posibilidades concretas de empleo ni vivienda, probablemente debió aumentar la saturación poblacional en las viviendas de sus compatriotas que ya vivían en Lima. Rodríguez Pastor, Humberto, «La calle Capón, el callejón de Otaiza y el Barrio Chino» en: Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero (Eds.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Universidad del Pacífico, Lima, 2004, p. 417.

finalmente condujo al presidente Leguía a suspender la inmigración el 14 de mayo de ese mismo año.

Cuarto ciclo: 1909-1930

Tras los sucesos ocurridos en mayo de 1909, por órdenes del imperio chino, el ministro plenipotenciario y enviado extraordinario Wu Ting Fang llegó al Perú desde su residencia en Washington para atender esta situación. Así, el 28 de agosto ambos gobiernos firmaron un nuevo protocolo por el cual el gobierno chino, por voluntad propia, se comprometía a limitar la venida de los elementos perjudiciales para la sociedad y se estipularon una serie de puntos concernientes a la regulación de la inmigración para tener un mayor control de ella.[101] No obstante, a pesar de las críticas y las estrictas disposiciones migratorias de carácter sanitario y legal, el número de inmigrantes que ingresó al país continúo siendo elevado por el desarrollo de un activo contrabando de chinos. El Perú continuó siendo considerado un país atrayente para los miles de chinos que se veían compelidos a dejar sus hogares por las dramáticas situaciones que afectaban a su país de origen: la prolongada inestabilidad política y sangrientos enfrentamientos entre republicanos y comunistas especialmente en el sur de China.

La presencia de chinos, como en otras oportunidades, continuó ocasionando mucho malestar entre los limeños.[102] Según señalaba la prensa local en 1917, se pagaba de 20 a 30 libras peruanas por cada sujeto desembarcado del barco chinero Seiyo Maru.[103] Durante las siguientes décadas la inmigración continuó realizándose, sobre todo, por impulso de las casas comerciales y los teatros que solicitaban empleados y actores profesionales, respectivamente, gran cantidad de los cuales ingresaban por medio de permisos especiales otorgados por las autoridades migratorias. El incremento de la población china en estos años promovió nuevamente el anti-

[101] Ming Chung, Ho, *Manual de la Colonia China,* Banco de Crédito del Perú, Lima, 1967, p. 9.
[102] *El Tiempo,* 22 de enero de 1917.
[103] La embarcación Seiyo Maru cargada de inmigrantes llegó al Callao los primeros días de enero, según informó la prensa, de ella desembarcaron clandestinamente 62 japoneses y una serie de chinos con pasaportes falsos. *El Tiempo*, 22 de enero de 1917.

chinismo entre la población limeña, trasmitiéndose esta sensación entre los diarios y los sectores populares obreros y artesanos. Además, también surgieron agrupaciones de marcado rechazo a los chinos como la Liga Patriótica Anti Asiática.

Hacia 1922 la cantidad de chinos que había ingresado por medio de permisos especiales durante los tres primeros meses se elevó a 776, sin contar con los que ingresaban por contrabando o falsificando pasaportes; esta elevada cifra condicionó a las autoridades a suspender la migración hasta junio de 1924. En el trascurso de ese año y hasta mediados de 1925, cuando se volvió a suspender el ingreso de chinos, los inmigrantes que ingresaron al país continuaron haciéndolo especialmente por medio de permisos especiales. La migración fue reiniciada en 1927, con la condición de que la Legación realizara un mejor control de estos permisos, no obstante, la cantidad de inmigrantes siguió alcanzando niveles altos hasta 1930. Con la llegada al poder de Sánchez Cerro, en septiembre de 1930, la inmigración fue suspendida nuevamente, no solo se prohibió el ingreso de nuevos inmigrantes, sino que también se denegó el derecho a los residentes para salir del territorio peruano. A pesar de los oficios de la Legación China por reanudar la inmigración, el ingreso de chinos quedó suspendido hasta febrero de 1932, cuando en respuesta a las numerosas solicitudes se acordó el retorno de algunos. Finalmente hacia 1941 se firmó un nuevo protocolo entre ambos países.[104] La cantidad de chinos que ingresaron legalmente al Perú, desde 1904 hasta 1937, ascendió a 22, 993.[105]

1.2 Lima y sus habitantes

Desde tiempos coloniales, la ciudad de Lima fue una de las más importantes de Hispanoamérica. Ubicada estratégicamente en las costas del Pacífico sur, y con un activo puerto del Callao, Lima se convirtió en uno de los principales centros de poder político y comercial del continente, concentrando además una población étnicamente heterogénea que la caracteriza hasta la actualidad.

[104] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 84.
[105] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 63.

Con alrededor de 58,326 habitantes dentro de sus murallas, cantidad que tenía en 1827 cuando se realizó el primer «empadronamiento» republicano,[106] Lima fue incrementando su importancia política, económica y poblacional durante las siguientes décadas, especialmente a partir de 1850, cuando el país empezó un período de bonanza económica producto de las exportaciones del guano. Las ganancias generadas por la venta de este abono permitieron el restablecimiento de la economía nacional, estancada durante varias décadas, y el fortalecimiento de la clase dirigente conformada por terratenientes, comerciantes, militares e intelectuales. La prosperidad financiera posibilitó también que el país gozara de estabilidad política y que se pudiesen desarrollar una serie de actividades artísticas y científicas —especialmente médicas— y que se promoviese el surgimiento de nuevas instituciones públicas y académicas como la Facultad de Medicina que empezó a funcionar como parte de la Universidad de San Marcos.[107]

En estas circunstancias, se produjo también el surgimiento de una elite intelectual, y por primera vez, el surgimiento de una esfera pública con capacidad de articular opiniones críticas respecto del manejo del aparato público. Generando a su vez la necesidad de una serie de reformas conducentes a la transformación del espacio público. Lima se convirtió así en el principal escenario de una serie de trasformaciones que le otorgaron un aire de ciudad moderna. Entre las principales edificaciones y remodelaciones efectuadas, como parte de estas aspiraciones de modernidad, destacaron la construcción del Mercado Central en 1852, la inauguración de la estatua de Simón Bolívar, la renovación de la Alameda de los Descalzos con la incorporación de las 12 estatuas italianas de los signos del zodiaco en 1859 y

[106] Denominada como «Provincia del cercado». Gootemberg, Paul, *Población y etnicidad en el Perú Republicano (siglo XIX) Algunas revisiones*, Documento de Trabajo N.º 71, IEP, Lima, 1995, pp. 19-21.

[107] Este período de trasformaciones promovidas con el dinero del guano —pues el guano fue el garante de una serie de empréstitos— acabó en la crisis financiera de la década de 1870 y con el agotamiento de la liquidez monetaria. Así, en 1876 el Perú regresó a la bancarrota financiera, es decir al mismo estado en el que se encontraba en 1824. Bonilla, Heraclio, *Un siglo a la deriva*, IEP, Lima, 1980, Capítulos 5 y 6.

la refacción de la plaza de Armas bajo la dirección del arquitecto Francisco Pietrosanti en 1865.[108]

En medio de esta atmósfera de bonanza económica, en 1857 se realizó un nuevo censo que estimó que la población casi había duplicado su cantidad en relación con las cifras de 1827. Para entonces, según señalaba el censo, la ciudad tenía 94.195 habitantes, de los cuales un gran porcentaje eran extranjeros que habían venido motivados por la coyuntura económica del auge guanero. Los inmigrantes establecidos en Lima, en su mayoría de origen europeo, constituyeron importantes colonias, sus principales miembros, además, manejaron una serie de comercios e industrias. No obstante, la gran mayoría de estos inmigrantes se estableció en pequeños oficios, sea como panaderos, chinganeros, comerciantes, fonderos, pulperos, carpinteros, sastres o albañiles. Como se aprecia en el cuadro N.° 1, en 1857 las colonias más importantes numéricamente eran la alemana e italiana, tendencia que se mantuvo parcialmente a lo largo de los años, en 1876, si bien la colonia italiana conservó su superioridad, la cantidad de alemanes disminuyó considerablemente.

Cuadro N.° 1

Europeos residentes en el Perú en 1857 y 1876

Procedencia	Población 1857	Población 1876
Alemania	4461	1672
España	1397	1699
Francia	2693	2647
Inglaterra	1041	3379
Italia	3469	6990
Otros países	-	1691
Total	13.061	18.078

[108] Majluf, Natalia, *Escultura y Espacio Público, Lima, 1850-1879*, Documento de Trabajo N.º 67, IEP, Lima, 1994, pp. 21-24.

Fuente: Bonfiglio, Giovanni, *Los italianos en la sociedad peruana*. Saywa Ediciones, Segunda edición, Lima, 1994, pp. 57 y 142.

El crecimiento poblacional de Lima continuó su línea ascendente en las siguientes décadas, según indica el censo de 1876 la población de la ciudad de Lima para ese año se elevó a 100.156 habitantes distribuidos étnicamente entre 42.694 blancos, 23.120 mestizos, 19.630 indios, 9.088 negros y 5.624 asiáticos, mientras que a nivel provincial el número de habitantes se incrementó a 120.994 distribuidos entre 45.586 blancos, 26.414 indios, 25.747 mestizos, 11.289 negros y 11.958 asiáticos.[109] La cantidad de extranjeros, no obstante, fue disminuyendo, representando solo el 18.6% de la población.

El proceso de crecimiento de la población en Lima, sin embargo, perduró al margen de los niveles de crecimiento de la infraestructura habitacional y extensión urbana, que permaneció contenida dentro de los límites de la muralla colonial hasta su destrucción a finales de la década de 1860,[110] y no fue hasta fines del siglo XIX y comienzos del XX cuando sobrepasó los límites coloniales, pasando de 456 hectáreas, que era las que ocupaba en las postrimerías del siglo XVIII, a 1.292 hectáreas.[111] Con la expansión de la ciudad, los sectores limeños acomodados, que habían compartido el mismo espacio con los estratos populares, comenzaron a migrar a los nuevos distritos exclusivos de la ciudad, empezando el proceso de segregación de la ciudad.[112] Sin embargo, este proceso no fue rápido, pues hasta las primeras décadas de siglo XX, todavía se podía encontrar a pobres y ricos compartiendo los mismos espacios. Las viviendas eran caras, y durante estas décadas, era muy común encontrar a familias alquilando cuartos de sus viejas casonas a gente «decente».[113] Esta considerable demanda por el alquiler de cuartos en las casonas, estaba

[109] *Censo General de la República del Perú tomado en 1876.* Lima, Loreto y Moquegua, Tomo 6, Imprenta del Teatro, Lima, 1878.
[110] La destrucción de las murallas se inició en 1868 durante el gobierno del Presidente Balta. Tejada, Luis, «Malambo» en: Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero (Eds.), *Mundos Interiores, Lima 1850-1950*. Universidad del Pacífico, Lima, 2004, p. 151.
[111] Barbagelata, José, «Desarrollo urbano de Lima. Apuntes históricos» en: Barbagelata, José y Juan Bromley, *Evolución urbana de Lima*, Talleres Gráficos de Editorial Lumen, Lima, 1945, p. 84.
[112] Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima 1890-1920,* p. 55.
[113] Parker, David, «Los pobres de la clase media: estilo de vida, consumo e identidad en una ciudad tradicional» en: Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero (Eds.), *Mundos interiores: Lima 1850-1950*, Universidad del Pacífico, Lima, 2004, p. 163.

vinculada con el prejuicio hacia los callejones y solares que eran mal vistos por su asociación con los estratos populares que eran identificados como gente de rango inferior.

Hacia 1891, varios años después de terminada la guerra con Chile (1879-1883) la ciudad alcanzó a tener 103.956 habitantes —cifra que revelaba un pequeño incremento en relación con el censo de 1876—, distribuidos étnicamente entre 47.645 blancos, 25.481 mestizos, 18.660 indígenas, 7.497 negros y 4.676 asiáticos.[114] Cuatro años después, con la llegada al poder de Nicolás de Piérola, luego de una corta, pero cruenta guerra civil, el país inició un período de modernización sin precedentes. Lima, principal ciudad del país, fue testigo de una serie de transformaciones promovidas especialmente por el desarrollo de la tecnología. En 1895 se instaló la primera transmisión de luz eléctrica y en 1902 el centro de la ciudad, que hasta entonces había sido iluminado por gas, empezó a serlo por la luz eléctrica. La vida nocturna cambió notablemente. Los medios de transporte también se hicieron más rápidos, en 1904 se inauguró el primer ferrocarril eléctrico trans-urbano para unir Lima y Chorrillos; en mayo de 1906 empezó a funcionar el tranvía eléctrico urbano para conectar la ciudad, y desde 1903 comenzaron a llegar los automóviles. Asimismo, el 19 de enero de 1889 empezó la difusión del teléfono.[115] Se construyeron edificios públicos y grandes avenidas para conectar el centro con las afueras de la ciudad, avenidas tipo bulevar como la avenida Nicolás de Piérola y el Paseo Colón y exclusivas residencias al sur de Lima. En 1903 se inauguró el hipódromo de Santa Beatriz y en febrero de 1909 se inauguró el nuevo teatro Municipal.

No obstante, a pesar de la expansión de la superficie urbana y el crecimiento de la infraestructura, el hacinamiento continuó siendo un problema permanente en la capital, hacia los primeros años del siglo XX el 44.7 % de la población limeña se encontraba habitando en callejones y casas de

[114] El Censo de 1891 fue elaborado bajo la dirección de Pedro de Osma por encargo del municipio capitalino. Arroyo, Eduardo, *Lima: uso social del espacio urbano,* Fundación Friederich Ebert, Lima, 1994, p. 61; Günther, Juan y Guillermo Lohmann, *Lima,* Mapfre, Madrid, 1992, pp. 228-229.

[115] Basadre, Jorge, *Historia de la República del Perú 1822-1933*. Editora El Comercio, Lima, 2005, Tomo 12.

vecindad.[116] Dos años después, en 1908, cuando la población de la ciudad de Lima se incrementó a 140.884 habitantes, el porcentaje de personas que vivían mal alojadas aumentó a 77%, este problema conocido como la «crisis de la habitación» fue constante en la capital.[117] En 1920 la población de Lima continuó incrementándose hasta llegar a 223.807 habitantes, y en 1931 alcanzó los 380,708 habitantes. Esta vez el crecimiento poblacional estuvo condicionado por la migración del campo a la ciudad. El rostro urbano de la ciudad adquirió nuevos matices con la llegada de los migrantes del interior del país y la formación de nuevos asentamientos populares como el barrio Matute en La Victoria. El porcentaje de la población extranjera residente en Lima, mientras tanto, continuó disminuyendo, para 1908 bajó al 9.3% y hacia 1920 se redujo a 7.1%.[118]

1.3 Los inmigrantes chinos y la nueva dinámica social en Lima

1.3.1 Evolución demográfica de la población china en Lima

En 1876 cuando se desarrolló el primer censo moderno del país, la cantidad de chinos establecidos a lo largo del Perú ascendía a 49.956, cifra de la cual alrededor del 50% se encontraba en el departamento de Lima, el cual albergaba a 24.290 chinos (24.149 hombres y 141 mujeres). Esta elevada cantidad de chinos, condicionada por la llegada de grandes contingentes de chinos durante 1870 y 1874, fue disminuyendo en las siguientes décadas, especialmente cuando llegó el término de la migración de culíes, hasta descender en 1940 a 10.914 chinos en todo el Perú. Sin embargo, algunos departamentos como Loreto y Piura incrementaron sus niveles de población

[116] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones,* p. 140.
[117] El 26 de junio de 1908, a petición del doctor Rómulo Eyzaguirre, el doctor Enrique León García realizó el censo provincial de Lima con una cartilla en la que se incluían variables hasta entonces no consideradas, como el tipo y área de las viviendas, el grado de salubridad, entre otras lo cual permitió tener un mejor conocimiento de las condiciones materiales en las cuales vivían los limeños. Ludeña, Wiley «Lima: poder, centro y centralidad. Del centro nativo al centro neoliberal» en: *Eure*, PUC Chile-Instituto de Estudios Urbanos, Santiago, 2002, Vol. 28, N.º 83, p.11.
[118] Ruiz, Augusto, *La multitud, las subsistencias y el trabajo, Lima 1890-1920,* PUCP, Lima, 2001, pp. 79-80.

china durante estos años debido a la explotación cauchera entre otros factores. (Cuadro N.° 2).[119]

Cuadro N.° 2

Distribución de chinos por departamentos según el censo de 1876 y 1940

Departamento	1876	1940
Áncash	2.945	243
Arequipa	1.034	192
Callao	1.474	486
Ica	4.920	1.097
Lambayeque	4.095	489
La Libertad	8.834	626
Lima	24.290	6.870
Loreto	27	181
Piura	29	339
Tarapacá	791	-
Otros departamentos	1.509	391
Total	49.956	10.914

Fuente: Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste imperio en el Perú. 1850-1900,* Segunda edición, p. 68.

En el ámbito provincial, según el censo de 1876, Lima concentraba 120.994 habitantes, de los cuales 11.958 eran chinos: 11.824 hombres y 134 mujeres. (Cuadro N.° 3). Mientras que la cantidad de chinos establecidos en la ciudad era de 5.624 (5.496 hombres y 128 mujeres), cifra que equivalía al 36% de la población extranjera residente en la capital durante ese año que ascendía a 15.368. Los distritos con mayor presencia de chinos, después de Lima,

[119] Desde fines de siglo XIX, motivados por la fiebre del caucho, muchos chinos después de dejar las haciendas costeñas se dirigieron a las zonas de la sierra o a las villas del alto Marañón hasta establecerse en los pueblos caucheros de Loreto; la apertura de vías de acceso, como la vía del Pichis en 1895, atrajo a los chinos de Lima, La Oroya, Huancayo hacia esas zonas. En 1899 la colonia china era la más numerosa en Iquitos y en todo Loreto. Lausent-Herrera, Isabelle, «Los inmigrantes chinos en la Amazonía peruana» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos*, IFEA, Lima, 1986, Año/Vol. 15, N.º 3-4, p. 55.

fueron Ate y Carabayllo, esto se explica porque eran las dos zonas rurales en las cuales se encontraban las principales haciendas que abastecían de productos agrícolas al mercado limeño, cuya mano de obra estaba a cargo de chinos.

Cuadro N.° 3

Distribución de chinos por distritos según el censo de 1876

Distrito	Cantidad de chinos	Porcentaje
Ancón	41	0.34%
Ate	1515	12.67%
Barranco	25	0.21%
Carabayllo	2241	18.74%
Chorrillos	223	1.86%
Lima	5.624	47%
Lurigancho	701	5.86%
Lurín	432	3.61%
Magdalena	401	3.4%
Miraflores	193	1.61%
Pachacamac	92	0.77%
Surco	470	3.93%
Total	11.958	100 %

Fuente: Ministerio de Gobierno, *Censo General de la República del Perú tomado en 1876,* Tomo 6, Lima, Loreto y Moquegua, Imprenta del Teatro, Lima, 1878.

En las primeras décadas del siglo XX la cantidad de inmigrantes chinos que llegó a Lima no fue tan elevada como en el siglo anterior, pues los mecanismos para ingresar al país a través de contratos forzados habían sido suprimidos, cambiándose estos por ingresos voluntarios a cuenta personal de los inmigrantes. Para 1908 la provincia de Lima había incrementado su población a 172.927 habitantes, pero la cantidad de chinos descendió considerablemente a 6.996, cantidad de la cual 5.486 se encontraban radicando en la ciudad. Pese a su disminución, los chinos continuaron

manteniéndose como el grupo extranjero más numeroso en la capital representando el 40% de la población extranjera.[120] Para entonces, según indicaba el censo de 1908, la mayoría de los chinos se encontraban trabajando en el rubro comercio (ver cuadro N.° 4), seguido del rubro servicios y del rubro «sin clasificación» que incluía a jornaleros, vendedores ambulantes y personas sin profesión.

Cuadro N.° 4

Actividades a las que se dedicaban los chinos según el Censo Provincial de Lima de 1908

Actividad	Cantidad
Agricultura y ganadería.	97
Industrias y artes manuales: Albañiles, aparadores, bordadores, carpinteros, cigarreros, industriales, panaderos, pasteleros, sastres y zapateros.	649
Comercio: Empleados, pulperos y encomenderos, placeros y fonderos.	2231
Transporte.	3
Personal de servicio: Barrenderos, cargadores, cocineros, domésticos, lavanderos, planchadores y porteros.	1295
Propietarios muebles e inmuebles.	4
Culto.	1
Profesiones sanitarias: Dentistas, farmacéuticos, herbolarios, médicos.	35
Profesiones liberales.	25
Instrucción y educación.	5
Sin clasificación:	741

[120] Ministerio de Fomento, *Censo de la provincia de Lima (26 de junio de 1908)*, Imprenta de la Opinión Nacional, Lima, 1915, Vol. 1.

Jornaleros, vendedores ambulantes, sin profesión.	
Total	5.086

Fuente: Ministerio de Fomento, *Censo de la provincia de Lima (26 de junio de 1908)*, Imprenta de la Opinión Nacional, Lima, 1915. Vol. 1.

Doce años después, cuando se llevó a cabo el censo de 1920, la cantidad de chinos en la ciudad de Lima había disminuido a 3.920. A esto contribuyó el hecho de que durante este tiempo la migración fuera interrumpida por períodos prolongados de tiempo y estuvo sujeta a disposiciones de carácter legal y sanitario que trataban de restringir el número de ingresos de inmigrantes al país. A pesar de esta situación, una importante cantidad de chinos ingresó al país para trabajar principalmente como empleados en las casas comerciales y como actores, especialmente a través de «permisos especiales».[121] El auge de la inmigración, promovido por el establecimiento de la compañía de vapores The Chungwha Navigation Company en 1921 y a costa de la emisión de permisos especiales, se incrementó aún más durante el gobierno de Leguía. Los inmigrantes no solo eran pedidos por la Legación China, sino también por diputados, senadores, empresarios, ministros y demás autoridades públicas, y hasta por los hijos del presidente Leguía: Carlos y Augusto Leguía Swayne vinculados a las casas de juego y venta de opio en Lima.[122] La tendencia a disminuir, sin embargo, se mantuvo hasta la siguiente década. En 1931 cuando la población de la provincia de Lima se incrementó a 380.708 habitantes, la cantidad de chinos descendió a 5.128, mientras que en la ciudad la cantidad de chinos se mantuvo en relación con las cifras de 1920.[123]

[121] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 74.
[122] McKeown, Adam, «Inmigración china al Perú 1904-1937», p. 78. Augusto B. Leguía estuvo emparentado, por medio de su matrimonio, con el hacendado azucarero británico Henry Swayne, propietario de varias haciendas en la costa norte que luego fueron administradas por él convertidas en la British Sugar Company, e igualmente mantuvo estrechos vínculos con familias importantes de la colonia china como la de Tomas Yui Swayne, quien compartía el mismo apellido familiar Swayne y con quien sus hijos estaban asociados en el comercio de opio y el manejo de casas de juego.
[123] Junta Departamental de Lima Pro-Desocupados, *Censo de las provincias de Lima y Callao levantado el 13 de noviembre de 1931*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1932.

1.3.2 De la hacienda a la ciudad: los inicios de los inmigrantes chinos en la capital

Después de concluir sus contratos en las haciendas costeñas los destinos de los chinos fueron diversos. Muchos culíes decidieron establecerse en el medio rural incorporándose como trabajadores libres en las haciendas donde habían trabajado antes, mientras que otros se convirtieron en enganchadores de sus mismos paisanos a la vez que en pequeños comerciantes, dueños de tiendas en las mismas haciendas o en los pueblos cercanos a ellas.[124] De la misma manera que estos, muchos decidieron dedicarse exclusivamente a las actividades comerciales, estableciéndose en zonas estratégicas del interior del país como pueblos cercanos a las haciendas, pueblos serranos y hasta en zonas de montaña.

Al igual que los culíes que decidieron migrar al interior del país, a partir de la década de 1860 una gran cantidad de estos inmigrantes se inclinó por migrar a las ciudades costeñas y en especial a Lima, estableciéndose en los alrededores del Mercado Central, un lugar estratégico que les permitió desarrollar una serie de actividades económicas de acuerdo a sus posibilidades y prestando atención a las demandas de bienes, servicios y entretenimientos de los culíes y también de los limeños. Inicialmente, estos inmigrantes desempeñaron oficios muy sencillos, gran parte de ellos se ocuparon como barrenderos del municipio, llegando a monopolizar esta actividad o como lavanderos, cocineros de casas particulares y comerciantes al menudeo. Sin embargo, la situación de muchos de ellos fue cambiando paulatinamente pues a base de ahorro se convirtieron en propietarios de pulperías, fondas y hasta de propiedades agrícolas como fue el caso de Quintín de la Quintana.[125] No obstante, si bien el empuje de los culíes fue importante para la conformación de la colonia china, esta logró articularse en gran medida por la participación activa de las nuevas generaciones de inmigrantes que empezaron a llegar en

---

[124] Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste imperio en el Perú. 1850-1900,* Segunda edición, p. 158.

[125] Rodríguez Pastor, Humberto, «Los chinos en la guerra del Pacífico» en: *La guerra del Pacífico, Aportes para repensar su historia*, Chaupis, José y Emilio Rosario (Comp.) Facultad de Ciencias Sociales UNMSM, Lima, 2007, pp. 260-261.

las siguientes décadas portando importantes capitales que les permitieron desarrollar una serie de asociaciones y espacios que dotaron a los miembros de la comunidad china de sentidos de pertenencia básicos para su existencia.

1.3.3 Nuevas generaciones de inmigrantes chinos

Las nuevas generaciones de inmigrantes que llegaron condicionadas por la presencia de una numerosa cantidad de chinos en Lima estuvieron integradas especialmente por comerciantes. Estos pequeños y medianos comerciantes junto a importantes representantes de prestigiosas firmas comerciales chinas empezaron a llegar desde la década de 1860, pero especialmente a partir de 1874 cuando se terminó la inmigración forzada y se suscribió el «Tratado de Paz, Amistad, Comercio y Navegación» entre China y Perú, y a partir de 1882 a raíz de la política anti china desplegada por los Estados Unidos.

Desde su establecimiento en Lima los nuevos inmigrantes, provenientes de California y Hong Kong, en su mayoría, dieron inicio a diversos tipos de negocios desde encomenderías y sucursales de casas comerciales con gran cantidad de empleados connacionales a su cargo, hasta negocios vinculados al entretenimiento como salas de juego, fumaderos de opio y teatros. Asimismo, favorecieron el surgimiento de las primeras asociaciones de ayuda mutua. Así, estos inmigrantes se convirtieron en importantes promotores de las actividades comerciales y recreativas en el Barrio Chino, y al igual que los culíes, finalmente terminaron haciendo de este, un lugar en el cual convergieron prestigiosas casas comerciales, casas de juego, teatros, fumaderos de opio, asociaciones étnicas, pequeños negocios, fondas, y demás negocios, es decir todo tipo de espacios que los acercaban con su identidad de origen.

1.4 Inserción económica de los inmigrantes chinos

La colonia china estaba integrada por tres sectores socioeconómicos diferenciados: la elite china, los sectores medios y los sectores populares. La

burguesía china estaba integrada por aquellas familias que habían alcanzado un mayor estatus económico y social, producto del manejo de importantes negocios agrícolas y comerciales y acertados vínculos familiares. Esta elite era propietaria de reconocidas casas comerciales, haciendas y fundos no solo en Lima, sino en provincias, en los cuales cultivaba productos alimenticios para la exportación como azúcar y algodón, siendo algunas inclusive haciendas en las cuales habían trabajado anteriormente sus paisanos culíes.[126] Sus miembros también sostuvieron exitosos negocios vinculados a firmas de California, Hong Kong y Cantón. Sus casas comerciales importaban numerosos productos para satisfacer las necesidades de la colonia convirtiéndose en importantes contribuyentes al fisco. Muchas de sus casas comerciales tenían sucursales que abastecían con productos a las colonias chinas del interior del país.

Los miembros más representativos de la colonia china conducían además de sus compañías privadas, las diferentes asociaciones comerciales y benéficas de la comunidad como la Beneficencia China, la Cámara de Comercio China, la Asociación de Comerciantes Chinos, The Chungwha Navigation Company, la Compañía de Seguros La Unión y el diario La Voz de la Colonia China entre otras organizaciones colectivas.

Cuadro N.° 5

Relación de los principales empresarios chinos y sus compañías establecidas en Lima

Director/Gerente	Compañía y año de fundación	Vínculos sociales del director
Cesáreo Chi Fuk	Wing On Chong 1872	Fue vicepresidente de la Beneficencia China, miembro del directorio de la Cámara de Comercio China, de The

[126] Hu de Hart, Evelyn, «Chinos comerciantes en el Perú. Breve y preliminar bosquejo histórico 1869-1924» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano (Eds.), *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, 1988, Tomo 2, p. 132. En algunas de estas haciendas se empleaba mano de obra nacional como fue el caso de los quinientos peones peruanos de la hacienda Chancayllo propiedad de Santiago Escuedero Whu. Derpich, Wilma, *El otro lado Azul,* p. 94.

		Chungwha Navigation Co., director de la compañía de seguros La Unión y uno de los directores del diario La Voz de la Colonia China.
Aurelio Pow San Chia	Pow Lung 1889	Se casó con la dama limeña Elvira Lastre. Fue presidente de la Beneficencia China y de la Asociación de Comerciantes Chinos. Brindó apoyo al diario La Voz de La Colonia China y a la sociedad Kuomintang.
Ezequiel Chan Kan	Hop On Wing 1893	Fue directivo de la Compañía de Seguros La Unión, presidente de la Cámara de Comercio China y fundador y vicepresidente del directorio de The Chungwha Navigation Co.
Santiago Escudero Whu	Pow On 1897	Fue director de la Beneficencia China y en 1924 presidente del directorio de la Compañía de Seguros La Unión. Fue socio de honor del Cercle François y ex socio y director de la casa comercial belga Comptoir France-Belga.
Alberto Geng	Alberto Geng 1898	
Jo San Jon	Cheng Hop 1904	Fue director de la compañía de seguros La Unión, de la Cámara de Comercio China y de The Chungwhua Navigation Company.
Andres Koo Choi	Andres Koo Choi 1909	
Javier Koo	Kong Fook 1910	Llegó a Lima en 1909, fue presidente de la Beneficencia China, tesorero de la Asociación de Comerciantes Chinos del Perú, socio director de la compañía de seguros La Unión y de The Chungwhua Navigation Company

		e impulsor del club chino de tenis de Miraflores.
Ramón Tang	Kwong Wo 1921	Fue directivo de la Beneficencia China y el iniciador del teatro de Huaral.
José Ajoy y Godofredo B. León	Sociedad Agrícola Buenavista y Mamacona	
Tomás Yui Swayne	Wing Yui Chong (Casma)	Fue miembro del directorio de la Compañía de Seguros La Unión, mandó a construir el teatro Olimpo.

Fuente: Elaborado en base a Herrera, Centurión, *El Perú actual y las colonias extranjeras, 1821-1921*, pp. 358-360.

Las casas comerciales, también llamadas encomenderías, fueron importantes fuentes de ingreso para sus propietarios por la variedad de productos que exhibían; ellas se establecieron en Lima y provincias desde las últimas décadas del siglo XIX y algunas, como la Compañía Wing On Chong, fundada en 1872, fueron sucursales de casas comerciales cantonesas. A continuación revisaremos brevemente la trayectoria de algunas de las principales compañías comerciales chinas señalando los aspectos más resaltantes de cada una de ellas, así como los vínculos comerciales de sus propietarios al interior de la colonia china.

La Compañía Wing On Chong, fundada en 1872, estuvo dedicada a la exportación de algodón e importación de sedas, porcelanas y muebles de Europa, Estados Unidos y China. Además de estas actividades, también estuvo vinculada con la venta de opio, específicamente en Supe en donde tenía una sucursal llamada Wing Chong,[127] la cual posiblemente estuvo vinculada con la Wing Yui Chong administrada por Tomás Yui Swayne, si es que no fue la misma. En Lima tenía tres almacenes ubicados en la calle Plateros de San Pedro, en la esquina de Bodegones con Plateros y en la calle Zavala, además

[127] Lasusent-Herrera, Isabelle, «Reseña de "Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú" de Chikako Yamawaki» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, 2003, Año/Vol. 32, N.º 2, p. 412.

de dos fundos ubicados en Huaral llamados San José y Boza, administrados por el agricultor Sr. Tay. En 1886, esta compañía, con el dinero que administraba de la comunidad, tuvo a su cargo la compra del local de la Beneficencia China. En 1924 estuvo dirigida por Cesáreo Chi Fuk San quien también fue vicepresidente de la Beneficencia China, miembro del directorio de la Cámara de Comercio China, de The Chungwha Navigation Company, director de la compañía de seguros La Unión y uno de los directores del diario La Voz de la Colonia China. En 1943 Wing On Chong era una de las tiendas más importantes de Lima, había diversificado sus productos pues además de los productos chinos, vendía casimires ingleses y otros productos importados de Europa, hasta que desapareció en 1971.[128]

Otra importante compañía fue la firma Pow Lung, establecida en Lima desde 1889 por el prominente empresario Aurelio Pow San Chia [Xie Baoshang] (1860-1939) quien llegó al Perú en 1884. Ubicada en la calle Billinghurst, explotaba los ingenios La Estrella y Pedreros y la hacienda Huachipa ubicada en Ate, en donde cultivaba azúcar para exportar. En el fundo de Villa en Chorrillos cultivaba algodón y producía leche y en la Hacienda Bocanegra cultivaba algodón. Importaba abarrotes y otras mercancías a las haciendas del interior. En 1918 su compañía fue evaluada en un millón de dólares. Aurelio Pow San Chia estuvo muy integrado a la sociedad peruana por medio de su matrimonio con la dama limeña Elvira Lastre. Fue presidente de la Beneficencia China y de la Asociación de Comerciantes Chinos y apoyó al diario La Voz de La Colonia China y al Kuomintang. Junto a Santiago Escudero Whu formó parte del Comité Chino del Centenario (1921) siendo distinguido por el gobierno con la medalla de la Orden del Sol en reconocimiento a su conducta abierta al bien social del país.[129]

Otra prestigiosa compañía fue la Hop On Wing fundada en 1893 por Ezequiel Chan Kan quien era su principal propietario y director. Ubicada en la calle Capón, importaba mercaderías de China y cultivaba algodón en los fundos arrendados de Chacaca y Mazo en Supe. Su director Ezequiel Chan Kan fue directivo de la Compañía de Seguros La Unión, presidente de la

[128] Lausent-Herrera, Isabelle, *Sociedades y Templos Chinos en el Perú*, p. 45.
[129] Derpich, Wilma, *El otro lado Azul,* p. 84.

Cámara de Comercio China y fundador y vicepresidente del directorio de The Chungwha Navigation Company. A la muerte de Ezequiel Chan Kan el comercio pasó a ser dirigido por Chan Po Lim.

Igualmente, la Compañía Pow On, establecida en 1897 por Santiago Escudero Whu, poseía la hacienda Chancayllo, adquirida en 1918, en donde cultivaba algodón, pasto, ganado vacuno y porcino; la hacienda Casa Vieja donde cultivaba algodón; Upacá donde cultivaba caña y Sochimann donde cultivaba algodón. Sus fundos Santa Rosa y Carolina ubicados en Chiclayo funcionaban como lechería y para el cultivo de arroz respectivamente. Importaba artículos de China y Japón. Tenía varias tiendas en provincias. Su director, Santiago Escudero Whu que llegó al Perú en 1899, fue director de la Beneficencia China y en 1924 era presidente del directorio de la Compañía de Seguros La Unión. Era socio de honor del Cercle François y ex socio y director de la casa comercial belga Comptoir France-Belga.[130] Al igual que Aurelio Pow San Chia, en 1921 formó parte del Comité Chino del Centenario siendo distinguido por el presidente Leguía con la medalla de la Orden del Sol.

La Compañía Cheng Hop, por su parte, establecida en 1904 por Jo San Jon, estuvo ubicada en la calle Bodegones. Entre los productos que importaba figuraba «el arroz chino en sacos y petaquillas, te de varias marcas, pimienta de castilla, camaroncito de China», esencia de anís en tarro de 1 y 2 lb., te chino, cohetes de toda clase, cola para carpinteros, petates de dibujos y varias calidades, sedería de toda clase, sobrecamas, cojines de seda bordados[131] y toda clase de artículos de fantasía y de lujo traídos desde Europa, Estados Unidos y Oriente. En 1924 estaba dirigida por su fundador Jo San Jon, quien también fuera director de la compañía de seguros La Unión, de la Cámara de Comercio China y de The Chungwhua Navigation Company.

Por otra parte, la Compañía Kong Fook, establecida en 1910 por Javier Koo, estaba ubicada en la calle Albaquitas. Este almacén importaba productos de Europa, Estados Unidos y China. Desde 1915 usufructuaba el fundo Santa Rosa del valle de Bocanegra en donde sembraba algodón. Era administrada por Javier Koo, doctor en jurisprudencia graduado en China, quien había

[130] Derpich, Wilma, *El otro lado Azul,* p. 96.
[131] *La Prensa*, 2 de julio de 1908.

llegado a Lima en 1909, y que fuera presidente de la Beneficencia China, tesorero de la Asociación de Comerciantes Chinos del Perú, socio director de la compañía de seguros La Unión y de The Chungwhua Navigation Company e impulsor de la creación del club chino de tenis de Miraflores.[132]

La Compañía Kwong Wo, establecida desde 1921, estaba ubicada en la calle Albaquitas. Dedicada a la venta de abarrotes chinos y demás productos, estaba administrada por Ramón Tang quien fue directivo de la Beneficencia China y el iniciador del teatro de Huaral.[133] La Sociedad Agrícola Buenavista y Mamacona, por su parte, usufructuaba con el apoyo de «máquinas modernas» las haciendas Buenavista y Mamacona en el valle de Lurín, en donde cultivaba pastos, productos alimenticios y especialmente algodón para la exportación. En 1924 estaba administrada por los empresarios José Ajoy y Godofredo B. León.

Finalmente, como se ha podido apreciar, existieron dos significativas compañías colectivas que circularon por las manos de los más importantes miembros de la comunidad china: la Compañía de Seguros La Unión y The Chungwhua Navigation Company. Fundadas en 1917 y 1921 respectivamente, la primera, cubría seguros contra accidentes y riesgos marítimos con el objetivo de «que indicase el paso de avance de los comerciantes de la China residentes en el Perú, en el sentido de vincularse por medio de los elementos de organización de los comerciantes peruanos o de los de otra nacionalidad», mientras que la segunda promovía la intensificación comercial entre América y Asia.[134]

Por otra parte, los sectores medios estaban integrados por aquellos chinos propietarios de comercios menores, mientras que los sectores populares lo integraban los pequeños comerciantes al menudeo y los dedicados al rubro servicios. Ambos estratos participaron activamente de la dinámica productiva, estando presentes en una serie de actividades que iban desde el negocio de la venta de carne hasta la administración de lecherías.

---

[132] Derpich, Wilma, *El otro lado Azul,* p. 108.

[133] El teatro de Huaral era un teatro moderno con capacidad para 2000 personas, contaba con servicios de agua y luz, y en él se proyectaban películas y representaciones «morales instructivas».

[134] The Chungwhua Navigation Company funcionó hasta 1925, su clausura estuvo condicionada por las constantes suspensiones de la inmigración china durante esos años.

Según señala Hu, en 1869 los chinos estuvieron presentes en 9 de las 89 categorías laborales, ocupándose como carniceros, chinganeros, cajoneros de víveres, flebotómicos y barberos, fonderos y administradores de cafés, administradores de lecherías, panaderos, relojeros y cigarreros. La revisión de las matrículas de patentes de ese mismo año destacó además la existencia de 19 chinos fonderos. Las fondas chinas, un negocio de venta de comida muy popular en la ciudad, existieron en diversas categorías, siendo las de 4ta categoría las «especiales para la humilde clase social». Hacia 1885 existían 128 negocios en la ciudad, en los cuales los chinos se encontraban presentes en 24 de ellos, registrándose 16 chinos fonderos. En esta ocasión las fondas chinas estaban distribuidas en tres categorías:

Cuadro N.° 6

Distribución de fondas chinas según categorías en 1885

Categoría de la fonda	Precio de platillos	Cantidad de fondas
3era	S/.15	5
4ta	S/.10	6
5ta	S/.5	5
Total		16

Fuente: Hu de Hart, Evelyn, «Chinos comerciantes en el Perú. Breve y preliminar bosquejo histórico 1869-1924», pp. 134.

El éxito económico alcanzado por buena parte de los comerciantes chinos, indistintamente del sector socioeconómico al que pertenecían, se debió especialmente al ahorro disciplinado y a una serie de estrategias que contribuyeron a incrementar sus ingresos como el ofrecer productos a precios módicos, atender en horarios corridos, entregar una «yapa» a los clientes,[135] y

[135] La yapa es un pequeño agregado que se regala por la compra de algún producto. Lock, Milagros, «De la tiendita al supermercado. Los comerciantes chinos en América Latina y el Caribe» en: *Nueva Sociedad,* 2006, N.º 203, p. 135.

a la atención que prestaron por ofrecer bienes y servicios que sus pares limeños no ofrecían. Al respecto el escritor boliviano Nolo Beaz quien estuvo de visita por Lima señalaba:

> El chino comercia al menudeo, pormenorizando los productos hasta lo inverosímil. El chino vende dos cigarrillos por un centavo. El chino vende una mitad de pan por medio centavo. El chino vende agua hervida por jarros y el jarro por centavos. ¡Este es un milagro! El chino es la providencia de los limeños. Si no existieran en Lima chinos, habría que inventarlos. Los limeños que imiten a los chinos en este comercio al día siguiente se hacen ricos.[136]

Además de las estrategias que les permitieron alcanzar ciertos niveles de prosperidad, es importante resaltar la participación de dos instituciones básicas que contribuyeron con esta estabilidad: el Cuerpo Diplomático Chino[137] y la Beneficencia China.[138] Ambas instituciones, instaladas desde 1884 y 1882 respectivamente, otorgaron mayor respaldo a los miembros de la Colonia ante las instituciones públicas nacionales y en adelante esta comunidad se fortaleció al amparo de ambas. Así, para las primeras décadas de siglo XX, la colonia se encontró, como veremos a continuación, consolidada económica y socialmente.

1.5 Inserción social de los inmigrantes chinos

La inserción social de los inmigrantes chinos a la sociedad limeña se llevó a cabo a través de mecanismos de articulación propios como las asociaciones chinas y a través de estrategias desplegadas por los miembros de la elite y sectores medios con la finalidad de estrechar vínculos con la elite limeña.

---

[136] Beaz, Nolo, *El Perú que yo he visto,* Imprenta Artística, La Paz, 1926, p. 86.

[137] La Legación China fue establecida formalmente en 1874 a raíz de la firma del primer tratado entre Perú y China, sin embargo, esta no llegó a instalarse sino hasta diez años después en medio de la coyuntura post guerra del Pacífico con la llegada de su primer diplomático Cheng Tsao Yu [Zheng Sa Zaorou].

[138] La creación de la Beneficencia China se produjo en 1882 cuando tras los sucesos ocurridos durante la ocupación de Lima, los miembros de la Colonia buscaron formas de asociarse para protegerse de este tipo de hechos y ayudarse mutuamente. En 1886 con el apoyo de su Legación los inmigrantes chinos adquirieron un local propio para su Asociación, pasando a llamarse Tonghui Chongkoc.

1.5.1 Las asociaciones y la inserción de los inmigrantes

Los inmigrantes chinos en Lima organizaron su vida social alrededor de sus asociaciones, espacios con función de sociabilidad, organizados en base a vínculos, objetivos y variadas relaciones sociales. Es decir, funcionaron como espacios de reunión, apoyo, confraternidad y discusión en los cuales sus integrantes fortalecían sus relaciones personales, compartían sus costumbres y practicaban una serie de actividades afines que les permitían mayor cohesión.[139] Eran los lugares de encuentro y celebración de los eventos más importantes de la vida social como matrimonios, funerales, fiestas; del debate político y para la preservación de la religiosidad, pues algunas de ellas albergaban lugares destinados para el culto a sus dioses y hasta para los difuntos. En ese sentido, fueron espacios que dotaron de sentido de pertenencia a los inmigrantes. Pero además de esta función, estos espacios cumplieron la labor de organizar a la comunidad china y facilitar la adaptación de los inmigrantes a la vida urbana y a la cultura receptora.

En el Perú, la presencia de este tipo de asociaciones se remonta a la época colonial con la presencia de las cofradías, espacios a través de los cuales se brindaba auxilio mutuo a quienes formaban parte de ellas. Con la llegada de la vida republicana se organizaron nuevas formas asociativas, ya no sobre la base de la religión, sino con el objetivo de profundizar la fraternidad entre sus miembros. Así, surgieron asociaciones populares modernas, como las asociaciones obreras y deportivas especialmente vinculadas al futbol y las de carácter elitista, conformadas por las asociaciones étnicas o clubes sociales y las sociedades deportivas vinculadas con los deportes practicados por los estratos de la elite.[140]

---

[139] Las sociedades fueron formas de organización nacidas en China con el objetivo de brindar apoyo a sus integrantes, ellas apoyaban económicamente a sus miembros, cubriendo los gastos funerarios de sus integrantes pobres, brindando préstamos con la finalidad de organizar compromisos familiares o iniciar algún tipo de empresa; igualmente, brindaban apoyo a los funcionarios o viajeros que se encontraban fuera de sus tierras, impartían justicia, apaciguaban conflictos entre sus integrantes y ofrecían a sus miembros la posibilidad de reanudar el culto a sus dioses tutelares.

[140] Yamawaki, Chikako, *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú,* pp. 38-43.

Las asociaciones obreras se caracterizaron por fomentar la cooperación entre sus miembros, mientras que las asociaciones deportivas fomentaban la práctica de los deportes para mejorar el estado físico de la población, manteniendo el espíritu patriótico en alto.[141] Los clubes sociales, por otra parte, fueron espacios que cobraron importancia como espacios privilegiados para la confraternidad y la discusión pública, al margen de las posiciones políticas de sus miembros, cuyo objetivo principal fue la integración de la elite social.[142] Estos espacios se caracterizaron por su carácter excluyente, pues restringían el ingreso a la elite social y a los miembros más selectos de las colonias extranjeras, teniendo como criterio de selección, el lugar de procedencia de sus socios. En ese sentido, los extranjeros de origen europeo, identificados como portadores de progreso, fueron rápidamente aceptados como socios, no obstante, para los orientales la situación fue más difícil.[143]

Los inmigrantes chinos a semejanza de los obreros organizaron asociaciones sobre la base del origen de sus miembros como las sociedades regionales. Asimismo, al igual que las demás colonias extranjeras organizaron su propia asociación étnica sobre la base de la posición socioeconómica de sus miembros como el Centro Social Chino. Y finalmente, siguiendo el mismo principio de afiliación socioeconómica, organizó su propio club deportivo llamado Centro Deportivo Tennis Tayouk Club.

Además de las asociaciones mencionadas, los inmigrantes chinos organizaron asociaciones sobre la base de diversas relaciones sociales que iban más allá de las filiaciones tradicionales. Es decir organizaron asociaciones sobre la base de objetivos que no necesariamente tenían que ver con la pertenencia a una determinada actividad laboral o estrato social, sino que abarcaban más aspectos vinculados con la vida social, como el hecho de pertenecer a estructuras más amplias de la vida social, revelando a través de ella, un principio moderno de organización. En ese sentido, la principal entidad que materializó esos objetivos fue la Sociedad Central de Beneficencia China,

---

[141] Yamawaki, Chikako, *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú,* pp. 41-42.
[142] Del Águila, Alicia, *Callejones y Mansiones. Espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900,* PUCP, Lima, 1997, pp.46-50.
[143] Del Águila, Alicia, *Callejones y Mansiones*, pp. 76-80.

la cual, como veremos más adelante tuvo como finalidad centralizar a las asociaciones dispersas de la colectividad china con el objetivo de canalizar las necesidades e intereses de los miembros que formaban parte de ellas para resolver conjuntamente los problemas que afectaban a la comunidad en general.

Los antecedentes de las asociaciones chinas están vinculados con las denominadas «agencias de chinos» que surgieron a partir de la década de 1860 con el objeto apoyar a los inmigrantes que eran víctimas de injusticias y del abuso de sus patrones. Ellas proporcionaban abogados y ofrecían respaldo moral para que sus connacionales más vulnerables pudieran denunciar a los hacendados y capataces abusivos. Hacia la década de 1870, las sociedades de ayuda mutua se encontraban organizadas con el apoyo de algunos miembros de sociedades secretas y de las nuevas generaciones de inmigrantes que empezaron a llegar por esos años.[144] La estructuración de las asociaciones también trajo consigo la desconfianza de las autoridades quienes las vincularon con las sociedades secretas y con los levantamientos que se venían produciendo en algunas haciendas.[145]

Como veremos a continuación, los inmigrantes chinos establecieron diversos tipos de asociaciones. En 1920, el censo realizado por la Beneficencia China registró la existencia de 8 sociedades regionales y 22 asociaciones de comerciantes, gremios, clubes y lo que se denominaba sociedades morales —entre las que figuran las sociedades secretas—. En las décadas posteriores las asociaciones comerciales, dependientes de la Beneficencia China, desparecieron paulatinamente, a diferencia de las sociedades culturales que lograron permanecer más tiempo. Con el propósito de contextualizar la importancia de las asociaciones como uno de los terrenos más privilegiados de sociabilidad chinos, a continuación señalaremos brevemente cómo se desarrollaron algunas de ellas en la ciudad.

---

[144] Lausent-Herrera, Isabelle, *Sociedades y templos chinos en el Perú*, p. 20-21.

[145] Entre las rebeliones que estallaron a partir de 1868 en las haciendas figuraron Pativilca (1870), Maranga (1871), Huacho (1875), Trujillo (1876) y las que se produjeron con la llegada de las tropas chilenas entre 1880 y 1881. Rodríguez Pastor, Humberto, *La rebelión de los rostros pintados, Pativilca. 1876.*

Sociedades regionales

Las sociedades regionales o «huiguan» fueron el primer tipo de asociación organizada por los chinos, ellas agrupaban a los inmigrantes de acuerdo a su lugar de origen. Entre 1868 y 1869 las sociedades regionales más importantes fueron la de Cantón, la Kuy Kang y la Tung Sing.[146] En la actualidad, dos de estas primeras sociedades continúan albergando a los descendientes de los primeros inmigrantes. Estas son la Sociedad Ku Kong Chau, fundada en el año nuevo chino de 1867, y la Sociedad Tung Sing, fundada en 1868. La primera de ellas reunió a los chinos provenientes de los distritos de Joi Shang, Hoiping, Sanhui y Yingping, situada en el jirón Paruro, su inmueble conserva características chinas y posee un pequeño templo dedicado al culto del mítico personaje Kuang Kong, símbolo de la justicia, y un altar denominado Altar Celeste, donde los miembros de la sociedad rinden culto a sus ancestros.[147] La Sociedad Tung Sing, por su parte, reunió a los inmigrantes provenientes del sur de Fujian que hablaban el dialecto *hakka*, muchos de los cuales se desempeñaron como traductores. Su primer local estuvo ubicado en un área que adquirieron a Enrique Meiggs, hasta que luego se mudaron a la plaza de la Buena Muerte y en 1889 adquirieron su edificio actual en el jirón Huanta,[148] el cual conserva el aspecto exterior de los antiguos templos chinos, igualmente, este conserva un lugar reservado al Dios del Norte y al Dios Kuang Kong, así como un tambor y una campana enviados desde China a fines del siglo XIX. Esta asociación, llamada posteriormente Tongbi, está presente en varias regiones del país y junto con la Sociedad Ku Kong Chau, son las dos sociedades de mayor antigüedad en el Perú.[149]

---

[146] Según señala Lausent-Herrera estas sociedades solicitaron al príncipe Kung la intercesión a fin de mejorar la situación de los coolies en las haciendas costeñas. Lausent-Herrera, Isabelle, *Sociedades y templos chinos en el Perú*, p. 21.

[147] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/27

[148] Lausent-Herrera, Isabelle, *Sociedades y templos chinos en el Perú*, p. 127.

[149] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/32

Además de estas sociedades, destaca también la Sociedad Pun Yui, fundada en junio de 1887 en lo que fue la calle Sagástegui,[150] para reunir a los chinos originarios de Cantón y de distritos vecinos. Su actual sede, ubicada en jirón Paruro, encierra tesoros mobiliarios del siglo XIX como la «Nave de los Inmortales», escultura de escenas míticas de la historia y literatura china, hecha por artesanos cantoneses que simboliza el viaje de las almas después de la muerte. Igualmente, posee un altar que alberga la estatua del dios Kuang Kong.[151] Asimismo, la Sociedad Nam Joy al igual que la anterior funciona desde junio de 1887 reuniendo a los chinos originarios de los distritos de Nam Joy, Sam Soy y Suntac. Su local, ubicado en el jirón Paruro, fue levantado según los principios del Feng Shui.[152] Finalmente, la Sociedad Lun Sin Sea funciona desde 1907 al separarse de la sociedad Zhong Shan, reuniendo a los chinos que hablaban el dialecto *langtou*, provenientes de Longzhen.[153] En 1957 adquirió su local, ubicado en el jirón Miró Quesada en el cual se conserva exclusivamente el retrato de Sun Yat-sen.[154]

Asociaciones étnicas

La elite de la colonia china al igual que las elites de las colonias europeas establecidas en el Perú, también organizó su propio espacio de entretenimiento. A medida que fue escalando posiciones en la pirámide social, la elite china construyó su propio espacio de diversión: el Centro Social Chino, fundado en diciembre de 1920 en la calle Hoyos. Este exclusivo club, apadrinado por el fiscal de la Corte Suprema, Guillermo Seoane, fue identificado según señalaba la revista *Variedades* como:

---

[150] Cuadra 6ª de la Av. Abancay.

[151] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/31

[152] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/29

[153] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/28

[154] Sun Yat-sen (1866-1925) fue el principal líder del Kuomintang (Partido Nacionalista Chino) y el primer presidente que tuvo China, aunque por corto tiempo, después de derrocar a la dinastía Qing en la revolución de octubre de 1911. Durante su gobierno el partido tuvo como centro de operaciones la ciudad de Cantón, al sur de China.

> Un centro elegante y moderno de sociabilidad y cultura donde pueden disfrutar, en los momentos de descanso de la cotidiana labor, de sanas y honestas distracciones.[155]

Asociaciones deportivas

El mismo año que se inauguró el Centro Social Chino, por iniciativa de los comerciantes más prósperos de la colonia, entre los cuales figuró el destacado Cesáreo Chin Fuk San,[156] también se fundó el Centro Deportivo Tennis Tayouk Club en Miraflores.[157] El objetivo de este club, al igual que el Centro Social Chino, fue principalmente integrar a la elite de la comunidad china a la vez que propiciar la práctica de deportes como el básquet, vóley, tenis y tenis de mesa entre sus integrantes.[158] Así, al igual que el Centro Social Chino, la fundación de este club estaba motivada por la búsqueda de reconocimiento social al que aspiraban los inmigrantes chinos:

> El nuevo paso hacia adelante acaban de dar los miembros de la colonia china de esta capital con la inauguración de un campo de tenis en Miraflores. En su marcha ascensional no pierden ocasión de extender su radio de acción dentro de la civilización de la raza blanca y a ello tienden asimilando todo lo que de bueno puede hallarse en ella. Indudablemente los deportes significan para aquellos que lo practican una medida hábil y sana que produce efectos magníficos en el organismo e impulsan el vigor físico de la raza. Los miembros de la colonia no quieren ser menos y como sus medios se lo permiten optan por el más elegante y merced al entusiasmo de los organizadores, han podido inaugurar el domingo último su campo de juego.[159]

Dado el efecto que tuvo este lugar en la sociedad limeña, evidenciado por ese cometario en una revista de circulación importante, entonces se puede decir que los inmigrantes consiguieron sus objetivos.

Asociaciones mercantiles

---

[155] *Variedades*, 18 diciembre de 1920. Según Cipriano Laos fue fundado en 1924, Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes*. *(El libro peruano),* Patronato del Touring Club Peruano, Editorial Perú, Lima, 1929, pp. 214-226.

[156] Herrera, Centurión, *El Perú actual y las colonias extranjeras, 1821-1921*, pp. 358-360.

[157] Este club deportivo fue inaugurado el 16 de septiembre de 1920. *Variedades*, 18 de diciembre de 1920.

[158] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/65

[159] *Variedades*, 25 de junio de 1921.

Como hemos desarrollado en el acápite anterior las asociaciones mercantiles agruparon dentro de ellas a los principales comerciantes chinos con el objetivo de estrechar vínculos económicos entre sus agremiados para promover el desarrollo de sus negocios. Estas, además, funcionaron promoviendo la ayuda mutua entre sus miembros. Entre las asociaciones figuraron la Cámara de Comercio China y la Asociación de Comerciantes Chinos del Perú.

Asimismo otra sociedad importante fue la sociedad Kuo Sion, una sociedad de Mutua Protección Industrial y Comercial, que integraba en su seno a hombres morales y que cumplían con la ley de Dios, que hablaban español, se vestían a la europea, hacían guerra a los vicios y revelaban amor al Perú:

> Tiene como presidente honorario a un ilustre peruano de alta posición social, como director al digno asiático Juan León y Loayza, como protectores a miembros conspicuos de los altos poderes y es atendida por las autoridades en toda circunstancia. Conocedores de sus derechos y obligaciones, no se prestan a ser explotados como antaño, pero respetan nuestras leyes y prácticas.[160]

Con similares objetivos la Sociedad Proteccionista Veintinueve de Mayo, nacida a raíz de los actos vandálicos ocurridos el 29 de mayo de 1919, agrupaba a los comerciantes damnificados por estos hechos con el objetivo de procurar la defensa de sus asociados en posibles y futuros saqueos que pudieran producirse con motivos de huelgas, paros y movimientos obreros. Los fines eran principalmente dos:

> Prevenir los saqueos y procurar evitarlos. Practicar el resguardo de los intereses de sus asociados, todos los actos que tiendan a evitar o aminorar los prejuicios que ellos produzcan, caso de realizarse.[161]

Por otra parte, algunas de estas sociedades agruparon fuertes capitales a través de los cuales incursionaron en diversos rubros del mercado como la Compañía de Seguros La Unión, The Chungwhua Navigation Company y un

---

[160] *El Comercio,* 13 de enero de 1899.

[161] *Acta comprobatoria del pago efectuado por la Legación China de la indemnización acordada por el gobierno del Perú a los comerciantes chinos industriales de Lima y Callao damnificados con motivo del paro de mayo de 1919,* Imprenta La Nueva Unión, Lima, 1921.

banco en el que los comerciantes chinos depositaban sus capitales y practicaban «operaciones en grande escala».

Sociedades políticas

Los inmigrantes chinos, a pesar de que estuvieron lejos de su país de origen, se mantuvieron muy vinculados con la situación política por la que atravesaba su país desde antes del derrocamiento de la dinastía Qing en 1911. Muchos de los inmigrantes que habían sido condicionados a salir de su país por la convulsión política llegaron formando parte de asociaciones políticas específicas y mantuvieron sus vínculos políticos con ellas suministrando recursos económicos para su sostenimiento en China y difundiendo sus ideales entre sus connacionales.

Durante las primeras décadas del siglo XX, la Liga Unida o Liga Nacionalista China organizada por Sun Yat-sen en 1905 y el Kuomintang (Partido Nacionalista Chino)[162] fundado en 1912 heredando el legado de la Liga, fueron dos de las principales organizaciones políticas chinas que sirvieron de base para la identificación política de los inmigrantes en ultramar. La adhesión al Partido Nacionalista Chino expresó, como su mismo nombre indicaba, la existencia de un sentimiento nacionalista en cada uno de sus simpatizantes. Así, la experiencia de formar parte de este partido estando lejos de la patria denotaba la fuerza de un nacionalismo que traspasaba las fronteras.

La coyuntura revolucionaria que se desarrolló en China influyó directamente sobre los integrantes de la comunidad china generando el surgimiento de dos facciones opuestas: por un lado se encontraban los chinos que apoyaban los principios republicanos y por la otra aquellos de ideas conservadoras.

[162] El Kuomintang (Partido Nacionalista Chino) fue fundado sobre la fusión de varios grupos revolucionarios bajo el liderazgo de Sun Yat-sen. Tuvo como centro de operaciones la provincia de Cantón, región desde la cual dirigió la revolución hacia las demás zonas de China y a la vez, zona desde la cual provenían la mayoría de los inmigrantes. El Kuomintang asumió los principios y objetivos de la Liga Unida: modernización de las instituciones políticas y de las costumbres sociales chinas, el cuidado de los intereses nacionales frente a los países extranjeros y la unificación del país.

La práctica de la política entre los chinos se llevó a cabo a través de sus asociaciones políticas establecidas para tales fines como la Sociedad Patriótica China que fue una de las que apoyaron la república. Esta sociedad, cuya sede se ubicaba en San Francisco,[163] estuvo muy vinculada con el Kuomintang y estuvo presente al igual que él en Lima y Callao[164] y en todas las ciudades del país teniendo a su cargo el objetivo de reunir dinero para sostener la revolución y difundir los ideales republicanos entre sus connacionales a través del semanario *Man Shing Po* (Despierta Ciudadano) el cual, fundado en 1911 y convertido en diario en 1917,[165] desarrollaba en 1916 una vigorosa campaña a favor de república bajo la dirección de Packing Lau y Eugenio Chou:

> Despierta Ciudadano este es el nombre del órgano de la Sociedad Patriótica China… Lo sostienen los hijos de la celeste república oriental de ideas avanzadamente republicanas y como tal sin trenza… ha venido sosteniendo una vigorosa campaña en esta capital contra los enemigos de la república.[166]

Otra forma de difusión de sus ideales políticos fue a través de la educación. Así, en 1935 la sociedad Kuomintang fundó un nuevo colegio para los descendientes chinos llamado El Progreso San Ming.[167]

Por otra parte, es posible que los antagonistas de esta sociedad hayan sido los impulsores del periódico *Cau Kuoc Po* (La Gaceta China) el cual, según señalaba La Crónica, encubría sus ideas monárquicas «bajo un velo mercantilista». Este periódico, de mayor prestigio entre la colonia china, según señalaba *La Crónica*, estaba esmeradamente impreso en un fino papel y era dirigido en 1916 por el herbolario Alberto Li, graduado en la universidad de Cantón.[168]

---

[163] Según señala La Crónica, la Sociedad Patriótica China tenía subcomités en Panamá, Ecuador, Chile y Perú, países en los cuales tenía órganos de publicidad encargados de la difusión de las ideas republicanas entre sus connacionales. *La Crónica*, 28 de julio de 1916.
[164] *Variedades*, 14 de octubre de 1916.
[165] El diario se publicó hasta fines de 1980. Comité Editorial para la conmemoración del centenario de la fundación de la Sociedad Central de Beneficencia China, (Ed.), S*ociedad Central de Beneficencia China y la colonia en el Perú (1886-1986)*. Sociedad Central de Beneficencia China, Lima, 1987, p. 257.
[166] *La Crónica*, 28 de julio de 1916.
[167] Este colegio sería fusionado décadas después, en 1962, con el colegio Chung Wa para formar el colegio Diez de Octubre. Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/40
[168] *La Crónica*, 28 de julio de 1916.

Sociedades de ayuda mutua

Las sociedades de ayuda mutua, a diferencia de las asociaciones de carácter tradicional, fueron espacios organizados para hacerse cargo de los problemas que afectaban a la comunidad en general. Es decir fueron espacios que, a diferencia de las sociedades regionales, étnicas, gremiales y políticas que limitaban el ingreso según el lugar de procedencia, el estrato socioeconómico, la actividad o la ideología, aspiraban a integrar a todos los miembros de la colectividad china, al margen de sus diferencias, con el objeto de proteger los intereses de la comunidad y resolver a través de ellas problemas legales, de asistencia social y de salud entre otros aspectos de la vida social y personal de los inmigrantes.

La principal asociación establecida con estos fines fue la Sociedad Central de Beneficencia China fundada el 16 de octubre de 1882 tras los saqueos de los que fueron víctimas los inmigrantes chinos al producirse la ocupación de Lima por el ejército chileno. Esta sociedad, conocida desde 1886 como Tonghui Chongkoc, fue la institución a través de la cual la colonia china, al igual que lo hacían los demás grupos étnicos, se hizo cargo de los problemas de asistencia social y de salud de sus miembros, solventando los gastos que estos ocasionaban por el uso de las salas de hospitales. A través de ella también se fundaron asilos, escuelas y hospitales para la colectividad china, además, de realizar actividades específicas de asistencia social entre sus connacionales como donaciones.[169]

A través de la Beneficencia, los inmigrantes resolvieron la educación de sus descendientes que nacían en el suelo peruano, fundando sus propias escuelas; las cuales constituyeron espacios que agrupaban y formaban a los nuevos miembros de la colonia dotándoles de un sentido de referencia para identificarse en la sociedad. Así, a través de esta Sociedad Central de Beneficencia, el 12 de agosto de 1924 se fundó el primer colegio chino llamado Chung Wa.

[169] Asociación Peruano China APCH. Consultado el 9 de junio de 2009 en http://www.apch.com.pe/portal/node/39

Con similares objetivos benéficos, producto de la influencia de la iglesia católica en la comunidad china, y con la aspiración de consolidar la comunidad chino católica, también se fundó la Sociedad de Señoras Católicas de la Colonia China la cual brindaba ayuda tanto a los miembros de la comunidad china como a sus paisanos en la patria lejana. En 1921 esta sociedad fomentaba la creación de escuelas chinas para los neófitos en el idioma castellano y la difusión del catequismo entre sus connacionales, así como la recaudación de fondos para los damnificados por las inundaciones y hambrunas en China. Con los mismos objetivos la Sociedad de Chinos Católicos del Sagrado Corazón de Jesús, fundada en 1910, también promovía la instrucción de los inmigrantes y sus hijos de acuerdo con los preceptos católicos.[170]

1.5.2 Inserción social de la elite china

En este acápite prestaremos especial interés a las estrategias impulsadas por las agendas elaboradas por la elite china para insertarse como grupo extranjero en la sociedad limeña. Este proceso iniciado a partir de la ascensión económica de las familias más destacadas de la colectividad china, fue más notorio a partir de la primera década del siglo XX.

La inserción social de la elite china estuvo estrechamente vinculada con la búsqueda de reconocimiento y prestigio que estos inmigrantes perseguían. Siendo conscientes que no les sería tan fácil como a los europeos formar parte de los círculos donde se desenvolvía la elite limeña y obtener el reconocimiento público que las elites europeas habían conseguido, estos inmigrantes tuvieron que hacer uso de diversas estrategias para poder alcanzar sus objetivos. Al igual que sus pares europeas, crearon sus propios espacios de sociabilidad como el Club Social Chino y su Club de Tenis. Igualmente, se valieron de

[170] La iglesia católica estuvo al pendiente desde un inicio de la educación de los chinos bajo los preceptos católicos, en 1962 cuando la colonia china fusiona los colegios Chung Wa con El Progreso San Ming, que nació con una orientación nacionalista, crea a través de la orden franciscana un nuevo colegio con el nombre de Colegio Católico Chino Juan XXIII. Ubicado en San Isidro, este colegio tuvo el objetivo de atraer a la juventud de origen chino que frecuentaba el colegio San Ming. Lausent-Herrera, Isabelle, «La cristianización de los chinos en el Perú», p. 1005.

estrechos vínculos amicales con las autoridades y personas influyentes de la sociedad limeña. Algunos miembros lograron insertarse dentro de los espacios donde se desenvolvían las elites limeñas y europeas.

La creación de espacios exclusivos de entretenimiento por parte de los inmigrantes, obedeció a la lógica de demostrar su modernidad y adaptación al estilo de vida occidental. En ese sentido era importante reflejar el alejamiento de los vicios y otras prácticas censuradas por la sociedad. Así la fundación del exclusivo Centro Social Chino,[171] un espacio de reunión con similares características de los clubes de las colonias europeas, junto al distinguido Centro Deportivo Tennis Tayouk Club de Miraflores, obedeció a esos propósitos. La fundación del Centro Deportivo Tennis, por ejemplo, fue considerada como un «nuevo paso hacia delante… en la marcha ascensional de los inmigrantes chinos» que «no quieren ser menos y como sus medios se lo permiten optan por el más elegante y merced al entusiasmo de los organizadores, han podido inaugurar el domingo último su campo de juego»[172]

Las fiestas, igualmente, también adquirieron nuevos matices de refinamiento que fueron muy bien percibidos por la sociedad limeña. La colonia china tuvo dos fechas conmemorativas que celebraban animosamente. La primera de ellas fue el Año Nuevo Chino o Fiesta de la Primavera. Esta fiesta popular, llamada así porque marca el inicio de la primavera precisamente en el mes de febrero, según el calendario lunar, es una celebración cargada de rituales que tiene una duración de quince días y termina con la Fiesta de los Faroles.[173] Como parte de su celebración en el Perú, tanto en el medio rural como urbano, los chinos preparaban una serie de actividades entre las cuales figuraron la quema de fuegos artificiales y la preparación de platillos elaborados a su estilo, los cuales compartían entre connacionales y amistades peruanas, que eran invitadas, sin distinción social ni de raza. Así esta festividad permitió el acercamiento de los peruanos a la culinaria y cultura china.

---

[171] *Variedades*, 18 de diciembre de 1920.
[172] *Variedades*, 25 de junio de 1921.
[173] Dañino, Guillermo, *¿Y ahora quién soy yo? Experiencias de un actor peruano en China,* USMP, Lima, 2005, p. 70.

La segunda fecha que empezaron a celebrar los inmigrantes chinos fue la proclamación de su República. Esta celebración, conmemorada en el mes de octubre, a partir de la caída de la dinastía manchú, a diferencia del Año Nuevo, fue una celebración incorporada dentro de la colectividad china, que no involucraba necesariamente a todos los sectores de la colonia por las diferencias políticas que existían entre ellos.[174] Así, lo más probable es que su celebración haya involucrado especialmente a los miembros de la comunidad identificados con las ideas republicanas. Esta festividad, a diferencia del Año Nuevo, cuyas celebraciones de carácter popular se hacían con los característicos fuegos artificiales, fue adquiriendo, a medida que la elite china se iba adaptando al estilo de vida de su par limeña, un carácter de solemnidad, marcado por la etiqueta y el protocolo, siendo conmemorada con ceremonias y cenas, encabezadas por las autoridades diplomáticas y los miembros de la elite china.[175] Como señala la revista *Variedades*, hacia la década de 1920, el carácter de esta festividad, contenía los mismos rasgos de distinción que venían caracterizando a los miembros de la elite china. Siendo conmemorada en 1921 con un exclusivo banquete en el Tanyouk Club, esta festividad marcaba distancia de las celebraciones populares que habían caracterizado a la colonia china:

> Como muy pocas veces, y con una solemnidad desusada, ha tenido lugar en este año, la celebración por la colonia china, de su aniversario nacional. Desaparecidas las viejas costumbres de las fiestas detonantes y las fanfarrias chillonas y las actuaciones fanáticas, los chinos han dado desde hace pocos años, en nuestra capital, un aspecto de aristocracia y distinción a sus fiestas, alcanzando así un éxito social que obra a favor de las simpatías reinantes entre nuestro pueblo y el de la inmensa república.[176]

La adaptación de las festividades a los estándares universales nos indica la plasticidad con la cual los inmigrantes manejaron sus manifestaciones

[174] La proclamación de la República conmemoraba la caída del imperio manchú y la instauración de la república por parte de los nacionalistas en 1911. Actualmente la celebración más importante de China es la proclamación de la República Popular, que conmemora la instauración de la República Popular China por parte de los comunistas el 1 de octubre de 1949 bajo el liderazgo de Mao Zedong.
[175] *Variedades*, 14 de octubre de 1916.
[176] *Variedades*, 15 de octubre de 1921.

culturales toda vez que aspiraban a ser reconocidos como ciudadanos portadores de las mismas costumbres y valores que las elites peruanas.

Por otra parte, entre los ejemplos de las familias chinas que lograron vincularse con la elite limeña figuraron las familias de Aurelio Pow San Chia y Tomás Yui Swayne quienes a través de sus matrimonios con las damas limeñas Elvira Lastre y Margarita C. respectivamente, pudieron acceder a formar parte de estos prestigiosos círculos sociales y de poder económico y hasta poder contar con influencias políticas. Tomás Yui Swayne quien llegó al Perú en 1888 como empleado de la compañía Wo Chong,[177] fue un próspero comerciante miembro del directorio de la compañía de seguros La Unión, arrendatario de las haciendas ubicadas en Pachitea, Silla y Pucaplaya productoras de algodón y café y fundador de la casa comercial Wing Yui Chong establecida en Casma y administrada por su hijo Moisés Swayne,[178] así como del teatro Olimpo construido en 1924 en La Victoria. No obstante, la familia Swayne también estuvo vinculada con el negocio de las casas de juego, razón por la cual cuando se comprobó tal vínculo, la participación de Tomás Yui Swayne en el remate del Ramo de Multas de Policía fue duramente cuestionada por las autoridades a cargo de esta sección.[179]

Así, por medio de estas estrategias consiguieron revertir en gran medida esa imagen de retraso con la cual había sido asociada esta comunidad desde un inicio. Ahora se mostraba como una comunidad que reflejaba el espíritu de la modernidad y que aportaba en términos económicos y sociales al progreso del país. Según señalaba la revista Mundial en un artículo titulado «Los extranjeros en la vida industrial del país»:

> No se puede negar que en gran parte el progreso de la industria en el Perú, se debe al esfuerzo de ciudadanos extranjeros bien intencionados que han puesto al servicio del país sus capitales, y le dedican sus mejores energías. Uno de ellos es don Aurelio Pau San Chia, ciudadano de nacionalidad china, radicado en el Perú desde hace más de treinta años, tiempo que ha empleado sin descanso en el desarrollo de una gran negociación, hoy floreciente…[180]

---

[177] Es posible que esta compañía a la que hace referencia haya sido la «Wing on Chong», la cual a su vez tenía sucursales en otras provincias limeñas.
[178] Derpich, Wilma, *El otro lado Azul,* p. 98.
[179] *Memoria del Ministerio de Gobierno y Policía*, Imprenta del Estado, Lima, 1916, p. 20.
[180] *Mundial*, 1 de enero de 1923.

Esta aspiración, producto del impulso que desde hacía varios años apuntaban las elites políticas chinas como parte del proceso de modernización de China, se había impulsado en el Perú desde inicios del siglo y había quedado enfatizado en los discursos pronunciados por el ministro plenipotenciario Wu Ting Fang en 1909, pues su presencia tuvo como objetivo principal trasmitir a la colonia china un mensaje específico en torno a los comportamientos que los miembros de esta colectividad debían seguir para cambiar esa imagen negativa con la cual se había asociado a los hijos del celeste imperio en todos los lugares a donde estos habían llegado. Para ello, Wu Ting Fang elaboró tres discursos, dos en inglés, dirigidos a las principales autoridades peruanas con las cuales se reunió primero en La Punta y después en el Hotel Maury, y otro en chino, dirigido especialmente a los miembros de la colectividad china.

El primero de los discursos en inglés tuvo por finalidad recomendar a sus connacionales ser elementos sanos y provechosos en la vida social, mientras el segundo, dirigido ante el presidente Leguía y todas las autoridades peruanas y extranjeras, tuvo por objeto agradecer al Estado peruano por su hospitalidad, y señalar que la presencia de los chinos en el Perú se debía a la necesidad de este país de «hombres con hábitos industriosos y perseverancia y paciencia para cultivar sus plantaciones y ayudar en el desenvolvimiento de este país». Haciendo referencia a la presencia de inmigrantes perniciosos, el ministro señaló además que:

> Nuestro pueblo no debe ser juzgado por esos comparativamente pocos que no son deseables. Los chinos que han ingresado en los últimos años son en conjunto respetables y sé que muchos de ellos proceden de las familias más respetables de la China.[181]

El discurso en chino, dirigido a los miembros de la colonia china, expresaba parte de los objetivos que debían promover los integrantes de la comunidad. El ministro señalaba principalmente que los inmigrantes debían procurar adaptarse a las costumbres y hábitos locales, así como conocer y respetar las leyes, «consagrándose exclusivamente al trabajo y al cumplimiento

[181] *El Comercio*, 23 de agosto de 1909.

de sus obligaciones» pues por tales medios «todo hombre se capta la estimación de sus semejantes», además señalaba también que las «clases altas y oficiales» del Perú tenían:

> buen concepto del residente chino, juzgándolo como elemento circunspecto y laborioso, que debían procurar que este concepto se extenúese a las clases bajas, que son las más impresionables y que no tienen de las superiores el reposo ni el análisis. Recomendóles el trabajo aislado, individual y que se traduce en fuerza colectiva… Añadió que ya que viven en un país constitucional, debían instruirse en la legislación literal que sustenta los derechos del hombre y de la sociedad, pues ya la China se regiría próximamente de una constitución y entraría en un franco camino de innovaciones progresistas.[182]

La aceptación de la colonia china reposaba específicamente en la adhesión que la elite china hacía de «estándares universales de comportamiento» como el respeto a la soberanía y las costumbres del país anfitrión, de ahí que enfatizara la necesidad de respetar las costumbres locales. No obstante, la adaptación a las costumbres locales que el ministro animaba como un complemento al trabajo productivo de los chinos, no funcionaba como parte de un proceso de fusión con la sociedad local, sino como una estrategia para ganar respeto y reconocimiento en la sociedad limeña.[183]

Cambiar la imagen de la colectividad china no fue tarea fácil. Tuvieron que hacer frente a las costumbres y estilo de vida de los mismos sectores populares chinos que eran asociados por las elites intelectuales como individuos arraigados a costumbres retrógradas, falta de higiene, y los vicios al retraso. Y por otra parte, tuvieron que hacer frente a la aversión de los sectores populares que por un lado los consideraban a ellos mismos competidores desleales en los puestos de trabajo y miraban con envidia el progreso económico que habían alcanzado y por el otro culpaban a los sectores populares chinos de ser sus competidores en el mercado.

Así, conseguir sus objetivos no fue fácil. Para demostrar la renovada imagen de la colonia y contrarrestar las opiniones generalizadas en contra suya, estos hicieron uso de otras estrategias como publicar sus logros en beneficio del Perú y realizar obsequios a este país que los había acogido. En

---

[182] *El Comercio*, 23 de agosto de 1909.
[183] McKeown, Adam, *Chinese migrant network and cultural change,* pp. 136-137.

1923, el ministro plenipotenciario chino acreditado en el Perú, Shia Yi Ding, junto al encargado de negocios Tsung Yee Lo, impulsaron la publicación del Álbum de la colonia china, libro donde figuraban los empresarios más prósperos de la colonia junto a sus logros más resaltantes durante su establecimiento en el país. En el marco de las celebraciones por el centenario de la Independencia, la colonia china, al igual que las demás colonias establecidas en el país, organizó una delegación a través de la cual coordinó las actividades para homenajear al Estado peruano, bajo el nombre de Comité Chino del Centenario, el cual ofreció al país una fastuosa fuente de mármol realizada en Italia por el arquitecto milanés Gaetano Moretti y los escultores Giuseppe Graziosi y Valmore Gemignani, que simbolizaba la fraternidad universal entre las razas, siendo inaugurada el 27 de julio de 1924 en el Parque de la Exposición con la presencia del presidente Leguía. Igual gesto realizarían diez años después cuando en homenaje al 400 aniversario de Lima obsequiarían a esta ciudad tres esculturas que fueron colocadas en el Paseo de la República.[184]

Similar gesto de agradecimiento al país que los acogía, habían tenido ya en 1919 los integrantes de la Sociedad Veintinueve de Mayo, entre los cuales se encontraban personajes muy representativos de la colonia china, cuando después de los violentos sucesos ocurridos en el mes de mayo de ese mismo año, decidieron como «manifestación de gratitud a la nación peruana por la hospitalidad que de ella reciben» destinar, de la deuda interna entregada por el gobierno del Perú a raíz de los daños, 4.000 libras peruanas en bonos para que, con los intereses que produjeran, se establecieran cuatro premios anuales que llevaran el nombre de la sociedad proteccionista, en beneficio de estudiantes limeños:

> Uno para el alumno de Jurisprudencia de San Marcos que se haya distinguido por su capacidad y su contracción durante sus estudios y obtenga el título de abogado en el año y que reúna además la condición de pobreza. Uno para el alumno de la Facultad de Medicina, uno para la Escuela de Ingenieros y uno para la alumna de la Escuela Normal de Mujeres de esta capital que alcance su diploma de normalista en el año,

[184] *Oriental*, N.° 32, septiembre de 1934.

habiéndose distinguido en sus estudios y que además, carezca de medios económicos.[185]

La imagen de la comunidad china como una colectividad integrada por dos sectores marcadamente diferenciados, se mantuvo a pesar de los esfuerzos por cambiarla. Por una parte se seguía reconociendo a su elite como a los sectores que se habían adaptado a los cambios y exigencias que la sociedad limeña imponía, abrazando el cristianismo, dedicándose al trabajo y manteniéndose alejados de los vicios, y por la otra se seguía considerando despectivamente a los sectores populares que se mantenían arraigados a algunas prácticas criticadas identificadas como parte de la cultura popular china como el consumo del opio:

> Una bien marcada línea separa en dos secciones, diametralmente opuestas, a los hijos del celeste imperio en estas tres veces coronada Ciudad de los Reyes: la primera está formada por gente buena y laboriosa, que ha abrazado la santa religión de Cristo, y amoldándose a nuestros usos y costumbres ha formado familia, y en una palabra, que es civilizada, la otra sección es una banda de recalcitrantes rebeldes, aferrados a las estupendas doctrinas de Confucio, entregados continuamente a la embriaguez del opio, al juego y cosas peores.[186]

A otro nivel, la visión que se tenía de los chinos en la década de 1920 reflejaba los cambios que venían ocurriendo al interior de esta colectividad y los que iban generándose en los limeños producto de esta presencia. Nolo Beaz un autor boliviano que estuvo de visita por el Barrio Chino por esos años observó cómo para entonces los miembros de la comunidad china habían adquirido, en el proceso de socialización, algunos rasgos de la cultura occidental, mientras que los limeños por otra parte, también adquirían parte de la cultura oriental:

> El chino no conserva su indumentaria y no habla en chino. El chino no usa trenzas… el chino es todo, menos chino. El chino ha sufrido un proceso de deschinización, pero al mismo tiempo que el chino se deschiniza, el limeño se deslimeñiza, enchinándose… el chino es todo menos chino. Tan cierto es esto que hay en Lima hasta chinos limpios y chinos millonarios, el chino es única y esencialmente comerciante.[187]

---

[185] *Acta comprobatoria del pago efectuado por la Legación China de la indemnización acordada por el gobierno del Perú a los comerciantes chinos industriales de Lima y Callao damnificados con motivo del paro de mayo de 1919,* Imprenta La Nueva Unión, Lima, 1921.
[186] *El Comercio*, 13 de enero de 1899.
[187] Beaz, Nolo, *El Perú que yo he visto,* pp. 85-86.

A pesar de esta adaptación de los inmigrantes chinos al modelo hegemónico y los esfuerzos especialmente de elite china por cambiar esa imagen negativa con la cual se había identificado en un inicio a la comunidad, y conseguir reconocimiento público, la sociedad limeña mantuvo parte de sus actitudes excluyentes hacia ellos. Como veremos en los siguientes acápites, la persistencia de algunas prácticas culturales y estilo de vida de los sectores populares de la comunidad china, así como la presencia de los chinos en el mercado laboral junto al éxito que alcanzaron algunos de ellos, fortalecieron el viejo discurso excluyente en contra de ellos.

1.6 Inserción cultural de los inmigrantes chinos en Lima

El objetivo de este acápite es profundizar en el desarrollo de algunas estrategias desarrolladas por los inmigrantes chinos en el proceso de inserción a la sociedad limeña. En ese sentido, teniendo en cuenta dos manifestaciones de la cultura china, analizaremos cómo se insertaron en la cultura y sociedad limeña. Concebimos a la culinaria y a la medicina como manifestaciones que se traducen en prácticas culturales que se incorporan en la vida cotidiana y en las conductas habituales de los inmigrantes generando pertenencia o la redefinición de una identidad. Estas manifestaciones serán analizadas en relación con espacios de sociabilidad específicos como fondas y boticas chinas teniendo en cuenta las complicadas relaciones que se producen al interior de estos entre chinos y limeños.

La alimentación es el medio a través del cual se tejen relaciones ecológicas al interior de una comunidad,[188] a través de la comida se forja una resistencia cultural y se transmite una forma de expresión de la identidad étnica de los inmigrantes. Sin embargo, como «comer y beber son placeres para compartir»,[189] esta expresión también se adapta al medio en el cual interactúan los inmigrantes. Así, la comida china que se difunde a través de los negocios populares de venta de comida y después en los restaurantes chifas, expresa

[188] Claval, Paul, *La Geografía Cultural*, Eudeba, Buenos Aires, 1999, p. 217.
[189] Citado por Sassone, Susana María, «Migración, territorio e identidad cultural: construcción de “lugares bolivianos” en la ciudad Buenos Aires», p. 18.

una identidad en base a los platillos elaborados con técnicas culinarias e ingredientes (verduras y condimentos) traídos desde la misma China o sembradas en huertas a cargo de los mismos inmigrantes, pero fusionados con ingredientes limeños.

La práctica de la medicina al igual que alimentación constituye otra importante práctica cultural. Como parte de la cultura que acompaña a los inmigrantes, estos conservan maneras específicas de concebir las enfermedades, sus causas y las posibles maneras de curarlas. Así, recurren usualmente al empleo de hierbas y tratamientos tradicionales y a sus herbolarios. Sin embargo, el hecho de situarse en un espacio con sus propias formas de contemplar las enfermedades, conduce a los inmigrantes a adaptarse a estas nuevas formas de tratar las enfermedades. Así, ellos recurren también a la medicina hospitalaria que se práctica en la sociedad de recepción. No obstante, a pesar de la presión sobre los inmigrantes por adoptar las formas hegemónicas de tratar las enfermedades, muchos inmigrantes, aun viviendo en una ciudad con hospitales, prefirieron utilizar sus remedios a base de hierbas o agujas que tradicionalmente habían usado para aliviar los padecimientos, e igualmente optaron por acudir a sus médicos herbolarios a quienes conocían bien, en lugar de ir a un hospital en donde encontraban médicos a los que no entendían y ante los cuales se sentían discriminados o eran rechazados. Para los herbolarios que ejercían su oficio entre la comunidad inmigrante, el hecho de establecerse en una sociedad ajena a sus formas de contemplar las enfermedades, condujo a que ellos también tuvieran que adaptarse junto a su acervo de conocimientos como herbolarios, a su situación de inmigrantes en una sociedad que, en general, no los consideraba como médicos, ni los valoraba como sí sucedía en sus lugares de origen.[190]

1.6.1 La culinaria china y las fondas

[190] López Castro, Gustavo, *Medicina tradicional, migración e identidad.* Ponencia preparada para el XXI Congreso Internacional de Latin American Studies Association (LASA), Chicago, 24-26 de septiembre de 1998.

La comida china fue una de las expresiones más difundidas entre la población limeña. Producto de ella, es que en la actualidad, el consumo del arroz sea una práctica masiva entre la población costeña y especialmente entre los limeños que adquirieron la costumbre de consumirlo como el acompañamiento imprescindible de los guisos.[191] La difusión de la comida china se produjo desde mucho antes del establecimiento de las fondas chinas en la ciudad capital. Es decir fue una manifestación que se difundió desde la llegada de los inmigrantes a las haciendas y especialmente a través de la celebración de las fiestas del Año Nuevo Lunar que celebraban los chinos. En esas celebraciones los chinos preparaban una comida que compartían con muchas personas con las cuales trabajaban haciéndoles partícipes de su tradición culinaria. Esta culinaria china cuyo alimento básico era el arroz, se mantuvo fuertemente arraigada en el Perú denotando la resistencia cultural de los inmigrantes, sin embargo, el hecho de incorporar ingredientes peruanos a los originales platillos denotó la adaptación de esta tradición culinaria al medio social en el cual se desarrollaba revelando el mestizaje que finalmente se produjo dentro de esta manifestación.

La difusión de la culinaria especialmente en Lima fue un proceso que se llevó a cabo desde varios espacios: en los hogares mixtos integrados por chinos y peruanas, en los hogares donde los chinos se desempeñaban como cocineros o parte del servicio doméstico y especialmente en las fondas, pequeños negocios de venta de comida muy concurridos por la población y hasta más populares que las fondas tradicionales. En relación a estas, Ernest Middendorf señalaba:

> … muchas de ellas repugnantes agujeros, cuya comida es más barata y de ninguna manera peor que la de las fondas peruanas, razón por la que en la actual pobreza general, muchas familias, de las que nadie lo supondría adquieren su comida, muy sigilosamente, de estas despreciadas cocinerías de los asiáticos.[192]

---

[191] El arroz es originario del sudeste asiático y de la India, fue introducido por los árabes a España y llegó al Perú con la conquista. Balbi, Mariella, *Los chifas en el Perú. Historia y recetas*, USMP, Lima, 1999, p. 115. En el Perú, algunas haciendas comenzaron a sembrarlo desde el siglo XIX.

[192] Citado por Balbi, Mariella en *Los Chifas en el Perú. Historia y recetas*, USMP, Lima, 1999, p. 21.

La popularidad de las fondas chinas especialmente entre los estratos populares no fue del agrado de varios sectores de la población limeña, al punto de ser ridiculizadas a través de la prensa, (en revistas como *Variedades*, *Ilustración Obrera* y *Fray K. Bezón*),[193] en las cuales eran presentadas como lugares destartalados y sucios, insinuándose además que los platillos eran preparados en base a carne de ratas, gatos y perros, mientras los chinos eran presentados como seres raquíticos «de pelos largos, uñas sucias y ojos de mirada algo siniestra».[194] Identificadas como «pequeñas cocinerías, cuyas viandas groseramente condimentadas despiden un olor acre y penetrante»,[195] las fondas se convirtieron en uno de los negocios más populares de la ciudad, representado en 1869 el 37% de los negocios en los cuales los chinos estaban inscritos, pues 19 de los 51 negocios administrados por chinos eran fondas,[196] tendencia que se mantuvo más adelante, cuando según el padrón de fondines publicado por *El Peruano* en 1872, casi 50% de estos negocios estaban en manos de los chinos, pues de un total de 299 fondines de las 4 clases que existían en la capital, 146 pertenecían a chinos.[197]

Esta popularidad de las fondas entre los estratos populares, sin embargo, a pesar que pudiera denotar la aceptación de la culinaria china, no implicó una aceptación abierta de los chinos y su cultura culinaria. Para poder revertir esta situación, y conseguir ser aceptados, los inmigrantes chinos tuvieron que convertir sus humildes fondas en nuevos espacios a través de los cuales irradiaran aunque no lujo, la limpieza tanto del local como de los cocineros y de la vajilla.[198] Así, en las décadas siguientes del siglo XX, especialmente desde 1930, varias de las populares fondas chinas pasaron a convertirse en agradables restaurantes de comida china, adquiriendo en

[193] *Fray K. Bezón,* N.° 23, 8 de julio de 1907.
[194] Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920*, p. 169.
[195] *Variedades*, 4 de diciembre de 1920, p. 221.
[196] Hu de Hart, Evelyn, «Chinos comerciantes en el Perú. Breve y preliminar bosquejo histórico 1869-1924», p. 133.
[197] Rodríguez Pastor, Humberto, «Del Kon Hei Fat Choy al chifa peruano» en: Olivas, Rosario, (Comp.), *Cultura, identidad y cocina en el Perú*, USMP, Lima, 1993, p. 203.
[198] Yamawaki, Chikako, *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú,* p. 82.

muchos casos la denominación de restaurante chifa.[199] La percepción de los restaurantes chinos y de la comida china cambio rotundamente, pues al adquirir una mejor presencia resultaron siendo sinónimos de limpieza y de ambiente grato, siendo atractivos para todos los sectores de la sociedad.

1.6.2 La práctica de la medicina y los herbolarios chinos

Los inicios de la medicina tradicional china en el Perú se remontan a la década de 1860 cuando empezaron a llegar las nuevas generaciones de inmigrantes y entre ellas los primeros herbolarios que establecieron sus consultorios en los alrededores del Barrio chino como Chaulon en la calle Romero, Cetupen en la calle San Pedro, Changunk en la calle Núñez, Changiu en la calle Puno y P. Pun en la calle Zavala.[200] No obstante, debemos mencionar que la práctica de la medicina en China era una actividad muy popularizada entre la población y es muy posible que esta se haya desarrollado en el Perú desde los inicios de la llegada de los chinos culíes y especialmente en el espacio rural.

La práctica de la medicina por parte de los herbolarios chinos en Lima se realizó inicialmente al margen de regulación alguna, sin embargo, esta situación cambió en 1879 cuando el Estado estableció condiciones específicas para el adecuado funcionamiento de las boticas chinas. Estas medidas destinadas a la venta de las hierbas, no obstante, no abordaban el ejercicio en sí de la medicina por parte de los herbolarios, más bien estipularon que los negocios debían tener licencia para la apertura del establecimiento, que debían efectuar el pago de la patente correspondiente y sujetarse a la inspección de las comisiones de los Concejos Municipales y de la Facultad de Medicina.[201] Con estas disposiciones la venta de hierbas medicinales chinas se convirtió en una actividad regulada de la misma forma que las droguerías limeñas:

---

[199] El origen de esta denominación, según señala Humberto Rodríguez Pastor, nace de la expresión china «chifan», que significa ir a comer arroz, o simplemente un llamado para acercarse a la mesa a merendar. Rodríguez Pastor, Humberto «La pasión por el “chifa”», p. 84.
[200] Estos consultorios estaban en actividad en 1871.
[201] Mayer, Dora, *La China silenciosa y elocuente,* Editorial Renovación, Lima, 1924, pp. 104-105.

> Atendiendo a que los establecimientos mercantiles de hierbas asiáticas constituyen ya un ramo de industria, cuyo ejercicio no puede impedirse sin atacar intereses particulares, apoyados en la constitución y leyes y que la numerosa colonia asiática está acostumbrada al uso de las hierbas de sus país y prefiere medicinarse con ellas; que la venta pública de sustancias no venenosas o sean vegetales, animales o minerales es un comercio lícito que no debe restringirse sino reglamentarse para garantizar al comprador la buena calidad de sus sustancias, se declara que la venta pública de hierbas asiáticas es libre y pueden existir establecimientos que comercien con ellas…[202]

La actividad médica continúo desarrollándose en los años siguientes, incrementándose, en 1885, el número de herbolarios a ocho. Los consultorios para entonces se habían diversificado en tres diferentes categorías, existiendo de 1era, 2da y 3era categoría, con sus respectivos precios: S/. 50, S/. 25 y S/.15. Los nombres de los herbolarios que atendían para entonces eran Changini, Lon Jing, León José, Lujón, Agustín, Voton, Jan y Achon.[203] Dos años después, en 1887, la cantidad de «consultorios» chinos en Lima y Callao se incrementó a más de 10: de Changún en jirón Camaná, de León José en jirón Huallaga, de Van Jon Yeng en jirón Urubamba, de Anchón N., de Jon Choy, de Chan, de Ching Jan, de Lay Sang, de Len Min y de Zango Agustín en jirón Ucayali y de Chan Jin Pedro y de Sena Juan en el puerto del Callao.[204]

La actividad de los herbolarios, no obstante, no siempre fue bien vista por la sociedad limeña, por el contrario, muchas veces los métodos utilizados por los herbolarios, a base del empleo de alfileres, hierbas y pastillas[205] generaron la desconfianza de las autoridades sanitarias y la prensa.[206] Así, fue frecuente la identificación de los herbolarios como farsantes que se aprovechaban de las personas que acudían a ellos en busca de soluciones a sus males.

En agosto de 1888 el Estado emitió un conjunto de normas con el objeto de regular esta actividad. Estas normas establecían entre otras cosas, que las herboristerías chinas, a partir de la fecha, serían consideradas droguerías en

---

[202] Resolución del 3 octubre de 1879.
[203] Hu de Hart, Evelyn, «Chinos comerciantes en el Perú. Breve y preliminar bosquejo histórico 1869-1924», p. 135.
[204] Castro Nue, Carlos, «Médicos Chinos en Lima antigua» en *El Diario*, 4 de diciembre de 1983.
[205] *El Nacional*, 12 de mayo de 1868.
[206] Mayer, Dora, *La China silenciosa y elocuente,* p. 105.

las que no podrían despacharse recetas y que para su funcionamiento deberían tener licencia municipal. La norma establecía también que, los herbolarios en adelante, solo podrían vender las hierbas y que si querían ejercer más funciones, como las de médicos, tendrían que obtener un diploma profesional de la Facultad de Medicina conforme a su reglamento.[207]

A pesar de estas disposiciones, la actividad médica continuó desarrollándose hasta inicios del siglo XX. En 1908 existían varios herbolarios en actividad como Pun Luy On en la calle Zavala 167, Chang Kien Pac en la calle de la Universidad 285, Lay Fon en la calle de la Concepción 511, Won Siu Kiy en la calle de Lechugal 788, Wuan Chay Jan en la calle de la Universidad 287, Lee Kay Pen en la plazuela de la Inquisición 536, Jon Jao Man en la calle Concepción 533, A. M. Chion Len en la calle de la Inquisición 91, Chung Oy San en la calle Zavala 155 y Kocquey Yon en la calle Juan de la Coba 164.[208]

Sin embargo, este ejercicio de la medicina a cargo de los herbolarios chinos, finalmente fue prescrito para satisfacción del gremio obrero y otros sectores de la sociedad en 1916 cuando se tomaron medidas para clausurar las boticas chinas y prohibir el ejercicio médico de los herbolarios.[209] Esta decisión frente a la medicina y a los herbolarios chinos se mantuvo durante la década de 1920 y 1930. Durante esos años, las opiniones en contra de los herbolarios se plasmaron en la prensa a través de anuncios como «no pierda un tiempo precioso en manos de herbolarios curanderos y charlatanes» que fueron comunes en revistas como *Variedades*.[210] En junio de 1922 se promulgó una ley que clausuraba las boticas chinas y más adelante, en 1930, esta prohibición fue ratificada mediante Decreto Supremo.[211] Las boticas chinas fueron cerradas bajo el argumento de que no existía reglamentación alguna para que siguieran funcionando, y el comercio de las hierbas medicinales, en consecuencia, fue considerado un negocio ilegal por las autoridades, como la

[207] Rodríguez Pastor, Humberto, *Hijos del celeste imperio en el Perú, 1850-1900*, Segunda Edición, p. 219. *El Peruano,* 1 de agosto de 1888.
[208] *La Prensa,* enero-febrero de 1908.
[209] *Ilustración Obrera*, Año I, N.º 20, 15 de julio 1916.
[210] *Variedades*, 26 de noviembre de 1921.
[211] Decreto Supremo de 10 diciembre de 1930.

Aduana que decomisaba las hierbas medicinales chinas que ingresaban al país.

La medicina tradicional fue una práctica muy popular entre los inmigrantes chinos quienes eran conocedores de este tipo de tratamientos, sin embargo, a pesar de esta propensión a atenderse con este tipo de tratamientos, los inmigrantes no siempre pudieron acceder a estos. Estando expuestos a una serie de enfermedades, y especialmente en las coyunturas epidémicas, estos inmigrantes tuvieron la necesidad de recurrir a la medicina hospitalaria. Así, tuvieron que adaptarse a ser atendidos en los hospitales peruanos, a pesar de que algunos de estos se negaban a atenderlos. La presión por recurrir a la medicina hospitalaria también fue producto de la visión que se tenía en el Perú sobre la medicina tradicional china y sobre los herbolarios quienes no eran considerados como profesionales de la salud. Esto, sin embargo, no significó que los inmigrantes dejaron de recurrir a su medicina tradicional como una vía de atender sus dolencias, por el contrario, los herbolarios y en general la práctica de la medicina continuó desarrollándose en la capital. El mismo cuerpo diplomático chino establecido en Lima a inicios de siglo XX tenía su propio médico para atenderlos.[212]

La medicina china también llamó la atención de los sectores populares limeños quienes en su anhelo por evitar operaciones y solucionar casos irremediables, veían en ella la posibilidad de remediar sus males.[213] Así, la actividad de los herbolarios chinos no solo se circunscribió a la comunidad china sino también se extendió hacia algunos estratos de la sociedad limeña.

Para llevar a cabo la difusión entre los limeños, de sus métodos curativos y de la medicina china en general, los herbolarios se valieron de algunas estrategias haciendo uso especialmente de la prensa. En efecto, fue común que los mismos herbolarios colocaran anuncios para atraer a limeños señalando la formación profesional de cada uno de ellos y el tipo de males que podían tratar. Así, observamos al herbolario Pun Luy On que ofrecía sus servicios en el diario *La Prensa* promocionando:

---

[212] *La Prensa*, 27 de febrero de 1908.
[213] Mayer, Dora, *La China silenciosa y elocuente,* p. 106.

> … las infalibles píldoras de la China. Importadas directamente por él para curar, con el más completo éxito, la epilepsia y toda debilidad de los nervios. A la vez fortifican los órganos genitales, el cerebro, los riñones, los huesos y la sangre, quitan toda clase de cansancio y sirven para engordar. Precio: 1 sol / 50 centavos el frasco. El mismo doctor ha recibido, por los últimos vapores yerbas medicinales frescas de la China para curar toda clase de enfermedades por antiguas, graves o complicadas que sean.[214]

Asimismo, otros herbolarios como Chang Kien Pac promocionaban sus servicios profesionales indicando ser especialistas en enfermedades de mujeres:

> Chang Kien Pac. Herbolario diplomado. Recientemente llegado de China a esta culta capital tiene a honra ofrecer sus conocimientos profesionales a la humanidad doliente. Para lo cual ha traído un surtido completo de hierbas medicinales con las que garantiza la cura de cualquier enfermedad por crónica que sea. Especialista en enfermedades de señoras.[215]

Igualmente, otro medio a través del cual los herbolarios chinos intentaron ganar credibilidad y popularidad entre los limeños fue mediante la publicación de «gratitudes», agradecimientos públicos que los pacientes recuperados publicaban en los diarios, señalando el tipo de curaciones efectuadas:

> Gratitud al Dr. Lee Kay Pen: Me es muy grato el manifestar al público, mi más vivo agradecimiento por la curación hecha en mi persona por el Dr. Lee Kay Pen de un reumatismo agudo que venía padeciendo hace algunos años. Clara Hernández, calle Apurímac 139.[216]

La medicina china, requerida tanto por los chinos como por los limeños finalmente fue duramente reprimida por el Estado y algunos estratos de la sociedad. Similar suerte corrieron los herbolarios quienes al no contar con la formación académica universitaria no pudieron continuar ejerciendo la práctica médica. A pesar de las estrategias de los herbolarios por presentarse y promocionarse como efectivos profesionales en la prensa, varios sectores de la sociedad peruana condenaron finalmente sin vacilaciones la actividad de los herbolarios chinos.

---

[214] *La Prensa*, 9 de enero de 1908.
[215] *La Prensa*, 9 de enero de 1908.
[216] *La Prensa*, 27 de febrero de 1909.

1.7 Los inmigrantes chinos y el discurso higienista

Desde las últimas décadas del siglo XIX en Lima se desarrollaron una serie de intervenciones a nivel del ornato público y el espacio privado que tuvieron como base el discurso higienista. Al igual que las experiencias anteriores, el discurso higienista de estas décadas contribuyó de manera decisiva con la institucionalización de la salud pública en el país alcanzando a tener efectos en todos los aspectos de la vida de las personas, especialmente de los sectores populares chinos.[217]

Este discurso, impulsado por médicos, ingenieros, arquitectos y las mujeres «vanguardistas» constituyó un movimiento de avanzada que proponía la transformación de la sociedad en base al cuidado de la salud. Considerando a la higiene como un importante asunto público sin el cual sería imposible convertir a la débil y enferma población peruana en unos nuevos ciudadanos, este discurso alcanzó un nivel de discurso normativo público, pues sus pautas y recomendaciones fueron convertidas en premisas morales que «pretendían

[217] El proceso de institucionalización de la salud en el Perú se remite a las últimas décadas del siglo XVIII cuando se llevaron a cabo las primeras reformas de higiene urbana implementadas por los modernistas ilustrados (entre ellas el establecimiento del nuevo cementerio a los extramuros de la ciudad). Estas medidas, sin embargo, no alcanzaron mayor continuidad, pues las guerras y el desorden institucional, producido tras la independencia, desarticularon el desarrollo de este tipo de iniciativas y fue después de varias décadas, al amparo de las ganancias del guano, que el Estado volvió a retomarlas (1840-1870) llevando a cabo un intenso programa modernizador bajo las premisas del discurso del ornato público. Así, la actividad médica tuvo un resurgimiento importante creándose la Facultad de Medicina (1856) y nombrándose al ex cirujano del Ejército, Cayetano Heredia, como su primer decano (Heredia fue el autor del primer Reglamento orgánico de la facultad y fue el artífice de la evolución de la enseñanza de la medicina durante los más de veinte años que estuvo en la dirección). Las medidas desplegadas por el municipio y el Estado apuntaron a la modernización de la ciudad y a mejorar el ornato público, incidiendo en el recojo de las basuras, el interés por el estado de los hospitales, la protección de las fuentes de agua y la descontaminación del aire urbano en tiempos de epidemia. Igualmente, se empezó a resaltar la necesidad de indagar sobre las condiciones higiénicas al interior de las viviendas instituyendo para ello las visitas domiciliarias e inspecciones médicas con el objeto de velar por la higiene especialmente en los callejones, solares, casa de vecindad y otros tipos de habitaciones ocupadas por la «clase menesterosa» así como también de mercados, camales, cafés, fondas, teatros y demás establecimientos públicos. Lossio, Jorge, *Acequias y Gallinazos. Salud Ambiental en Lima del siglo XIX,* IEP, Lima, 2002, pp. 72-80. La llegada de la guerra del Pacifico, a fines del siglo XIX exigió un replanteamiento de la ciudad y del manejo de la salud por parte de las autoridades y de las elites modernizadoras, quienes abrazando el discurso higienista empezaron un proceso de reconstrucción y trasformación de ciudad y la sociedad.

normar las formas de vida de las personas y las maneras en que estas debían relacionarse y ocupar espacios».[218]

Producto de la influencia de este discurso, en 1887, el Estado promulgó el Reglamento General de Sanidad que estuvo vigente hasta 1905, y en 1896 fundó el Ministerio de Fomento del cual en 1903 surgió la Dirección de Salubridad que estuvo integrada por las secciones de Higiene y Demografía. El ímpetu higienista se concentró también en combatir las enfermedades sociales que «degeneraban» a la población como el alcoholismo, la prostitución y el vicio del juego, así como en poner en práctica medidas de conservación de la salud privada a través de las inspecciones domiciliarias que se complementaron con la difusión del Manual de Higiene Doméstica y las conferencias sobre higiene dictadas en las escuelas a cargo de los médicos municipales.[219]

Como impulsores del higienismo, los médicos, ingenieros y arquitectos, asumieron importantes cargos en los municipios y en el caso de los médicos, también en instancias de gobierno como el parlamento y los ministerios,[220] convirtiéndose en los principales artífices de una serie de estrategias contra los vicios y las enfermedades. Estas estrategias, entre las cuales figuraron las visitas domiciliarias y las inspecciones sanitarias (dirigidas a los comercios y todo tipo de establecimientos), sin embargo, no estuvieron dirigidas a todos los estratos de la sociedad, sino mayormente a los estratos populares y especialmente a los sectores populares chinos.

Las visitas fueron estrategias establecidas por la Junta de Sanidad desde 1853 a raíz de la epidemia de fiebre amarilla que afectó a la ciudad entre 1852 y 1856. Realizadas por médicos y vecinos notables de cada cuartel,[221] las visitas domiciliarias, ratificadas mediante Decreto Supremo en noviembre de 1856,[222] tuvieron como objetivo indagar sobre la higiene personal, las costumbres sanitarias de las familias y las condiciones higiénicas de las

---

[218] Mannarelli, María Emma, *Limpias y modernas. género, higiene y cultura en la Lima del novecientos,* Flora Tristán, Lima, 1999, pp. 44-59.
[219] *Boletín Municipal*, N.º 50, 14 de diciembre de 1901.
[220] Mannarelli, María Emma, *Limpias y modernas*, p. 48.
[221] Eyzaguirre, Rómulo, «Las epidemias amarílicas de Lima», en: *Boletín del Ministerio de Fomento*, Dirección de Salubridad Pública, Lima, 1906, Año 2, N.° 8, p. 25.
[222] Decreto Oficial del 4 de noviembre de 1856.

viviendas, convirtiéndose en una estrategia recurrente durante las coyunturas epidémicas.

Así, fueron puestas en práctica por la Junta Suprema de Sanidad durante la devastadora epidemia de fiebre amarilla de 1867 y 1868.[223] En esta ocasión, además de la realización de las visitas, la Junta ordenó la realización de inspecciones en los cuarteles militares, y con la finalidad de reconocer el estado y la calidad de los alimentos, también en la plaza del mercado, las bodegas y las pulperías.[224] Aparte de estas disposiciones, la Facultad de Medicina, que respaldaba este tipo de medidas, recomendó por su parte, la desinfección del Mercado Principal y la desocupación, blanqueamiento y fumigación de las tiendas de los inmigrantes chinos ubicadas en los alrededores del mercado, entre otras medidas.[225] Para inicios de siglo XX, cuando la epidemia de peste bubónica hizo su aparición en Lima y otras ciudades de la costa, la ciudad contaba con un sistema médico urbano, derivado «de la formalización de las estrategias aplicadas en las coyunturas epidémicas», pues cada cuartel de la ciudad contaba con un médico responsable del estado higiénico de su circunscripción.[226]

Sin embargo, como se mencionó líneas arriba, estas estrategias no estuvieron dirigidas hacia la población en general, sino que se circunscribieron especialmente sobre las viviendas y negocios de los grupos asociados con la falta de higiene como los chinos que vivían en el Barrio Chino y otros grupos vulnerables a los cuales identificaron como responsables del surgimiento de enfermedades. En el caso de los chinos, los elementos que llamaron especialmente la atención de los higienistas fueron las características de sus viviendas y el estilo de vida que los identificaba: el hecho de vivir y trabajar en reducidos ambientes que eran empleados para ambas actividades indistintamente, así como el organizar numerosos negocios dentro de las unidades arquitectónicas pues derivaban en el hacinamiento y la precariedad.

---

[223] La Junta Suprema de Sanidad estaba conformada por representantes de instituciones gubernamentales, municipales, del cuerpo médico y algunos vecinos notables. Esta entidad se reunía con la finalidad de elaborar medidas de urgencia frente a las epidemias.

[224] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX,* SIDEA, Lima, 1999, p. 160.

[225] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones,* p. 163.

[226] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones,* p. 168.

Si bien para los chinos su estilo de vida, condicionado por el ahorro y la austeridad, fue una importante estrategia de sobrevivencia en la ciudad,[227] para los limeños y especialmente para los higienistas, estos aspectos constituyeron peligros latentes para la salud pública que era preciso combatir.

A pesar de las disposiciones para mejorar la calidad de vida, estas resultaron siendo insuficientes, pues los habitantes de los recintos identificados como insalubres, pocas veces cumplían con las recomendaciones dadas. Así, las reiteradas visitas no consiguieron mayores efectos en cuanto a regular la forma de vida de los habitantes. Como veremos a continuación, a pesar de la insistencia con que se realizaron las inspecciones, las mejoras en la infraestructura de las viviendas fueron casi inexistentes, al extremo de adoptar, ante la ineficacia de estas, medidas de carácter violento como la ocurrida contra una de estas.

La vivienda que atrajo el mayor interés de las autoridades fue el callejón de Otaiza, una popular residencia de chinos que albergaba en su interior al teatro Odeón así como a una serie de viviendas y negocios chinos. Este callejón, auscultado junto a otras viviendas chinas de los alrededores de la plaza de La Concepción, llamó profundamente la atención de las autoridades municipales desde 1877 cuando se comprobó el estado nocivo en el que convivían sus habitantes:

> La comisión de higiene ha hecho una detenida y minuciosa visita domiciliaria a todos los establecimientos y habitaciones de la numerosa colonia asiática que reside en la plaza de La Concepción e inmediaciones… en el teatro El Odeón hay 77 cuartos de los cuales 52 son iguales en construcción a los camarotes de un buque y sirven de hospedaje a 80 cómicos, sin reunir las condiciones de luz, ventilación. El aseo es bueno, los otros 15 sirven de morada por la noche a 100 a 150 chinos, duermen en cada cuarto 7 a 10 individuos en un sistema de tabiques y entre suelos. La platea y los palcos del teatro están con frecuencia sucios porque sirven de morada toda una noche a gente numerosa que cena en sus asientos.[228]

Calificado en 1892 como «nauseabundo y antihigiénico»[229] este teatro fue considerado junto al callejón con el cual se conectaba, como una peligrosa

---

[227] Casalino, Carlota, «De cómo los “chinos” se transformaron y nos transformaron en peruanos, La experiencia de los inmigrantes y su inserción en la sociedad peruana, 1849-1930», en: *Investigaciones Sociales*, Año 9, N.° 15, UNMSM, Lima, 2005, p.127.
[228] *Boletín Municipal,* mayo 1877.
[229] *Boletín Municipal,* N.° 777, 1892.

amenaza para la salud de la población. En palabras del ingeniero municipal Federico Galindo, responsable de la inspección del callejón y del extinguido teatro, el número de habitantes del callejón era «como el de un panal de abejas», pues albergaba una cantidad numerosa de población en su interior.[230] Para las autoridades municipales, este callejón, al igual que la casa Wing Tong Hing, las casas de cena chinas, el teatro de la Huaquilla y el viejo teatro Odeón, —convertido entonces en una popular casa de inquilinato y salón de juegos—, fueron peligrosos «focos de infección» a los cuales era necesario desaparecer, pues las medidas establecidas, como las desinfecciones y la aplicación de pautas adecuadas para habitarlas, como la referida a las habitaciones del teatro Odeón que señalaba que «no se permita que más de una persona habite y duerma en cada cuarto»[231] a la larga nunca produjeron los resultados esperados.

La permanencia de viviendas populares al margen de las recomendaciones establecidas por las autoridades fue un hecho muy frecuente. Según señalan las inspecciones realizadas en 1901, algunas de ellas, entre las cuales figuraba la casa Pescante, se encontraban «sin luz, ni ventilación, a la par de estrechas y mal sanas», razón por la que se volvió a enfatizar, aunque sin éxito, y de la misma manera que se había planteado para el callejón de Otaiza, la necesidad de destruirla y expropiarla para convertirla en espacio de utilidad comunal, pues «las medidas que se han tomado y las que se traten de tomar en adelante, serán siempre infructuosas, si solo se quiere introducir la higiene pública en esos focos de infección».[232]

La preocupante situación de las viviendas populares condujo al Ministerio de Fomento en 1907 a encargar la ejecución de un estudio sobre las condiciones sanitarias de las casas de vecindad al ingeniero Santiago Basurco

[230] El callejón podía alcanzar una cantidad aún más alta de inquilinos cuando llegaban paisanos procedentes de las haciendas o de China como sucedió entre 1903 y 1908. Estos buscaban refugio en la capital específicamente donde residían sus amistades o familiares establecidos con anterioridad. Rodríguez Pastor, Humberto, «La calle Capón, el callejón de Otaiza y el Barrio Chino», pp. 397-441.
[231] *Boletín Municipal,* N.° 777, 1892.
[232] *Boletín Municipal*, N.° 4, 26 de enero de 1901.

y al médico Leónidas Avendaño.[233] Entre los datos referidos al callejón de Otaiza, el informe confirmó el hacinamiento con el cual se vivía al interior de este, el cual, con 109 habitaciones, mantenía 205 habitantes, es decir 1.88 locatarios por cuarto. De la misma manera, la inspección confirmó la persistencia de «turbias y asfixiantes fumerías de opio, posadas clandestinas, fonduchos abominables y casas de juego».[234] La existencia de este popular callejón se prolongó unos años más, hasta que el 12 de mayo de 1909, el municipio, tomando en cuenta las recomendaciones expresadas sobre su infraestructura y en especial la elaborada por el médico sanitario del cuartel 2, procedió con su destrucción. Esta violenta decisión tomada contra este importante espacio de vida chino, no desapareció el problema de la insalubridad urbana, la ciudad siguió manteniendo los mismos patrones de hacinamiento y precariedad, problemas en realidad más de carácter económico que moral, que continuaron presentes en numerosas viviendas que permanecieron al margen de este tipo de intervenciones.

La precariedad e insalubridad de las viviendas populares, generada por la falta de mantenimiento y sobreutilización a la que estaban expuestas, fue parte de una problemática aun mayor que no tenía sus orígenes en el hecho de ser habitadas por un determinado grupo étnico, sino más bien en un problema generado desde hacía varias décadas por la incipiente oferta de viviendas que existía en contraste con una población en crecimiento, pues durante la primera mitad del siglo XIX casi no se construyeron nuevas edificaciones, ni se produjeron ampliaciones significativas de la infraestructura urbana. Por el contrario, el crecimiento se produjo hacia adentro, con el incremento de callejones y casas de vecindad, que impulsaron la tugurización y densificación demográfica.[235] El crecimiento de la superficie urbana comenzaría con la destrucción de las murallas coloniales.[236] Sin embargo, a pesar de la extensión

---

[233] Basurco, Santiago y Leónidas Avendaño, «Informe emitido por la comisión encargada de estudiar las condiciones sanitarias de las casa de vecindad en Lima», en: *Boletín del Ministerio de Fomento*, Dirección de Salubridad, Lima, 1907, Año 3, N.° 4-5.
[234] *Variedades*, N.° 63, 15 de mayo de 1909.
[235] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones*, pp. 131-137, Lossio, Jorge, *Acequias y Gallinazos*, p. 20.
[236] Barbagelata, José, «Desarrollo urbano de Lima» en: Barbagelata, José y Juan Bromley, *Evolución urbana de Lima*, Talleres Gráficos Editorial Lumen, Lima, 1945, p. 84.

de la superficie urbana, el hacinamiento fue un problema permanente en la capital. Para 1903 los índices urbanos en Lima estimaron que con una población de más de 130.000 habitantes, la ciudad concentraba una cantidad aproximada de 671 callejones y 755 casas de vecindad que albergaban al 44.7 % de la población.[237] Viviendas populares, como el callejón de Otaiza reflejaron perfectamente el problema de la tugurización y aglomeración. Las drásticas transformaciones ocurridas en esta propiedad durante aproximadamente cincuenta años son excepcionales siendo un famoso jardín, en 1869 fue trasformado en un establecimiento de baños públicos,[238] hasta terminar convertido en el estigmatizado callejón.[239]

Por otra parte, la deficiente infraestructura de las viviendas, el hacinamiento y las condiciones derivadas de esta situación fueron problemas que no solo afectaron a los chinos, sino también a otros sectores populares limeños, que al igual que los chinos tampoco contaban con los medios suficientes para tener una vivienda propia y eran obligados a alquilar habitaciones como una forma de subsistencia,[240] no obstante, cobraron mayor interés cuando hacían referencia a los chinos, llegando a convertirse en un grupo fuertemente asociado con las enfermedades y epidemias, al punto de ser rechazados hasta de los hospitales, como señalaba un cronista de *El Comercio* «no comprendemos por qué se niega la entrada a los hospitales civiles a los asiáticos que acuden a ellos en busca de los auxilios que allí se dispensan».[241] Los chinos también fueron identificados como los causantes de la propagación de la fiebre amarilla durante la epidemia de 1868. Como se señalaba en *El Comercio*:

> nunca más que ahora debe la municipalidad proceder a desalojar a la gran cantidad de asiáticos… sobre todo cuando se sabe que aquellos son propensos a padecer y contagiarse de enfermedades como esta por el poco aseo y pésimo alimento que acostumbran…[242]

---

[237] Ramón, Gabriel, *La Muralla y los callejones*, p. 140.
[238] Administrado por Luis Otaiza. *El Comercio*, 22 de enero de 1869.
[239] Al respecto véase el trabajo de Rodríguez Pastor, Humberto, «La calle Capón, el callejón de Otaiza y el Barrio Chino», pp. 397-441.
[240] Mayer, Dora, *La China silenciosa y elocuente,* p. 34.
[241] *El Comercio*, 13 de octubre de 1866.
[242] *El Comercio*, 23 de marzo de 1868.

La identificación de los chinos como individuos proclives a contraer enfermedades fue permanente. En 1903, en plena epidemia de peste bubónica, Federico Elguera, un prominente representante de la elite modernizadora, volvió a enfatizar la necesidad de alejar a los chinos de la ciudad proponiendo «la desaparición del barrio asiático de las inmediaciones del mercado de la Concepción, [pues] en el desgraciado caso de que se presentase la epidemia que se trata de impedir, el barrio mencionado sería bastante para alimentarla por mucho tiempo». Con estas palabras, Elguera señalaba al ministro de guerra, la vital necesidad de trasladar a los miembros de la colonia china hacia un nuevo sector alejado del centro de la ciudad con el objeto de «formar un nuevo barrio chino en la pampa de Barbones, desistiendo del primer plan que se tuvo de construirlo en terrenos del cuartel».[243] Similar vinculación prejuiciosa de los chinos como proclives al padecimiento de enfermedades se mantuvo cuando se elaboró el censo de 1908, según señalaba el médico a cargo, el Barrio Chino era:

> El más atrasado y sucio de Lima, aunque está situado desgraciadamente en el corazón de la ciudad, es el de mayor densidad pobladora, el de mayor morbilidad, y el que arroja cifras obituarias más altas… la tuberculosis devora silenciosamente, pero *seguramente* una enorme cantidad de asiáticos, es la cave constantemente abierta que se opone a la subida desmesurada del nivel de la población china.[244]

Para el común de los limeños el temor hacia los chinos se acrecentó además por los hábitos y costumbres negativas con las cuales los chinos eran vinculados de manera natural: el consumo de opio y la afición a los juegos de azar. Esta situación, preocupante especialmente para los médicos, porque pensaban que con estas prácticas se llegaría a un estado de degeneración de la población, llevó al médico Carlos Enrique Paz Soldán a publicar en 1916 una reflexión sobre la presencia de los chinos y la existencia de los fumaderos de opio en la ciudad.[245]

---

[243] *Boletín Municipal*, N.° 124, 1903.

[244] Ministerio de Fomento, *Censo de la provincia de Lima (26 de junio de 1908)*, Imprenta de la Opinión Nacional, Lima, 1915. Vol. 1, p. 89.

[245] En esta publicación, Carlos Enrique Paz Soldán exhortaba a una campaña vigorosa de represión contra los fumaderos, pues la presencia de jóvenes limeños en estos lugares había comenzado a expandirse. «El vicio amarillo en Lima» *La Crónica,* 23 de abril de 1916.

Capítulo II

LA ACTIVIDAD TEATRAL DE LOS INMIGRANTES CHINOS EN LIMA

El objetivo de este capítulo es describir y analizar la actividad teatral de los inmigrantes chinos teniendo en cuenta las dos vertientes teatrales que estos desarrollaron en Lima: el teatro tradicional, que fue el primero en ser desarrollado y el teatro moderno que desarrollaron décadas después de su establecimiento. Consideramos que el teatro chino en sus dos manifestaciones tuvo un papel central en el proceso de construcción y redefinición de la identidad de los inmigrantes chinos teniendo como expectativa de fondo su inserción en la sociedad peruana.

2.1 La tradición teatral entre los chinos

El teatro fue una manifestación que los chinos desarrollaron desde mucho antes de su establecimiento en Lima.[246] Según señalaba en 1856 Roberto Stirling desde las Islas de Chincha, los chinos habían «formado un teatro en el local que habitan, en el cual hacen sus representaciones en las vísperas y en los días festivos».[247] Como veremos en el desarrollo del capítulo, esta expresión tradicional muy popular en China, también se desarrolló en Lima y es muy probable que en otras partes del Perú, convirtiéndose en una de las expresiones más relevantes de los inmigrantes chinos.

El teatro tradicional chino al igual que el teatro griego es una de las manifestaciones dramáticas más antiguas del mundo.[248] Vinculado inicialmente con las ceremonias chamánicas, especialmente aquellas en honor a los dioses de la cosecha, el teatro quedó plasmado en el arte decorativo de principios de

[246] De Trazegnies, Fernando, *En el país de las colinas de arena*, p. 196.
[247] BNP. D 1928, 1856. De Roberto Stirling al gobernador de las islas Chincha. 30 de abril de 1856.
[248] En China las artes escénicas siempre se caracterizaron por su musicalidad, de ahí que por esta razón desde occidente se le denominara «ópera», género con el cual en occidente se define a la expresión que mezcla canto, música, teatro y espectáculo. El teatro tradicional o clásico chino, denominación con la cual también es conocido, al ser una expresión en la cual los actores cantan parte o la totalidad de sus fragmentos, acompañados de gestos, movimientos y música fue definido como ópera.

la dinastía Han (206 a.C. - 220 d.C.) a través de representaciones escénicas de danzas. Además de su vinculación con la religión, la actividad teatral, fomentada profusamente por la corte imperial china, también fue un elemento esencial en la vida del pueblo chino como un medio a través del cual se trasmitían valores y contenidos educativos, a la par que era uno de los entretenimientos más populares entre la población.[249]

El teatro, afianzado hacia el siglo XII, continuó siendo durante los siglos posteriores una de las actividades más desarrolladas en la China imperial, convirtiéndose en una forma artística muy sofisticada e importante hacia finales de siglo XIX.[250] Esta situación, no obstante, fue modificándose con la apertura del imperio chino a occidente pues entre otras cosas, esta trajo consigo la llegada de nuevas expresiones como el teatro «moderno». Así, en los primeros años del siglo XX, el teatro tradicional, que hasta entonces había sido la única expresión teatral que existía en China, empezó a compartir el escenario con este nuevo tipo de teatro, el cual estuvo caracterizado por el diálogo y el

---

[249] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* Tesis de Doctorado en Historia, Universidad Rovira i Virgili, 2000, pp. 2-8.

[250] Los principales exponentes del teatro tradicional hasta entonces fueron el Kunqu y la Ópera de Pekín. El Kunqu con una historia de más de 500 años, se originó a partir de las melodías de la dinastía Yuan, en Kunshan, provincia de Jiangsu, desde mediados de la dinastía Ming (1368-1644) alcanzando gran popularidad hacia el siglo XVIII. Caracterizada por combinar las melodías de las óperas del sur y del norte de China, la Ópera Kunqu se difundió por las provincias de Jiangsu y Zhejiang (costa este de China) a partir del siglo XVI alcanzando gran popularidad entre todos los estratos sociales y hasta más renombre que las óperas del sur de China, llegando a Pekín, en donde se convirtió en una ópera imperial. Hasta el siglo XVIII la Ópera Kunqu fue uno de los géneros operísticos más interpretados en los escenarios chinos. Esta ópera tiene un sistema completo de técnicas interpretativas así como su propio estilo musical. La orquesta incluye instrumentos tradicionales como la flauta de bambú dizi, el órgano de boca sheng, y el pipa, laúd de cuatro cuerdas. La Ópera Kunqu vivió su mayor declive desde la abdicación del estado imperial hasta vísperas de la fundación de la República Popular China en 1949. En el 2001 las Naciones Unidas proclamaron a la Ópera Kunqu como una Obra Maestra de la Herencia Oral e Intangible de la Humanidad. La Ópera de Pekín, por su parte, se desarrolló desde finales de siglo XVIII sobre la base de diversas óperas regionales, especialmente a partir de la Ópera de Anhui –establecida en la capital imperial desde fines de siglo XVIII– asimilando lo mejor de cada una de ellas. En las primeras décadas de siglo XIX las compañías de Ópera de Anhui habían reemplazado a las de Kunqu y a todas las demás, y el Kunqu, que hasta entonces había sido la principal ópera en Pekín, pasó gradualmente a ser un raro espectáculo también en el resto del país. A partir de aquí no sólo el Kunqu si no también otros estilos como la Ópera de Sichuan, la de Qinqiang y demás formas folklóricas locales contribuyeron en la formación de las muy estilizadas músicas y técnicas interpretativas del nuevo estilo, cuyo período de mayor auge y difusión llegó durante la segunda mitad del siglo XIX. El triunfo de la Ópera de Pekín, aportó un nuevo estilo y una nueva temática, pues el amor fue reemplazado por el heroísmo, y las escenas militares, basadas en novelas, empezaron a formar parte de la gran cantidad de piezas teatrales. García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* pp. 120-126.

movimiento como principales formas de expresión, aspectos que fueron desconocidos hasta entonces entre los chinos.[251]

Además de estos dos estilos, hacia mediados del siglo XX se empezó a desarrollar un nuevo tipo de teatro conocido como Teatro de la Revolución, el cual surgió producto de la adaptación del teatro tradicional a las necesidades políticas del régimen maoista. Este teatro, desarrollado en el contexto de la revolución cultural,[252] fue impulsado por Jiang Qing, cuarta esposa de Mao y ex actriz de cine, quien tuvo el papel principal en estas transformaciones.

Para el régimen comunista, la ópera tradicional era una expresión que no atendía las necesidades de las masas y estaba alejada de la realidad social de la China de esa época, considerada «feudal y burguesa», fue prohibida de escenificarse. En su lugar se promovió un nuevo estilo que, de acuerdo con la visión que tenía Mao sobre el arte, sirviera a los intereses del pueblo y se ajustara a la ideología del proletariado. Para Jiang Qing, quien promovía la defensa de los ideales revolucionarios en la producción artística, era necesario desarrollar un nuevo tipo de teatro, para ello llevó a cabo la transformación de la tradicional ópera de Pekín en ópera revolucionaria. Así, se crearon ocho piezas modelo con temáticas revolucionarias, —a las que luego se añadieron otras—, que fueron las únicas permitidas durante el régimen. Estas piezas, producidas desde antes de la Revolución Cultural, estaban integradas por seis óperas modernas, dos ballets y una pieza sinfónica.

Junto al teatro tradicional, el teatro de «estilo occidental» también fue desplazado por las ocho piezas modelo que tomaron de él su estilo de actuación para las antes «declamadas» partes de la ópera tradicional, siendo

[251] El teatro moderno irrumpió en China en 1907 de la mano de las compañías Chunliu y Chuyang, bajo la denominación de «teatro nuevo» o «teatro de civilización», presentando un fragmento de la obra «La dama de las camelias» y la obra teatral «La cabaña del Tío Tom», respectivamente.

[252] La Revolución Cultural (1966-1976) fue un movimiento social que buscaba la purificación de la ideología comunista en la República Popular China ante el peligro de que se desviara por caminos contrarrevolucionarios. Su objetivo fue renovar los valores culturales de la nación china.

toda la naciente estructura de ese estilo de teatro, borrada drásticamente durante esos diez años que duró la revolución.[253]

Actualmente el estado de las artes escénicas no es muy alentador en China, desde la década de 1980, el teatro tradicional junto al teatro de la revolución ha perdido la popularidad que alguna vez tuvo. Hoy en día, el público chino escasamente va al teatro tradicional, prefiere el cine o las comedias musicales de estilo occidental.

A continuación revisaremos brevemente cuáles fueron las principales óperas tradicionales que se desarrollaron en el sur de China, zona de la cual provenían la mayoría de los inmigrantes que llegaron al Perú, pues fueron algunas de ellas, y especialmente la Ópera de Guangdong, las que llegaron a difundirse entre las colonias chinas de ultramar. Los cinco estilos de ópera que abordaremos son la Ópera Han, la Ópera Chao, la Ópera Chuanju, la Ópera Yue de Guangdong y la Ópera de Shaoxing.

La Ópera Han, con una historia de más de trescientos años, es un estilo popular en la región de Hubei (centro sur de China) y en algunas regiones de Henan, Hunan, Shaanxi, Guangdong y Sichuan. Musicalmente, este estilo es una mezcla del *xipi* y del *erhuang* (dos tipos principales de música en la ópera china tradicional), con elementos de otros estilos musicales de óperas locales y folklóricas. La Ópera Han ha ejercido influencia en el desarrollo de la Ópera de Pekín, la Ópera Xiang, la Ópera Gan, la Ópera Dian y el Chuanju. Al principio se escenificaban obras completas, pasando posteriormente, la mayoría de espectáculos de este estilo, a representarse solo en fragmentos escogidos. Los instrumentos principales son el *huqin*, el *yueqin*, el *sanxian*, el *dizi*, el *pipa*, el *suona*, el *gong* y los címbalos.[254]

La Ópera Chao, por otra parte, es conocida como Ópera de Chaozhou, siendo popular en las comarcas de Chao'an y Shantou (provincia de Guangdong) así como en el sur de Fujian y en Taiwán, donde mucha gente habla el dialecto de Chaozhou. También se representa entre comunidades

---

[253] Thomas, Gustavo, «La revolución cultural y el cambio en las artes escénicas chinas». Consultado el 10 de septiembre de 2011 en http://gustavothomasteatro.blogspot.com/2009/02/la-revolucion-cultural-y-el-cambio-en.html

[254] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 277.

chinas de otros países del Sureste de Asia. Tiene como base las danzas folklóricas y los cantos de baladas de la región de Chaozhou, pero desarrolló su estilo propio a partir de estilos más antiguos como el nanxi, el yiyang, el Kunqu y óperas del noroeste. La música es graciosa y placentera. Los bufones y personajes femeninos son los personajes más distintivos. La acrobacia, la danza y movimientos con el abanico son un rasgo especial de esta ópera.[255]

La Ópera Chuanju, por su parte, es una de las óperas más antiguas de China, siendo popular en las provincias sureñas de Sichuan, Yunnan y Guizhou. Solo se acompaña de percusión y coros, no utiliza ningún instrumento de cuerda o viento. También ha desarrollado todo un sistema propio de movimientos estilizados. En cuanto a escenificación y actuación, vestuario y maquillaje es esencialmente similar a otros estilos regionales. Los personajes usan habilidades como la de tocarse la frente con el pie para dar la impresión de que se abre y cierra un tercer ojo, cambian rápidamente de máscaras, saltan por entre el fuego y realizan el famoso truco de hacer desaparecer las espadas.[256]

La Ópera Yue de Guangdong (Cantón), por su parte, se desarrolló en el sur de China, especialmente en Guangdong, Guangxi, Hong Kong, Macao y entre las comunidades chinas de ultramar, sobre todo del Sureste de Asia, Norteamérica, Australia y las regiones donde se establecieron los inmigrantes de estas regiones desde mediados de siglo XIX como Cuba y Lima.[257] Su canto y diálogos son en dialecto cantonés y combina cuatro tipos regionales de música tradicional con música popular del folklore de Guangdong.[258] Los instrumentos tradicionales que emplea son los violines *erxian* y *gaohu* y los laúdes *sanxian* y *yueqin*, aunque la orquesta adoptó instrumentos occidentales como el violín, el saxofón, cello y bajo doble a raíz de las influencias occidentales debido al comercio europeo por los puertos del sur de China, lo mismo que adaptó recursos escenográficos y de iluminación del teatro

[255] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 277.
[256] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 276.
[257] Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos,* p.149.
[258] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* pp. 111-113.

occidental y del cine para formar gradualmente un estilo propio. Su repertorio consta de más de cinco mil piezas tradicionales que se escenifican en dialecto local. En contraste con la Ópera de Pekín, que representa fragmentos de distintas historias y leyendas, las funciones que realizan las compañías cantonesas mantienen una coherencia temática, empleándose para ello varias horas de función durante un día o de lo contrario varios días sucesivos.[259]

La Ópera de Shaoxing, finalmente, es un estilo relativamente nuevo, popular entre las regiones sureñas cercanas al río Yangzi. Surgió en la zona de Shengxian (provincia de Zhejiang) al este de China. Es notable por su gran lirismo. Sus melodías son dulces y agraciadas y la interpretación vívida y llena de color local. La Ópera de Shaoxing se hizo muy popular en Shanghai, y en Occidente ha sido, después de la Ópera de Pekín, la más famosa de todas las formas teatrales tradicionales chinas. Aunque en sus inicios solo era interpretada por hombres, después pasó a ser interpretada solo por mujeres y desde 1949 es una ópera mixta.[260]

2.2 Inicios y difusión del teatro tradicional en Lima

Los inicios de la actividad teatral en Lima se remontan a fines de la década de 1860, para ese entonces radicaba en esta ciudad una importante cantidad de inmigrantes chinos procedentes de las haciendas costeñas en donde habían cumplido sus iniciales contratos de trabajo. En esta ciudad la naciente colonia china empezaría a organizar diversos comercios y actividades impulsadas especialmente por las nuevas generaciones de inmigrantes chinos que llegaban con importantes capitales desde California y desde la misma China formando parte de compañías comerciales. Estas sociedades serían las que más adelante fomentarían el teatro chino en el Perú. [261]

---

[259] Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*, p.133.

[260] García-Borrón, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* pp. 274-275.

[261] Los antecedentes de las artes escénicas chinas en Lima se remontan a octubre de 1855 cuando, según relata *El Comercio*, llegaron las primeras compañías de equilibristas presentando admirables «cuadros chinescos». *El Comercio*, 17 de octubre de 1855.

La formación del primer teatro chino en Lima se produjo en 1869, año en el cual una sociedad de empresarios chinos invirtió más de 11 mil pesos en el arreglo de un local ubicado a las espaldas del Monasterio de Santa Clara y en el traslado de 30 actores y 5 músicos desde California al Callao.[262] Pocos años después, en 1874, los diarios limeños señalaban la existencia de un nuevo teatro chino ubicado en la calle del Rastro de la Huaquilla. Hacia 1875, los empresarios chinos pagaban 400 pesos mensuales por el alquiler del referido local, el mismo que utilizaban como hospedaje de los actores que llegaban del extranjero; asimismo costeaban la comida de los actores cuyos sueldos eran de 50 y 100 pesos, entre otros datos *El Nacional* señalaba:

> La compañía que actualmente trabaja, se mandó traer de California y consta de 75 personas. La empresa es una compañía anónima de diez socios, la mayor parte negociantes chinos, establecidos en nuestro mercado, y algunos antiguos esclavos, hoy capitalistas... [263]

Por esos mismos años, otra sociedad de comerciantes impulsó la creación de un nuevo teatro chino. Para tal efecto, en los últimos meses de 1875, esta sociedad, conformada por Tay Vo Chang y Fung Elen, alquiló el teatro Odeón, propiedad del escritor Arnaldo Márquez. Estos empresarios, respaldados por fuertes capitales y apoyados por Luis Otaiza, empezaron el negocio invirtiendo 100.000 soles[264] en la contratación de una compañía de 80 artistas con su respectivo arreo, arreglos del local y pago de 120 licencias por adelantado.[265]

Uno de los factores necesarios para llevar a cabo esta actividad fue el respaldo de capitales que permitieran, no solo el mantenimiento de los espacios donde se realizaban las funciones, sino también la contratación de compañías teatrales, las cuales, integradas por decenas de actores, eran traídas desde el extranjero y en algunos casos desde la misma China. La mayoría de ellas venían realizando giras por las ciudades donde se

[262] *El Comercio*, 22 de febrero de 1869.
[263] *El Nacional*, 2 de enero de 1875.
[264] En adelante la referencia Soles hace alusión a Soles de Plata.
[265] AHML, Espectáculos Públicos, 17 de enero de 1876.

encontraban las principales colonias chinas como San Francisco,[266] Nueva York,[267] La Habana,[268] Iquique entre otras ciudades:

> Por el vapor «Caldera» que fondeó ayer ha llegado una compañía lírico-chinesca, que según se nos informa, pronto debe exhibirse en el teatro de esa capital. Sabemos también que estos artistas del Celeste Imperio han trabajado con aplausos en algunas ciudades de los Estados Unidos...[269]

A diferencia de otras colonias chinas como la de San Francisco o La Habana que tuvieron la capacidad de articular espacios de aprendizaje de las artes escénicas para sus connacionales, la actividad teatral que se produjo en Lima se circunscribió básicamente a la contratación de compañías teatrales extranjeras, la cual se extendió hasta las primeras décadas del siglo XX. En Lima fue difícil encontrar las condiciones para la formación actoral, una formación que además de larga, exigía una preparación muy rigurosa en el arte del canto, la danza, las artes marciales, la acrobacia, la expresión corporal y otras habilidades.[270] No obstante, Lima representó para algunos actores, un espacio de oportunidades difícil de rechazar, como fue el caso de Alay un ilustre chino que trabajaba como cómico en el teatro chino y a la vez ejercía el oficio de médico herbolario.[271]

---

[266] Al respecto, Daphne Lei, señala que hacia 1852 ya se producían representaciones teatrales en San Francisco. El primer caso documentado de ópera cantonesa en esa ciudad se remonta al 18 de octubre de 1852 cuando la compañía Tong Hook Tong, compuesta por 123 miembros, llevando sus propios trajes y orquesta, se presentó en un teatro prefabricado que fue levantado dos meses después. En su primera noche en el Teatro Americano, Hong Hook Tong realizó una serie de piezas espectaculares y dramáticas, incluyendo los números de apertura tradicional, tales como «Los ocho genios» y «Too Tsin made high minister by the six states». Lei, Daphne, «Can you hear me? The female voice and Cantonese Opera in the San Francisco bay area», en *S & F Online,* 2003, Vol. 2, N.° 1, p. 2. Consultado el 10 de septiembre de 2011 en http://barnard.columbia.edu/sfonline/ps/lei.htm

[267] Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba*. *Apuntes etnográficos*, p. 153.

[268] Sobre el Barrio Chino y el teatro chino de La Habana véase Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba*, Capítulo 3.

[269] *El Nacional*, 17 de noviembre de 1870.

[270] La preparación actoral en este tipo de teatro estuvo inmersa en una relación de dominación del maestro hacia los niños a quienes desde muy temprana edad se formaba en el arte del canto y el arte acrobático. Por lo general se trataba de niños que eran entregados por sus padres o huérfanos, los cuales al quedar bajo el dominio absoluto de sus maestros quedaban expuestos a duros regímenes de ejercicios y castigos físicos dentro de las «escuelas», espacios que, además, estaban al margen de regulación alguna. En la primera mitad del siglo XX, después de la llegada de los nuevos métodos de enseñanza y las escuelas modernas a China, también se produjeron cambios en la enseñanza de las artes escénicas.

[271] De Trazegnies, Fernando, *En el país de las colinas de arena*, p. 462.

El teatro chino alcanzó rápidamente gran popularidad no solo entre los inmigrantes chinos para quienes estos espectáculos resultaban familiares, sino también entre diversos sectores de la población limeña. A esto contribuyó el hecho de que, al igual que en el teatro de género chico o de tandas, en este teatro el precio de sus entradas estuvieran al alcance de todos los sectores sociales. En 1875 el precio de una platea en el teatro chino era de 1 peso, mientras por todo un palco con asientos se pagaba 2 pesos.[272] Años más adelante, en 1916, el precio en este teatro se seguía manteniendo en la misma proporción, costando 20 centavos la entrada general.[273]

El interés que despertó este teatro entre los diferentes sectores de la población que no eran necesariamente chinos era motivado por la curiosidad que despertaba este tipo de teatro al ser un espectáculo diferente, pero también por la búsqueda de diversión a costa de los chinos. En los teatros fue habitual la presencia de diplomáticos, literatos, periodistas, jóvenes intelectuales de la bohemia literaria y de la elite. Como señalaba *El Comercio* «allí se iban todas las noches los trasnochadores profesionales, los bohemios trashumantes; los periodistas nocturnos y la chiquillería que siempre busca sensaciones que no acierta a comprender».[274]

Para el diverso público limeño y extranjero que asistía a ellos interesado por el contenido de las representaciones, la dificultad que representaba el hecho de que las piezas se hicieran en chino no fue un impedimento para no entenderlas, según señalan Piero Perolari-Malmignati y César Falcón,[275] respectivamente, los empresarios chinos contaban con la presencia de intérpretes que se ubicaban en las principales zonas del teatro para la traducción de los argumentos centrales. Piero Perolari-Malmignati señalaba al respecto que la traducción se destinaba especialmente para quienes se ubicaban cerca de los palcos. Sobre sus impresiones de los intérpretes, este diplomático señalaba:

---

[272] *El Nacional*, 2 de enero de 1875.
[273] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[274] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[275] *El Tiempo*, 14 de enero de 1917.

> No comprendería nada si no fuese por el apoyo de un intérprete chino, el cual es muy diferente a los otros: esta vestido a la usanza china, desde la cabeza hasta los pies, tiene la cabeza rasurada y le cuelga una larga trenza. Pero su aire de dignidad y sus modales de perfecto gentil hombre inspiran estima y respeto.[276]

A diferencia de otros espacios de carácter cerrado, como las asociaciones chinas, los teatros se caracterizaron por ser espacios abiertos y más inclusivos pues la procedencia étnica del visitante no era impedimento para ingresar a ellos, aunque es preciso indicar que la presencia de limeños no siempre fue del agrado de los espectadores chinos. Este malestar frente a la presencia de público limeño se originaba especialmente por la actitud burlesca que asumían algunos de estos frente a las representaciones chinas y a los desórdenes que ocasionaban, razón por la cual, después del incendio del teatro de la Huaquilla en 1912, se trató de restringir el ingreso solo a literatos y a «gente seria».[277] El malestar expresado frente a los espectadores limeños se originaba principalmente por situaciones como las que el cronista de *El Comercio* reseñaba a continuación:

> Los vivos daban un papel doblado, del color del boleto, le atestiguaban al boletero haberle entregado ya la localidad, daban un empellón y se entrababan tranquilamente, instalándose en los mejores asientos, gritando, riendo y burlándose de la función y religiosidad con que pasaba Confucio por la escena. Esto soliviantaba sobremanera a los chinos; pero los infelices tenían que hacer la vista gorda, no protestar… el ruido de las chirimías y de los tambores, pitos y flautas, junto con las carcajadas de los limeños divertidos, impedía que el asiático se deleitara escuchando los sonoros versos de sus postas dramáticos y la vibrante prosa de sus comediógrafos. Era un sacrificio para los chinos; era una tortura patriótica… burlados, escarnecidos y mofados por unos bergantes que no podían comprender todo el caudal de poesía y aroma del terruño que evocaba la escena… en el último piso de la gradería se colocaban los mozos limeños, los que iban a divertirse y a molestar a los asiáticos y cuando todos ellos contemplaban la figura venerable del gran sacerdote bastaba un ligero empellón al chino que estaba arriba, para que este cayera al centro de la sala, arrastrando a quince, veinte o treinta más. La gritería era ensordecedora… Otras veces se llevaban cohetes, prendían papeles, arrojaban la colilla de cigarro sobre los resplandecientes trajes de los artistas. Aquello era horrible, escandaloso, molesto.[278]

Es posible que esta apertura que caracterizaba a estos teatros populares haya sido forzada por la presión que ejercía la sociedad limeña hacia la colectividad china. Los chinos tenían que aguantar la presencia de los limeños,

---

[276] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881) pagine d´uno spettatore*, Fratelli Treves Editori, Milano, 1882, p.196.
[277] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[278] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.

a quienes no les importaba en realidad el valor estético, ni el contenido de las representaciones, sino que iban en búsqueda de diversión a costa de los chinos. Por otra parte, dado que el teatro era para sus promotores un negocio que tenía que dar frutos, es posible que para estos haya sido provechoso el hecho que en sus teatros aumentara el número de asistentes con la presencia de limeños pues esto finalmente podría haber representado el incremento de sus ganancias.

2.3 El teatro tradicional y sus características

En China, la ópera, es decir el teatro tradicional, es el arte teatral en sí mismo y no un género del arte escénico, como se entiende en occidente. La ópera o teatro tradicional es una expresión artística que integra varias artes interpretativas como el canto, la música, la acrobacia, el diálogo, la danza y las artes marciales creando con todas ellas una forma teatral integral. Estas expresiones que forman parte de la ópera, (cantar, actuar, dialogar, etc.) siguen modelos muy estrictos nacidos de la vida real que han sido estilizados por generaciones de artistas, constituyendo símbolos de intenciones humanas y sentimientos. Como señala Guillermo Dañino «no son la vida real, sino un extracto, concentrado y tipificado y, de este modo, se crean símbolos, que el público está acostumbrado a reconocer».[279] A continuación revisaremos cómo se manifestaron cada uno de estos elementos en el teatro que desarrollaron los artistas chinos en Lima.

2.3.1 La impersonación

En el teatro tradicional chino la profesión actoral fue ejercida, hasta antes de la revolución cultural, como una profesión exclusivamente de varones. Aunque existieron algunas excepciones,[280] las impersonaciones, es decir, las

[279] Dañino, Guillermo, *¿Y ahora quién soy yo? Experiencias de un actor peruano en China,* p. 54.
[280] Como la compañía de mujeres de Li Yu que existió durante la dinastía Ming. García-Borrón Martínez, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 255. No obstante, es posible que las mujeres dominaran en el teatro Yuan, pues se sabe

interpretaciones a cargo de mujeres reales por lo general fueron consideradas peligrosas y subversivas, debido a la fuerte tradición confuciana en la sociedad china.[281] Así, en la ópera de Cantón al igual que en la ópera de Pekín, los papeles femeninos, al igual que todos los demás roles, eran impersonados por hombres.[282]

Esta característica del arte dramático chino, en donde el cuerpo es reconstruido para la ficción escénica, como señalan Eugenio Barba y Nicola Savarese «demuestra cómo la interpretación de un papel no depende del sexo del actor, sino más bien de la forma en que modela su energía».[283] Para cierta parte del público limeño, que ignoraba esta característica del teatro chino, este hecho dio lugar a situaciones embarazosas como la registrada en la revista *Variedades* con un cronista que luego de asistir a una de las representaciones, quiso conocer a la estrella de la función que había cautivado su interés:

> Terminada la función he querido pasar a los camarines. Una chinita agraciada ha llamado mi atención. Pedí ser presentado. Me sonrío amablemente. Era bastante bonita… No obstante de que la simpática estrella chinesca padecía de la falta de mií (cejas) logró interesarme y ya estaba en funciones tenoriescas cuando la gloriosa diva empezó a desnudarse, sin pizca de vergüenza, en presencia del numeroso público que invadía el camerino y de mí, que era el más rendido de sus admiradores. Cayó la túnica y cuando pensé contemplar el más bello cuerpo, espaldas mórbidas, nacimiento tentador de senos, cuello níveo ¡Dios mío lo que vi! Espaldas escuálidas, cuello sin armonía, pecho deforme y sin turgencias. Y la diva, en su impudor, seguía desvistiéndose. ¡Claro como que era un hombre! [284]

En ese sentido la experiencia de este limeño con este tipo de teatro que tenía características culturales ajenas a las suyas evidenciaron las fricciones y desconciertos con las que se llevaron a cabo los encuentros entre diferentes.

---

mucho más de ellas que sobre los hombres. El conocimiento de las actrices se sabe especialmente a través de la obra de Xia Tingzhi (1316-1389) quien escribió una obra llamada Qinglou ji «Colección del Cenador Verde» en donde reunía una serie de biografías de actrices del siglo XIII y primera mitad del XIV. García-Borrón Martínez, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 84.

[281] Tian, Min, «Male Dan: The paradox of sex, acting and perception of female impersonation in traditional chinese theatre» en: *Asian Theatre Journal*, University of Hawaii Press, primavera 2000, Vol. 17, N.º 1, p. 81.

[282] García-Borrón Martínez, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 255.

[283] Barba, Eugenio y Nicola Savarese, *The Secret Art of the Performer*, Routledge, Londres, 1991, pp. 80- 81. Citado por García-Borrón Martínez, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 180.

[284] *Variedades,* 14 de octubre de 1916.

2.3.2 La ilusión escénica

En el teatro tradicional chino, la escenografía, tal y como la conocemos en occidente es decir, entendida como la utilización de bastidores, muebles y tarimas para delimitar y ubicarnos convencionalmente no existe. En este tipo de teatro el escenario está vacío de cualquier objeto, aunque casi siempre tiene una mesa y por lo menos una silla. El escenario según el esquema chino consta de un cuadrilátero vacío de aproximadamente 6 por 6 m que permite la visión de la acción desde por lo menos tres de sus lados, con dos puertas en la parte posterior por donde entran y salen los actores. Los escenarios utilizados por los chinos en Lima, los cuales tenían las mismas disposiciones que existían en los demás teatros de la capital, tuvieron que adaptarse a las necesidades del espectáculo teatral, así hacia 1874 los actores utilizaban un escenario de aproximadamente 6 varas de ancho por 15 de largo (4.80 m por 12 m).[285]

Los lugares de acción en este tipo de escenario son sugeridos por pequeños elementos y sencillos accesorios colocados sobre el escenario que simbolizan una serie de efectos: una bandera, una silla, un arbusto, un cuadro con figuras de animales, una nube que simboliza al dios de las Nubes, un dibujo del fuego que simboliza al rey del Fuego, una silueta de la luna sobre la frente que simboliza al juez Pao Tsen, dos banderolas blancas con un dibujo en el centro que representan a un coche, una fachada en miniatura con un pequeño letrero en la parte superior que representa un palacio, etc.[286] Al respecto, la revista *Variedades* señalaba:

> Lo curioso en el teatro chino no es solamente lo exótico de su presentación sino que el decorado es simbólico… todo aquello que pueda tener relación con el drama lo indican con un signo o palabra convencional.[287]

Esta ausencia de decorados se explica en tanto que este teatro exige que sean los demás elementos los que en conjunto conformen la escenografía: la música, el maquillaje y el vestuario, elementos que se presentan antes que la

[285] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.
[286] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.
[287] *Variedades,* 14 de octubre de 1916.

acción dramática para exigir la imaginación del público. Este motivo, según señala Bernardo Kordon, habría sido la razón por la cual el teatro chino ha acumulado todos los estímulos sensoriales y se ha cuidado —en un país de gran tradición pictórica— de no caer en el decorado teatral.[288] En el teatro Odeón, según señalaba Piero Perolari-Malmignati, los ayudantes del teatro permanecían en el escenario a la vista del público y a diferencia del teatro occidental, en estos no era necesario bajar el telón, pues no era primordial ocultar el cambio de «escenografía» de la vista del público:

> En el teatro chino abundan las escenas de muerte y asesinato, sin embargo los muertos salen del escenario a la vista del público, con sus propias piernas. Los ayudantes de teatro, que cambian los muebles están todo el tiempo sobre el escenario y no detrás de las quintas, al igual que una parte de los espectadores que están también sobre el escenario. Nunca he visto que bajen el telón y creo que los chinos, por lo menos en Lima, nunca lo han utilizado.[289]

De similar manera el cronista de *El Tiempo* señalaba a modo de comparación las diferencias entre este teatro y el teatro occidental:

> En el teatro chino la farsa se hace a la vista del público. Cualquiera puede asistir a la representación desde el escenario. Los chinos no conocen la hipocresía del teatro europeo que pretende representar exactamente la vida; y por esto, solo acepta que se le contemple desde la sala. La farsa china es más sincera, más amplia, más abstracta, más metafísica. Autor, público y actores están de acuerdo en que las escenas que representan son fabulosas y las aceptan sin pretender engañarse.[290]

En el teatro tradicional chino, la ilusión escénica es dejada en manos del actor, quien valiéndose de movimientos corporales y sencillos objetos crea el decorado y el ambiente en el cual se sitúa la obra. Los gestos y movimientos (de manos, dedos, pies y ojos) tienen una ilación lógica y natural en cada uno de ellos y siguen formas estilizadas de expresión escénica que expresan emociones, actitudes y poseen significados específicos. Así por ejemplo, manejar el látigo expresa el galope de un caballo, la vuelta por el escenario expresa un recorrido de mil kilómetros, frotar una mano contra la otra durante varios minutos expresa preocupación.

---

[288] Kordon, Bernardo, *El teatro tradicional chino,* Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires, 1956, p. 24.
[289] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881)*, p.199.
[290] *El Tiempo*, 14 de enero de 1917.

2.3.3 Música y canto

Además de los actores que se ubican en el escenario este está ocupado por una pequeña orquesta de seis o siete músicos que se ubican en el fondo del escenario. En efecto, según señalaba Piero Perolari-Malmignati, la orquesta china del teatro Odeón se ubicaba al fondo del escenario y a espaldas de los actores. Las orquestas estaban integradas por instrumentos de cuerda, como violines (*erhu* y *gaohu*) y guitarras (*sanxian* y *yueqin*); instrumentos de percusión como el tambor (*ku*) y el *gong*; y por instrumentos de viento como el órgano de boca (*sheng*), la flauta vertical (*xiao*), flauta traversa (*dizi*) y la corneta china (*tié*).

La música es un elemento vital para el desarrollo de las representaciones chinas, de allí que por su importancia, al teatro chino se le denomine ópera. La música tiene por función crear la atmósfera en la cual intervienen los personajes, acentuando sus características y acompañando a las acciones, pero no debe interferir de manera alguna ni sobreponerse a la actuación del actor. Teniendo en cuenta que en el teatro tradicional, las obras no son habladas, sino cantadas o recitadas, la música actúa adelantándose a la acción, fijando el clima escénico y acentuando las características de los personajes.

La sonoridad y melodía que caracterizó a la música teatral sin embargo fueron aspectos que no siempre agradaron a quienes por diferentes motivos la escuchaban, así, en el caso de los vecinos que vivían cerca a los teatros y se veían obligados a escucharla hasta altas horas de la madrugada esta experiencia resultaba muchas veces irritante, las quejas frente a esta situación fueron comunes en el municipio limeño. Para Piero Perolari-Malmignati, los efectos que la música china generaba, lejos de estimular el deleite de los sentidos, provocaba incomodidad entre quienes la escuchaban:

> ¡Y qué música tocan! Imagínense que una turba de muchachos traviesos haya invadido una cocina bien equipada y se pongan a hacer la mayor bulla posible golpeando ollas, sartenes, baldes y todo objeto disponible. Ese es el efecto que hace la música china la primera vez que se la escucha. [...] Los instrumentos son: una especie de gran tambor

> con sus correspondientes platos, una pequeña guitarra, una especie de clarinete y una especie de cacerola. [...] Al parecer, los músicos chinos, al igual que los árabes, no tienen música escrita.[291]

Estas impresiones, al igual que las registradas por un cronista de *El Nacional*, quien escribía que era imposible de «imaginar nada más destemplado, más monótono, más ingeniosamente combinado para ofender y trastornar la cabeza» que la música china,[292] revelan el poco nivel de aceptación que tuvo en realidad la música china en Lima.

Por otra parte, el canto al igual que la música también fue otro elemento que llamó mucho la atención de los limeños, siendo en muchos casos motivo de inquietud para quienes asistían a los espectáculos al no poder identificar plenamente esta expresión como canto, en relación a este elemento el cronista de la revista *Variedades* señalaba después de haber escuchado una pieza «dialogaban en tono desconocido para nosotros por la forma, pues no es un recitado, ni llega a ser canto». No faltaron quienes como Juan Torres Chiguan, un viejo ex-soldado limeño que asistió de niño al teatro de la Huaquilla, después de escuchar a los actores chinos terminaron identificándolos con los gatos.[293]

2.3.4 Vestuario y maquillaje

En contraste con el sencillo escenario de los teatros chinos, los trajes utilizados por los actores chinos son majestuosos. Como señalaba un cronista limeño:

> Lo que hay de verdaderamente notable es el vestuario de la compañía, por su lujo, abundancia y variedad. Todos son de seda o de finísimo raso, recamados de oro y plata, formando caprichosos dibujos.[294]

Elaboradas en base a telas de seda, delicadamente elaboradas y de corte simple,[295] la vestimenta china fue un elemento que sobresalió

[291] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881)*, p. 194.
[292] *El Nacional,* 28 de diciembre de 1874.
[293] Entrevista realizada por Humberto Rodríguez Pastor a Juan Torres Chiguan el 8 de febrero de 1984.
[294] *El Nacional,* 28 de diciembre de 1874.

notablemente en las representaciones chinas, aunque al igual que con la música, la vestimenta teatral también fue motivo de burla, pues sirvió para identificar a los actores como «estrafalarios».[296] La confección de los coloridos trajes de los actores demandó grandes cantidades de dinero, según señala *El Nacional* para una función presentada en diciembre de 1874, la confección de solo algunos de ellos costó más 13.000 soles.[297]

El maquillaje por su parte también juega un papel importante para la caracterización de los personajes especialmente masculinos. Sujeto a patrones fijos en cuanto a estructura y colores, el maquillaje asume una específica carga simbólica en cada uno de los personajes, simbolizando valores, atributos, habilidades y estatus de cada uno de ellos. La estructura del maquillaje, al igual que los colores,[298] tiene significados específicos de tal manera que permiten al espectador identificar a simple vista al personaje en escena. Durante la visita efectuada al teatro Odeón, Piero Perolari-Malmignati señalaría con sensación de asombro «algunos actores tienen el rostro pintado de blanco y teñido de un modo increíble».[299]

2.3.5 Las obras tradicionales chinas

Por las referencias que hemos encontrado de las obras chinas representadas en Lima podemos señalar que estas piezas teatrales hacían

---

[295] Los colores de los trajes en las óperas chinas también tienen significados específicos. Así por ejemplo, en la ópera de Pekín, los personajes que visten trajes de color blanco representan a personas mentirosas; los que visten de negro representan a personajes atrevidos y fanfarrones; los que visten de azul a personajes fríos y calculadores; los de rojo identifican a personajes valientes y leales, mientras que los colores dorados y plateados se utilizan para representar a los dioses.

[296] *Variedades,* 14 de octubre de 1916.

[297] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.

[298] Los colores de la pintura facial asumen significados específicos en cada uno de los personajes de las óperas chinas, así en la ópera de Pekín, el color rojo simboliza lealtad, rectitud, valor y honradez; el púrpura asume las características anteriores, pero en menor grado más el sentido de la justicia y la solemnidad; el negro simboliza seriedad, responsabilidad, simplicidad y carácter taciturno; el azul expresa honestidad, constancia, obstinación y ferocidad; el amarillo indica habilidad, pericia, inteligencia, bravura, técnica en el papel de guerrero; el verde es el color del coraje e irritabilidad, el rosado y el gris son los colores de la vejez, los payasos van pintados de blanco alrededor de la nariz y los ojos; el dorado indica poder y solemnidad; el plateado es el color de los inmortales, demonios, o monstruos y son usados sobre los rostros de dioses y hadas. Dañino, Guillermo, *¿Y ahora quién soy yo? Experiencias de un actor peruano en China,* p. 55.

[299] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881)*, p. 195.

alusión a dos tipos de situaciones: por una parte estaban aquellas que abordaban sucesos de la vida diaria inmersos en cuentos y leyendas populares y por la otra las que hacían referencia a sucesos históricos que narraban episodios políticos y hazañas de antiguos héroes. Las temáticas centrales en este tipo de teatro aludían a la redención o a la exaltación de sentimientos y valores como la honestidad, la obediencia, el altruismo, la valentía, la fidelidad en el amor y la castidad «asumida como consecuencia y corolario de una única pasión». Esta tendencia del teatro chino a dar siempre lecciones políticas o éticas se explica por la función moral de la literatura china vertida en la fuerte tradición confuciana.

En las obras chinas se encuentran diferentes tipos de personajes a través de los cuales se trasmitían al espectador estereotipos sociales y patrones de conducta. Estos personajes son propios del mundo rural y urbano de la China feudal (emperadores magnánimos y tiranos, mandarines, cortesanos, guerreros patrióticos, bandidos generosos, prostitutas y mujeres virtuosas)[300] así como personajes del mundo sobrenatural como las divinidades.

Es posible clasificar a las piezas chinas de acuerdo al tipo de argumentación. Es decir entre piezas de carácter romántico y piezas de carácter heroico. Sin embargo, al margen de esta clasificación, ambos tipos de argumentos se caracterizan por transmitir valores a los espectadores. Al respecto un cronista de *El Comercio* señalaba:

> Los argumentos son lánguidos, románticos, sentimentales, de una sentimentalidad ingenua, y con un fin de honestidad. Esto sin perjuicio de otro argumento: el de las guerras, generalmente luchas de razas. Capuletos y Montescos de las llanuras chinas. Julietas y Romeos de los castillos de porcelana. Una vez es una doncella que se pierde en el bosque, le suceden aventuras tartarinescas; viene a ser una Bella Durmiente de Perrault o una antecesora o sucesora de los Siete Infantes de Lara. La doncella se ha perdido en el bosque. Los dragones, los lotos, los crisantemos, toda la fauna y la flora de las montañas la persiguen. Es una especie de aventura homérica. A veces quieren hacerle el bien, otras veces el mal. De pronto aparece una figura venerable: luenga barba, cabellera cana, ojos hundidos, andar rítmico, la protege, la lleva al hogar y la casa con un gran príncipe y aquí termina la obra. Los hay simplísimos. De una simplicidad primitiva, completamente ingenua. Dos mancebos se casan, se quieren,

[300] En el teatro chino las mujeres están asociadas con las peonias, flores que simbolizan además a la riqueza y la perfección. En la cultura china las peonias siempre han sido asociadas con la belleza femenina. Además la peonia es considerada la reina de las flores.

> tienen una larga vida matrimonial, forman el hogar, envejecen, mueren y los hijos les suceden, y como aprendieron de los padres llevan la misma vida, siempre bajo la protección del Gran Sacerdote, que cuida no desaparezca esta familia ejemplar… y en lo épico ya es muy diferente, los guerreros, armados de mazas y espadas relucientes, se empeñan en luchas temibles, sangrantes, mortales. Se pelea por todo: por una mujer y por una gracia del emperador; por una ofrenda a Confucio, y por la posesión de un feudo. Es el teatro de la lucha y del heroísmo…[301]

Se conoce muy poco sobre los nombres y argumentos de las piezas teatrales que se presentaron en Lima pues lo que ha quedado de ellas son solo referencias escuetas en algunos periódicos limeños. Esta situación derivada de la poca promoción de las funciones en los diarios y revistas, sumado al poco interés de los cronistas por identificar los nombres y los argumentos de las obras explicaría el vacío existente hoy en día para reconstruir esta historia. Las crónicas que existen, si bien hacen referencia a algunos datos de las obras, están cargadas por lo general de las apreciaciones personales de los mismos cronistas. El poco interés de los limeños por registrar los nombres de las piezas tal vez se haya debido al poco entendimiento del idioma chino, sin embargo es muy posible que esta omisión tenga que ver con el desinterés hacia las representaciones chinas, como señalaba uno de los mismos cronistas «¿qué importa nuestro ilustrado público lo que pueda pasar allí?». Esta postura hacia el teatro chino, que finalmente se convertiría en una actitud despreciativa, explicaría el por qué de la omisión de las piezas teatrales chinas en la prensa limeña, y de ahí que los cronistas se limitaran a resumir a grandes rasgos las piezas haciendo grandes esfuerzos por comprender representaciones, las cuales, integradas por movimientos, gestos, y símbolos, no llegaban siempre a ser entendibles:

> Qué significan esos ejercicios y esas pruebas en medio de una lucha encarnecida de pueblo a pueblo; sería muy difícil poderlo explicar satisfactoriamente. Ellos mismos, tenemos la seguridad que no lo saben, pero aquellas barbaridades son muy del gusto de los chinos.[302]

Entre los pocos nombres de las piezas que fueron registradas, figuran la ópera bufa escrita por un célebre profesor Achon, titulada «Caniggsingen

[301] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[302] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.

chiuaa» la cual fue presentada en noviembre de 1870 en el teatro de la Huaquilla, acompañada de otra pequeña pieza humorística llamada «Sonchin fui» o «Las dos comadres».[303] Igualmente, otra ópera de la cual sabemos algunos datos es la pieza llamada «Kooossink chuuag», la cual se presentó en el mismo teatro, en septiembre de 1871, esta pieza contaba con los personajes «Ajivo», gran emperador; «Aassin» su esposa, «Tooysan» emperador y «Sameo» sacerdote, además tenía coro de soldados, gente de pueblo y danzantes.[304] Asimismo, otra pieza de la cual sabemos algunos datos es la obra de carácter romántico «Sai sin la git» o «La seductora del barco de flores que surca el lago en pos del amor», que fue presentada en 1923 en el teatro Delicias, contando con la participación de personajes como «Wu Tai Fa», «Ti Sim», «Tso», «Li Ping», «Chi Mu» y «Li Tai Pe» quienes, según señalaba la revista *Mundial*:

> Desarrollaron una hermosa historia de amor y encantamiento en la cual pasaban princesas y azafatas, hechiceras y reyes, guerreros y dioses todo con un estigma de crueldad en sus nombres: Nube de Primavera, Cascabel de Oro, Montaña de Púrpura,[305] Río de la Buena Corriente, Garras de Dragón, Estrella de la Media Noche.[306]

Los argumentos teatrales que hemos encontrado se limitan a tres, no obstante, la importancia de estos radica en el hecho de que en cada uno de ellos es posible identificar algunas características de este tipo de teatro, tanto en lo referente al aspecto escénico como en el contenido. El primero de ellos, registrado por Piero Perolari-Malmignati, gira en torno a la ingratitud que demuestra una familia hacia quien ha logrado sanar a uno de sus miembros, deviniendo esta situación en una lucha en la cual intervienen no solo la familia, sino también un mandarín que representa la autoridad y quien finalmente es el encargado de administrar justicia y sancionar a los responsables:

---

[303] *El Nacional,* 26 de noviembre de 1870.
[304] *El Nacional,* 27 de septiembre de 1871.
[305] Montaña Púrpura es el nombre del monte Zijin Shan, ubicado a las espaldas de la ciudad de Nanjing. Se llama así por el tono que le dan las rocas que forman suaves colinas pobladas por frondosos bosques, especialmente de bambú.
[306] *Mundial*, 15 de junio de 1923.

> El hombre vestido de muchacha, con los ojos cerrados, y que está sentado sobre una silla… debe ser considerado que duerme en la cama. Entonces un anciano con la barba blanca, el cual tiene en mano una especie de matamoscas, se acerca a la muchacha y hace algunos gestos con ese objeto. Ese anciano es un espíritu maligno que está echando el mal de ojos a la muchacha enfermándola. Luego él se va y ella se despierta quejándose de dolores. Los padres de la muchacha acuden presurosos y al ver a su hija en tal estado, presurosamente mandan llamar a un médico. Este llega pronto y, una vez estudiada la enfermedad les entrega un talismán que curará a la muchacha: es un pedazo de madera del cual cuelgan algunos trapos. Coloca la madera sobre la cortina de la cama y todos salen de la escena, salvo la muchacha… El efecto del talismán es portentoso: el espíritu maligno se retira y la muchacha se levanta perfectamente sana. Sus padres desbordan de alegría, pero cuando viene el médico no le quieren pagar nada. Entonces el médico se encoleriza y grita; pide que por lo menos le devuelvan el talismán. Pero ni eso le quieren dar… Ese médico no bromea, hay que ver cómo le pega al padre de la muchacha y a todos los servidores que acuden a defenderlo… En eso ingresa al escenario un mandarín… luego de haber oído a los padres de la muchacha y al médico, el mandarín pronuncia su sentencia y a todos imparte la sanción correspondiente.[307]

El segundo argumento fue recogido de la revista *Variedades*, este hace alusión a una obra presentada en octubre de 1916 en la calle de La Huaquilla, cuyo mensaje principal tiene que ver con la recompensa por la fidelidad. La obra, de un «romanticismo delicadísimo» se desarrolla, según relata el cronista de la siguiente manera:

> En un paseo apartado en donde los tilos perezosamente dan sombra, una pareja enamorada dice de su amor y de su angustia… –Go sam-oe yan. Sen chio go san men. [Mi corazón, amor mío: esa estrella que tú miras, alumbra mi vida] –Go chzau mun [Yo estoy muy triste]… el drama se ha desarrollado lentamente. La pareja de amantes ha sido separada por el padre del galán al que casan con otra mujer y la novia, dulce, y pequeña muere de dolor. Él, el que ama a la muerta se refugia en un convento y tal es su fervor y santidad que el Divino le concede hacer un milagro: el de resucitar a la escogida de su corazón que muriera de amor.[308]

Finalmente, en los argumentos de las piezas de carácter histórico también es posible encontrar este tipo de mensajes. A continuación reproducimos el argumento de una pieza representada en 1917 en la carpa de La Huaquilla, en el cual sus dos personajes principales, padre e hijo, se ven enfrentados en una guerra por el poder:

> El protagonista es un mandarín. Uno de sus generales se ha levantado en armas contra él. Y la causa que defiende el insurrecto es la del pueblo, democrática. Si triunfa abolirá la tiranía y establecerá un gobierno popular y amigo del pueblo. Uno de los hijos del mandarín, su primogénito, se une a la sublevación y se alista en el ejército que

[307] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881)*. p. 197.
[308] *Variedades*, 14 de octubre de 1916.

> combate contra su padre, por defender los derechos del pueblo. Y vienen los combates. Son combates rudos, encarnizados, crueles, incompasivos, despiadados… Al final triunfa el ejército del mandarín. El general es decapitado a la vista del público. Pero el mandarín quiere salvar a su hijo. Lo invita a que acepte su gobierno y vuelva a su palacio. El príncipe se niega. Para convencerlo le muestra la cabeza cortada a cercen del general. El príncipe se conmueve. La coge entre sus manos y llora sobre ella. La acaricia, la oprime contra su corazón, la estruja, la besa y le jura seguir su ejemplo hasta el final. La escena es dolorosa, sobrecogedora… la sentencia del concejo de guerra ha condenado al príncipe a ser crucificado y muerto por la flecha del mandarín…el príncipe es atado a ella de pies y manos y en un estrado fronterizo el mandarín se dispone a disparar la saeta mortal. Antes intenta nuevamente convencerlo y le habla. Uno de los espectadores nos traduce la escena. –El mandarín: Yao Sa ha muerto, Sin Fu. Tú has visto su cabeza cortada por mi verdugo. La revolución está vencida. Ven a mi palacio… –Sin Fu: Yo te seguiré Yao Sa. Oigo tu voz. Yo no quiero si no a ti. –Mandarín: Mi flecha cortará tu corazón. Y clavará tu cuerpo que será comido por los perros…–Sin Fu: Mi cabeza es tuya Yao San. Tú me enseñaste a pelear. Yo moriré como tú. –El Mandarín: Ríndete, Sin Fu. Mi mano está pronta a disparar. –Sin Fu: Mi corazón está lleno de gozo porque me voy a juntar contigo Yao San…Y el mandarín disparó violentamente su flecha… pero la saeta no dio en el corazón del príncipe sino rompió las ligaduras que los sujetaban a la cruz y Sin Fu salió sobre su padre ansioso de luchar con él. Un mensajero llego presuroso a avisar que nuevos insurrectos se acercaban. Al mismo tiempo entraron en tropel muchos revolucionarios. Y vencieron al mandarín y lo decapitaron. Y el príncipe fue proclamado rey.[309]

Como señalaba el mismo chino que había fungido de traductor al cronista de *El Tiempo* que firmaba como Falcón, en esta obra «ha triunfado la justicia». Según afirmaba el referido chino «en las obras chinas siempre triunfa la justicia y se salvan los inocentes».

Las obras en referencia constituyen, a pesar de ser pocas, una interesante muestra de la literatura china que es reflejo de las corrientes del pensamiento que existieron en China. A través de la tradición escrita es posible rastrear las particularidades de la autopercepción del pueblo chino así como en su mitología descubrir:

> Que los héroes son más sabios que guerreros y que su máxima contribución fueron los elementos civilizadores y las obras para el beneficio del pueblo. Esos reyes sabios no estaban a la merced de dioses injustos o vengadores, sino de una fuerza superior, el Cielo, que simplemente castiga a los villanos y recompensa a los virtuosos, haciendo énfasis más sobre la responsabilidad que sobre el destino. El deber más importante de los soberanos y por lo cual eran juzgados, era servir a los demás hombres del presente y del pasado, es decir a sus súbditos y a sus ancestros.[310]

Las corrientes del pensamiento en China no fueron exclusivamente creaciones intelectuales, sino patrones de vida y guías para gobernar. El

---

[309] *El Tiempo*, 14 de enero de 1917.
[310] Botton, Flora, (Coord.) *Historia mínima de China*, El Colegio de México, México DF. 2010, p. 12.

confucianismo entre ellas recoge estos elementos y construye una doctrina en la que preceptos morales y políticos se cofunden, abogando por un gobierno de hombres de mérito, de soberanos preocupados por el bienestar del pueblo y de un pueblo que muestra obediencia a la autoridad y venera a sus ancestros. Así finalmente dio una cohesión ideológica duradera a la organización social, la familia y al Estado.[311]

Dentro de la sociedad china el rito es el elemento articulador de las relaciones personales y públicas, apareciendo como la verdadera clave del sistema tradicional chino; este se remonta a la formación de esa sociedad y civilización y constituye su rasgo más característico. En la cultura china tradicional, es el rito y no el derecho el que articula y estructura la totalidad del cuerpo social. La forma ritual está concebida para aplicarse a los comportamientos, por ejemplo, el comportamiento del hijo con el padre, el del esposo ante la esposa o el del huésped ante el anfitrión. Sin la participación de los ritos, tanto de las ceremonias codificadas como de los ritos circunstanciales todo el edificio social se desmorona por completo. De acuerdo con el confucianismo la regulación apropiada de las conductas sociales exige en todos los niveles la influencia del rito. Así, el moldeado de la buena conducta queda reforzado con la práctica de todas esas ceremonias codificadas que, en última instancia, impiden la emergencia de acciones perversas contrarias a las ordenadas y sancionadas por la sociedad.[312]

El teatro en ese sentido es una importante forma literaria que asume dentro de esta corriente del pensamiento, la función ritual en tanto que en él se reproducen pautas de comportamiento a seguir que permitirán que cualquier hombre, al margen del rango que ocupe en la escala social, pueda llegar a ser un hombre noble.

2.4 Adaptando el teatro tradicional en Lima: *Li Ton Chu*

[311] Botton, Flora, (Coord.) *Historia mínima de China*, p. 13.
[312] Galvany, Albert, «La dinastía Zhou» en Botton, Flora (Coord.) *Historia mínima de China,* p. 61.

Como hemos señalado líneas arriba en las primeras décadas del siglo XX la colonia china se había convertido en una de las más importantes del país, las familias más adineradas de la comunidad formaban parte de una elite económica con importantes vínculos comerciales y sociales con su par limeña. En este contexto, la elite china trataba de adaptarse al estilo de vida de su par limeña, y al igual

que ella, fomentaba al interior de la comunidad la práctica de deportes y diversiones modernas. Para disfrutar de estas nuevas diversiones se fundaron espacios exclusivos como el Club Social Chino y como vertemos más adelante nuevos y elegantes teatros.

En este proceso de adaptación al estilo de vida limeño, en 1925 surgió en la escena local el escritor chino A. Kuan Veng quien venía radicando desde hacía algunos años en esta ciudad haciéndose conocido por sus contribuciones en los diarios limeños, y especialmente por la obra teatral que escribiera con el nombre de *Li Ton Chu* o El hijo de la concubina. Obra «de intensa vibración dramática» que fue representada el miércoles 1 de julio de 1925 en el teatro Municipal a cargo de una compañía teatral argentina.

La obra en referencia tenía características particulares que la distanciaban de las piezas tradicionales chinas a pesar de que desarrollaba una historia con personajes sacados de la tradición china. Para empezar, la primera particularidad de esta obra fue el idioma en el que fue representada: el español, lo cual nos indica la disposición de que la obra fuera dirigida hacia un público más amplio que solo los miembros de la colonia china. De igual forma el hecho de que constara de un solo acto y que tuviera una corta duración, a diferencia de las obras tradicionales que podían durar largas horas seguidas podría indicarnos, de la misma forma, la intencionalidad que tenía esta obra de ser destinada a un público más amplio y ya no exclusivo de inmigrantes chinos.

Estas modificaciones nos indican cómo esta pieza teatral se iban adaptando a los estándares occidentales, a diferencia de las obras tradicionales que solían ser extensas piezas que podían durar largas horas, esta pieza al ser de corta duración denotaba el hecho de estar pensada

también para el público limeño que no estaba acostumbrado a espectar obras extensas como lo eran las obras tradicionales chinas.

Por otra parte entre los rasgos que conservó la obra mencionada figuraron el vestuario, el mueblaje y la decoración los cuales fueron puestos en escena «con propiedad y lujo asiáticos»,[313] aunque a decir de la crítica periodística esta última, según señalaba la prensa limeña «no estuviera a tono con la riqueza del vestuario y de los muebles de ostentación llamativa y verdaderamente oriental».[314]

La estructura del argumento también llamó la atención de la crítica, pues mientras que para algunos era clara la influencia del formato occidental en la obra, para otros esta constituía una obra concebida y ejecutada según la ideología y los métodos chinos, finalmente para otro sector esta no dejaba vislumbrar ideología alguna:

> Esta dialogada correctamente, con pulcritud y hasta con cierto sentimentalismo más occidental que oriental… La frondosidad retórica es tal que está en boca de todos los personajes, desde la del encopetado y altivo mandarín hasta en la de la mísera esclava. Además revela que el señor Kuan Veng debe ser un lector asiduo de las obras maestras del arte universal. Y esto dice mucho en bien de él. Si no hubiera leído lo que se nos antoja suponer que ha leído no habría alcanzado la reputación que goza. Y vamos hasta a afirmar que ha leído a Shakespeare. El primer cuadro de su «Li Ton Chu» ha sido inspirado en el «Hamlet» del inmortal dramaturgo inglés. Esa sombra de la madre, muerta envenenada, que se aparece para denunciar el crimen de que fue víctima el hijo, en momentos que este, al claror de una noche de pálida luna, es presa de la inquietud torturante y misteriosa, es la misma sombra del padre del héroe shakesperiano en su obra alusiva y esa tortura espiritual es la misma que desgarraba el ser del infortunado príncipe de Dinamarca. Las palabras que emplea el señor Kuan Veng, no cabe duda que no son las mismas que emplean los personajes aludidos, pero hay que reconocer que las situaciones son perfectamente exactas, exactísimas.[315]

Finalmente, el valor escénico «relativo» de la obra fue el último elemento que llamó la atención de la crítica limeña.[316]Si bien los críticos reconocían que el literato era una persona muy culta, también reconocían que este no dominaba la técnica escénica pues los procedimientos escénicos que empleaba eran verdaderamente inocentes:

---

[313] *El Comercio*, 1de julio de 1925.
[314] *El Comercio*, 2 de julio de 1925.
[315] *El Comercio*, 2 de julio de 1925.
[316] *Variedades*, 4 de julio de 1925.

> En el primer cuadro la sombra de la madre reconoce al hijo; en el segundo es la aya de este quien lo reconoce y en el tercero es el hijo que se hace reconocer por el padre. Tres redundancias que revelan seguramente la ingenuidad oriental, buena para un cuento y mejor si se tratara de un cuento chino.[317]

A pesar de las carencias en cuanto al valor escénico de la obra, la prensa limeña consideró que siendo esta la primera obra de este joven escritor, ésta no estaba nada mal y lejos de un fracaso, fue llenado de aplausos de simpatía y de aliento. La misma extensión de los artículos en la prensa limeña fue una prueba de la «deferencia que merecía su talento, pues, si no valiera lo que vale le habríamos dedicado solamente unas cuantas frases vulgares de gacetilla y nada más».

Consideramos que la adaptación de esta pieza teatral podría darnos algunas luces sobre la coyuntura por la que estaban atravesado las artes escénicas chinas en el Perú toda vez que a pesar de la renovada imagen de la comunidad china, lograda a través de sus elites económicas y sociales, sus expresiones culturales asociadas históricamente con ella, como el teatro tradicional, seguían condicionando su asociación con una imagen negativa en la medida en que estas expresiones eran fuertemente menospreciadas y consideradas inferiores. En estas circunstancias el intento de este escritor por hacer inteligible las artes escénicas chinas hacia el público limeño tuvo por objeto expresar a la sociedad limeña la capacidad adaptativa que podían tener los inmigrantes chinos junto a sus expresiones culturales.

Este proceso de redefinición de la cultura que finalmente trajo como resultado la apertura de la sala más exclusiva de la capital limeña para la puesta en escena de una obra china, generó también un cambio en las percepciones de la población limeña hacia las artes escénicas chinas. Siendo bien recibida por el público, esta constituyó, según señalaba un cronista limeño, «un apreciable esfuerzo literario, remarcable sobre todo, por la forma cuidada y pulcra con que está escrita en español».[318]

2.5 Los primeros teatros chinos en Lima

[317] *El Comercio*, 2 de julio de 1925.
[318] *El Comercio*, 1 de julio de 1925.

Los primeros teatros chinos, al igual que los teatros populares en donde se ofrecían tandas y zarzuelas para el público limeño, fueron espacios escénicos muy populares en Lima desde fines de siglo XIX hasta los primeros años del siglo XX, cuando desaparecieron dejando la posta a sus sucesores. Como veremos a continuación en Lima existieron tres populares teatros identificados con la colonia china por sus espectáculos de corte tradicional, estos fueron el teatro ubicado a espaldas de Santa Clara, el teatro del Rastro de la Huaquilla y el teatro Odeón, todos ubicados dentro del mismo barrio en el cual residían los chinos.

2.5.1 El teatro de espaldas de Santa Clara

Este primer teatro destinado a representaciones chinas estuvo ubicado a espaldas del Monasterio de Santa Clara. Según indica una de las primeras referencias sobre este teatro, este se abrió al público en febrero de 1869 ofreciendo una serie de funciones dobles de doce a cuatro de la tarde y de ocho a doce de la noche. Entre otros detalles, el periódico *El Comercio* señalaba:

> El teatro chino está situado en la calle del rastro de Santa Clara, en el primer departamento se encuentra la boletería y se penetra al lugar en que están colocados el proscenio y la platea, por un largo callejón perfectamente aseado. El proscenio está situado a dos varas de altura (1.6 m) sobre la platea y tiene poco más o menos diez varas de largo (8 m) y cinco de ancho (4 m).[319]

Las referencias sobre este primer teatro nos indican que desde un inicio esta sala se convirtió en el principal espacio de entretenimiento de la colectividad china, la frecuencia con la que se llevaba a cabo las representaciones en ella contribuyó a eso. La vida de este primer teatro no fue muy extensa, al parecer solo estuvo en funcionamiento no más de cuatro años y es probable que este haya competido con el teatro de la Huaquilla que se inauguró años después muy cerca de él y que como veremos a continuación logró convertirse con los años en el principal espacio teatral de la comunidad china.

[319] *El Comercio*, 22 de febrero de 1869.

2.5.2 El teatro del Rastro de la Huaquilla

El teatro del Rastro de la Huaquilla estuvo ubicado en las inmediaciones del Barrio Chino, en la calle de la cual toma su nombre, puerta N.º 37 en lo que actualmente se conoce como los Barrios Altos. Aunque no se sabe con exactitud la fecha de inauguración del teatro lo seguro es que hacia 1874 este teatro ya se encontraba en pleno funcionamiento al servicio de la colectividad china:

> Galantemente invitados por un respetable invitado a quien los hijos del Celeste Imperio profesan el más grato cariño y les merecen las mas solicitas atenciones, no quisimos desperdiciar la ocasión que se nos ofrecía de conocer minuciosamente los misterios o diablerías que para nosotros encierra el lóbrego coliseo del rastro de la Huaquilla.320

La vida de este teatro se caracterizó durante su existencia por las constantes críticas que gran parte de las autoridades municipales y prensa hacían de sus condiciones materiales e higiénicas, según señalaba el diario *El Comercio* para ingresar a la sala del teatro «se entraba por un callejón, a cuyos lados había una serie de habitaciones pequeñas, sucias y mal olientes, en las cuales se jugaba, se comía y se bebía».[321] Así, fueron constantes las clausuras y reaperturas del establecimiento.

Las deplorables condiciones de esta sala habrían condicionado que hacia 1912,[322] pereciera en un fatal incendio que lo dejó en escombros. El terreno vacío que dejó el teatro dio cobijo a circos y carruseles hasta que en octubre de 1916 una sociedad de empresarios chinos decidió comprar la carpa al último circo que se estableció en el lugar y con las bancas del teatro Politeama se empezaron nuevamente con las funciones chinas por una corta temporada, pues, por sus inadecuadas condiciones materiales, fue clausurado rápidamente por el municipio.

2.5.3 El teatro Odeón

[320] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.
[321] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[322] *Boletín Municipal,* N.º 605, 1912.

El teatro Odeón estuvo ubicado en el corazón del Barrio Chino, en la calle Capón N.º 158, dentro de la popular casa Otaiza y sobre lo que anteriormente había sido el conocido jardín del mismo nombre.[323] Fue construido en 1870 por iniciativa del escritor Arnaldo Márquez[324] con una capacidad para 1400 personas, siendo inaugurado en mayo de 1872 con la participación de la compañía dramática italiana de Ernesto Rossi.[325] Durante los 6 primeros años de existencia, el teatro Odeón fue un escenario en el cual se desarrollaron toda una serie de entretenimientos propios de la sociedad limeña de la época, en él se presentaron diversas obras teatrales, óperas italianas y bailes de máscaras. Sin embargo, su infraestructura y su ubicación no lo hicieron popular y las funciones fueron escasas.[326]

La poca popularidad que caracterizaba a este teatro, sin embargo, fue desapareciendo a comienzos de 1876 cuando una sociedad de comerciantes chinos integrada por Tay Vo Chang y Fung Elen y representada por Luis Otaiza lo solicitaron en alquiler con el propósito de ofrecer funciones chinas.[327] Su funcionamiento como teatro, no obstante, no duró mucho. Al parecer solo se ofrecieron funciones hasta inicios de 1878 cuando, ante el aumento del precio de las licencias —que ascendieron de 1 ó 2 soles a 20 soles—, los empresarios decidieron clausurarlo, pues según aludían, este incremento los perjudicaba de sobremanera.

No obstante, el teatro permaneció en poder de comerciantes chinos, conservando sus mismos ambientes, pero funcionando como sala de juegos, hotel y casa de inquilinato aunque en un estado poco higiénico que fue

---

[323] AHML, Espectáculos Públicos, 23 de mayo de 1870. En la actualidad el teatro estaría ubicado en la 6ta cuadra del Jr. Ucayali. Sobre la historia del callejón de Otaiza véase Rodríguez Pastor, Humberto, «La calle Capón, el callejón de Otaiza y el Barrio Chino».

[324] José Arnaldo Márquez fue uno de los escritores más representativos de la corriente del nuevo teatro romántico, perteneció a la generación romántica junto a Ricardo Palma, Nicolás Corpancho, Luis Benjamín Cisneros y Carlos Augusto Salaverry. Denegri, Francesca, *El abanico y la cigarrera, la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú,* p. 71.

[325] José Gálvez, *Nuestra pequeña historia,* UNMSM, Lima, 1966, p. 347.

[326] Según señalaba el arquitecto municipal Miguel Trefogli, las deficiencias del teatro radicaban principalmente en su frágil construcción y defectuosa distribución. AHML, Espectáculos Públicos, 23 de mayo de 1870, 13 de septiembre de 1870 y 31 de diciembre de 1875.

[327] AHML, Espectáculos Públicos, 17 enero de 1876.

comprobado durante las diversas inspecciones realizadas en 1892, en 1901 y en 1907 por el ingeniero Santiago Basurco y el médico Leónidas Avendaño.[328]

De los tres teatros mencionados, el teatro del Rastro de la Huaquilla fue el que estuvo en funcionamiento más años y esto lo convirtió en el principal espacio de entretenimiento de la colonia china. Como veremos más adelante, tuvo una intensa y accidentada trayectoria durante el tiempo que estuvo en funcionamiento especialmente por las fricciones entre sus administradores y las autoridades municipales.

2.6 Los nuevos teatros vinculados con la colonia china

Como hemos visto en el capítulo anterior, para las primeras décadas del siglo XX las familias más prósperas de la colonia china lograron consolidar su posición económica y social a través del establecimiento de numerosas casas comerciales, manejo de haciendas y de estrechos vínculos con los miembros de la elite limeña. Las familias de la elite china se habían adaptado al estilo de vida de su par limeña, refinando sus gustos, practicando deportes modernos y disfrutando de las diversiones promovidas por la elite, para ello fundaron espacios exclusivos como el Club Social Chino y pensando en la práctica de los deportes (básquet, vóley, tenis y tenis de mesa), el Centro deportivo Tennis Tayouk Club en Miraflores.

Para promover la actividad teatral bajo los cánones que marcaba la elite limeña, los miembros más representativos de la colonia como Tomas Yui Swayne, Federico Tong, Emilio Chang Nang y Julio Chac Yeng construyeron modernos teatros que marcaron distancia de los referentes teatrales anteriores, especialmente por las características arquitectónicas con las que fueron construidos y por el tipo de funciones que se representaban, aunque este no fue el caso de todos como veremos a continuación.

[328] *Boletín Municipal*, N.º 777, 12 de febrero de 1892. *Boletín Municipal,* N.º 832, 12 de agosto de 1892. Basurco, Santiago y Leónidas Avendaño, «Informe emitido por la comisión encargada de estudiar las condiciones sanitarias de las casas de vecindad en Lima» en: *Boletín del Ministerio de Fomento*, Dirección de Salubridad, Lima, 1907, Año 3, N.º 4-5, p. 58.

2.6.1 El teatro Delicias

El teatro Delicias estuvo ubicado en el terreno que había dejado el malogrado teatro del Rastro de la Huaquilla. Construido a inicios de 1920 por iniciativa de Federico Tong, el nuevo teatro se levantó a diferencia de su predecesor «sin casas de juego, garitos, ni posadas, sino únicamente la sala de teatro, una de billares y un elegante restaurante chifa».[329]

Inaugurado como Delicias, el nuevo teatro, se convirtió en sede de las actividades del cuerpo diplomático chino residente en Lima, así como también de funciones cinematográficas que se efectuaban en las tardes de «vermouth» y de las populares piezas teatrales de corte tradicional, con lo cual se convirtió nuevamente en el espacio privilegiado para la colonia china. No obstante, para entonces se habían realizado cambios en lo que se refería al horario de las funciones, pues a diferencia de los antiguos teatros, cuyas funciones duraban hasta altas horas de la madrugada, en este las funciones comenzaban a las ocho y media de la noche y se prolongaban solo hasta las dos y media de la madrugada.

El teatro, con una capacidad de cuatrocientas plateas, doscientas galerías, veintidós palcos, y sin sección cazuela, para así evitar escándalos,[330] poseía hacia 1929, según señala Cipriano Laos, una edificación moderna pues el plan general del teatro era «de lo más conveniente, contando con todos los servicios y anexos capaces de dar cabida a grandes compañías teatrales».[331] En efecto, estas características del remozado teatro marcaron un notorio distanciamiento de los teatros anteriores contribuyendo junto a los dos nuevos teatros, que se fundaron en los siguientes años, a cambiar la imagen tradicional que se tenía de los chinos como individuos aferrados a sus entretenimientos inmorales y más bien contribuyeron a promover una nueva imagen de los inmigrantes como portadores del progreso.

2.6.2 El teatro Ideal

[329] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[330] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[331] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes,* p. 94.

El teatro Ideal, a diferencia de los anteriores teatros, estuvo ubicado en el puerto del Callao. Fue construido por los comerciantes chinos Emilio Chang Nang y Julio Chac Yeng e inaugurado en 1921. Tenía una capacidad para dos mil espectadores, siendo el local de espectáculos más cómodo y elegante del primer puerto del Perú. Como reconocimiento público por la construcción de este teatro, el Concejo Provincial del Callao otorgó en el marco de las fiestas centenarias, una medalla de oro a los propietarios del Ideal.[332] Las funciones que ofreció este teatro, al igual que el Delicias, abarcaron no solo piezas teatrales sino también de cinema, así, en las siguientes décadas fue convertido en cine funcionando como tal hasta los primeros años de la década de 1960.

2.6.3 El teatro Olimpo

El teatro Olimpo ubicado también fuera del Barrio Chino, se encontraba en el lado sur de la plaza Leguía, en el distrito de La Victoria.[333] Fue construido por el distinguido industrial chino Tomás Yui Swayne entre 1924 y 1925, e inaugurado con la participación de la compañía argentina Anido-Sebratti y con la presencia del presidente Augusto B. Leguía quien lo apadrinó en compañía de los ministros de Estado el 23 de mayo de 1925. Con una ostentosa arquitectura neoclásica, el teatro Olimpo de 1460 m^2, tenía capacidad para mil espectadores y según señalaba la revista *Variedades*, ocupaba el tercer puesto entre los teatros de la capital.[334] Al respecto, el citado Cipriano Laos, señalaba que:

> Dado el desarrollo alcanzado por el distrito en el aspecto urbano, se sentía verdadera urgencia de dotarla de un moderno teatro que contribuyera a elevar el ambiente de cultura, procurando al mismo tiempo que su edificio constituyera un motivo de ornato.[335]

---

[332] *Variedades*, 20 de agosto de 1921.
[333] Actualmente conocida como plaza Manco Cápac. Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes*, p. 87.
[334] *Variedades*, 25 de abril de 1925.
[335] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes,* p. 87.

Este teatro se caracterizó por ofrecer una renovada y variada gama de funciones entre las cuales figuraron funciones diarias de compañías de comedia, canzonetistas y actores de varietés, además de veladas cinematográficas, pero exceptuando representaciones tradicionales chinas. Administrado por Celinda Swayne, en este teatro también se realizaron actividades de carácter patriótico y social, en agosto de 1925, una sociedad de damas de La Victoria organizó una velada artística con el objetivo de incrementar los fondos para los gastos del plebiscito[336] y en octubre del mismo año el Comité Pro-Ornato Público realizó otra velada artística que contó con la participación del presidente Leguía.[337]

El teatro Olimpo se mantuvo abierto al público hasta los primeros años de la década de 1990, para entonces había ampliado su capacidad a dos salas y pasaba exclusivamente películas para adultos. En su último período perteneció al fallecido congresista fujimorista Mario Paredes. Finalmente fue demolido y en su lugar se construyó un colegio.

Como hemos podido apreciar estos últimos teatros finalmente marcaron una amplia diferencia respecto de los antecesores teatros, la creación de estos obedeció estrechamente a los propósitos que las elites chinas se habían planteado para insertarse dentro de la sociedad limeña.

[336] *Variedades*, 15 de agosto de 1925.
[337] *Variedades,* 17 de octubre de 1925.

Capítulo III

FUNCIÓN SOCIAL DEL TEATRO

El teatro puede ser un vehículo que permite a los espectadores reflejarse a través de las puestas en escena, es decir, puede ser un medio para transmitir ideas que generen procesos de identificación, pertenencia y reflexión entre los espectadores y las representaciones. Si embargo, también puede ser un medio de entretenimiento, en tanto permite al espectador evadirse de la realidad y de la capacidad para movilizarse social y emocionalmente.[338]

Por otra parte, el teatro entendido como *lugar* tiene también funciones específicas en tanto constituye un espacio de sociabilidad y también de entretenimiento.

El objetivo de este capítulo es analizar las funciones que cumplió el teatro entre los inmigrantes chinos en su proceso de inserción a la sociedad limeña de acuerdo a las funciones anteriormente señaladas. Nos interesa analizar qué sentidos le atribuyeron los inmigrantes a la práctica teatral y cuáles fueron los factores que condicionaron el surgimiento y el derrotero de esta actividad en la sociedad limeña. El concepto que utilizaremos para analizar este proceso será el de *identidad social.*

3.1 Función de representación

El teatro tradicional, como hemos demostrado en el capítulo precedente, fue una de las manifestaciones de la cultura china más difundidas entre los inmigrantes chinos y especialmente entre los estratos populares quienes como señalaba un cronista limeño «con sus sombreros de paja democráticamente calados, escuchan atentos y silenciosos, sin perder un movimiento, una palabra de la fabulosa historia que inmortalizara a sus antepasados».[339]

---

[338] Al respecto véase la tesis de Malca Vargas, Malcolm Manuel, *La gente dice que somos teatro popular. Referentes de identidad en la práctica teatral de la zona periférica de Lima Metropolitana,* pp. 37-43.
[339] *El Nacional*, 28 de diciembre de 1874.

El teatro es un medio a través del cual se pueden transmitir ideas que generan procesos de identificación y reflexión entre los espectadores con la puesta en escena, es decir es un medio por el cual se trasmiten elementos referenciales de la identidad social. Esta función, converge con la referencia teórica clásica aristotélica plasmada en *La Poética* que señala que el teatro en su representación sirve para que los espectadores puedan mirarse y reflexionar colectivamente respecto a un conjunto de normas morales con el objetivo, en ese caso, de conseguir la catarsis y la reconciliación de la polis. En el caso que nos compete, y como hemos mencionado en el capítulo anterior en relación con las corrientes de pensamiento en China, aunque no contamos con fuentes generadas por los mismos inmigrantes que nos permitan acercarnos a lo que pensaban o sentían como espectadores de sus puestas escénicas tradicionales, no es difícil pensar que la puesta en escena de narrativas afines a ellos a través de acontecimientos históricos, cuentos o leyendas populares, así como de personajes afines a ellos, no hayan generado en esta población alejada violentamente de su cultura originaria, procesos de identificación con las temáticas, valores, situaciones y demás elementos que estas transmitían y planteaban a los espectadores.[340]

Las propuestas escénicas permiten a los inmigrantes reconocerse y vincularse en el reconocimiento de símbolos comunes y que hablan de ellos mismos. Así, podemos decir que este tipo de teatro creó sentidos de identificación y pertenencia entre los inmigrantes, muchos de los cuales, como en el caso de los chinos que llegaron en las primeras generaciones y eran de extracción popular, estaban alejados de su cultura originaria.

El teatro tradicional en ese sentido propició el acercamiento de los inmigrantes con sus valores culturales, acercándolos con su nación de origen y convirtiéndose en un vehículo para mantenerlos en contacto con sus valores más representativos de su cultura originaria.[341] Es decir permitió la conservación de la autoconciencia étnica, manifestándose como un elemento

[340] La puesta en escena de acontecimientos históricos a través de las artes escénicas revela también la adaptación del teatro como una importante forma de enseñanza de la historia y de preservación de la memoria histórica. García-Borrón Martínez, María Dolores, *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China,* p. 124.
[341] Baltar Rodríguez, José, *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*, p. 154.

de resistencia ante la presión que la sociedad limeña ejercía ante ellos por eliminarlos en tanto diversidad cultural y homogenizar la cultura popular en torno a lo dominante. Así, fue alrededor de su teatro y a partir de sus recordadas tradiciones culturales que estas primeras generaciones de inmigrantes construyeron una identidad que les sirvió para medir su inserción en la sociedad.

Cuando el teatro chino empezó a adquirir nuevas características a partir de la segunda década del siglo XX, en un proceso de adaptación que se caracterizó por la trasformación del inicial teatro tradicional con el objetivo de demostrar a la sociedad limeña que los inmigrantes también eran capaces de crear un teatro que fuera digno de aprecio por la sociedad limeña y con características modernas, el teatro empezó a convertirse en un referente para los inmigrantes chinos que ya no los vinculaba con la cultura tradicional sino que podía identificarlos como modernos.

El teatro se convirtió en un vehículo a través del cual la comunidad china y especialmente sus elites pudieron expresar a la sociedad limeña sus nuevas aspiraciones como colectividad, es decir sus deseos de reconocimiento público. Así, esta adaptación de su teatro tradicional que había llegado en un inicio se produjo con la finalidad de responder estratégicamente a las nuevas situaciones que le planteaba la sociedad que los acogía.

3.2 Función de entretenimiento

El teatro puede ser un vehículo de entretenimiento pues su disfrute así como de cualquier otro tipo de divertimento por lo general permite a quienes lo practican el restablecimiento emocional necesario para continuar con sus actividades cotidianas. Así, al igual que otros entretenimientos, esta es una experiencia a través de la cual, quienes lo disfrutan pueden relajarse y pasar un momento agradable olvidándose de su realidad por un instante. Estas experiencias en el caso de los inmigrantes chinos además resultaban necesarias teniendo en cuenta las duras jornadas de trabajo a las cuales muchos estaban vinculados.

En lo que a esta función respecta resulta interesante que las únicas fuentes que nos permiten acercarnos a lo que pudiera haber significado el teatro en las vidas de los chinos sean las voces de los mismos empresarios chinos quienes reclamaban ante la municipalidad por la apertura de su teatro. Aunque cuando estos escriben lo hacen desde su posición como promotores de la actividad teatral y de ahí que haya un interés por mostrar al teatro como un entretenimiento indispensable en la vida de los chinos, resulta importante escuchar argumentos como los de Ocini Devoto y Chon Con quienes señalaban al respecto:

> … siendo la colonia china numerosa en esta capital, careciendo de un centro en que puedan reunirse decorosamente muy en especial en las noches, es indispensable ofrecerles todas las facilidades que tiendan a que ese teatro se abra. La carencia de un lugar de diversión inocente para los asiáticos, los obliga a entregarse al uso de otros vicios repugnantes, como al juego y a la embriaguez por medio del opio. Es por eso que la colonia asiática se viene desmembrando ya contrayendo enfermedades, ya suicidándose, y ya en fin vagando bajo los rigores de un trabajo incesante y sin halagos ni desahogos, que las otras colonias están en posesión de disfrutar.[342]

De la cita se desprende que en efecto para los inmigrantes chinos ver sus representaciones teatrales podía derivar en una experiencia placentera que hacia olvidar por un momento la dura realidad que los inmigrantes tenían que afrontar diariamente en una ciudad adversa.

3.3 Función como espacio de sociabilidad

Como espacio de sociabilidad en el teatro se producen relaciones de convivencia en situación de co-presencia que generan interacción, interrelación y cohesión entre sus miembros, al mismo tiempo que como espacio de socialización, en él se producen y reproducen valores, códigos y pautas sociales de comportamiento que definen la conducta de los individuos de acuerdo al grupo social al cual se adscriben.

Asistir al teatro representaba para los chinos no solo contemplar las puestas en escena, sino también reunirse entre paisanos, estrechar vínculos o tejer redes con otros miembros de la comunidad. Los teatros chinos en ese

[342] AHML, Espectáculos Públicos, 18 de abril de 1893.

sentido y especialmente los primeros teatros que aparecieron en Lima fueron espacios de interacción social en los cuales convergían todos los miembros de la comunidad sin distinción económica, social, ni de género. Según señalaban los diarios locales, al interior de uno de estos teatros era posible encontrar a todos los estratos de la comunidad china:

> La platea está llena de chinos. Chinos encomenderos, carniceros, zapateros, cocineros, mercaderes, sirvientes. Casi todos los chinos de la ciudad. Están sentados en bancas toscas y atienden a las representaciones con latente inquietud. Los chinos más viles y plebeyos están en la cazuela. Es un tabladillo colocado tras la platea....[343]

De la cita se desprende que al igual que los teatros occidentales, al interior de estos teatros también existían secciones destinadas a determinados sectores, tal es el caso de los chinos de mayor status que se ubicaban en la platea y de los sectores populares que lo hacían en la cazuela. Esto también fue percibido por un cronista de *El Comercio* quien en relación con el teatro del Rastro de la Huaquilla, señalaba que los palcos de este teatro estaban destinados a los «capitalistas», es decir a los chinos más adinerados de la comunidad, mientras la cazuela era el espacio en donde se ubicaban los sectores populares:

> Existió una gradería en donde se colocaban los espectadores, venía a ser la cazuela de nuestros teatros. Allí el precio era menor. La frecuentaban los dependientes de encomenderías, los vendedores de emolientes, los chinos viejos que pedían limosna y recogían colillas de cigarros, los recién llegados. Toda la pobreza de la colonia iba allí a deleitarse y extasiarse…[344]

Para cada estrato de la comunidad china, sin embargo, asistir al teatro representaba una experiencia diferente. Para los chinos especialmente de los sectores populares, que fueron un grupo fuertemente marginado por la sociedad limeña y con pocas posibilidades de acceder tanto a los espacios exclusivos de la misma elite china como a los espacios limeños —por las diferencias de costumbres o la imposibilidad de entender el idioma —,[345] asistir

[343] *El Tiempo,* 14 de enero de 1917.
[344] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[345] AHML, Espectáculos Públicos, 9 de Junio de 1893.

a los teatros fue una experiencia que iba más allá de la contemplación del espectáculo, pues era ante todo un espacio de reunión privilegiado.

La importancia del teatro para estos sectores obedeció especialmente al hecho de que fue un espacio de interacción social organizado con sus propias reglas. Dentro de él, sus asistentes tenían la posibilidad de comportarse espontáneamente sin las regulaciones que los reglamentos teatrales exigían. Sus asistentes podían sentarse y cambiarse de asiento a su gusto, fumar y comer[346] sobre sus butacas y pernoctar durante toda la madrugada al interior de ellos.[347] Es decir fueron espacios organizados de tal manera que sus asistentes se sintieran cómodos dentro de ellos. Como señalaba Piero Perolari-Malmignati, dentro de ellos, hasta en el lugar en donde en los teatros occidentales se ubicaba la orquesta, habían muchos chinos de pie que se ubicaban ahí para ver de cerca el espectáculo:

> El escenario está colocado a una altura respecto de la platea que equivale a la estatura de un hombre. En el lugar donde en nuestros teatros está la orquesta hay muchos chinos de pie que quieren ver el espectáculo de cerca. Algunos de ellos son tan amantes de su comodidad que se sientan en el escenario con las piernas colgantes, sin que alguien diga algo al respecto.[348]

A pesar que la actividad teatral estaba reglamentada con restricciones y prohibiciones específicas tanto hacia el público como a los actores, estas regulaciones casi nunca se aplicaron a los teatros chinos. Para las autoridades limeñas fue casi imposible la aplicación de sus reglamentos en estos. En relación con el orden público, el Reglamento de Teatro de 1863, señalaba en ese sentido normas claras como no mudarse de sus asientos numerados y no fumar en la platea o causar riñas por numeración de palcos. Las faltas a estas normas eran sancionadas incluso con multas y cárcel según los Arts. 96º, 98º, 99º, 100º, 101º del mencionado reglamento. Asimismo, en los Reglamentos de

---

[346] Al respecto, el diplomático italiano Piero Perolari-Malmignati señalaba que durante su visita al teatro chino llamó su atención la manera como los chinos se comportaban dentro del lugar, señalaba: «asisten al espectáculo fumando, comiendo plátanos y naranjas, cuyas cáscaras botan a cualquier parte». Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881)*. p.193.

[347] Al respecto, era usual que algunos chinos contratados, previo permiso de sus patrones, permanecieran durmiendo en las instalaciones del teatro hasta que abrían las casas a las que pertenecían. *El Nacional*, 12 de julio de 1871.

[348] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881).* p.194.

Teatro de 1898 y 1919, estas normas siguieron permaneciendo fusionadas con las llamadas Reglas de Urbanidad o Modales que debían guardarse en los teatros, presentándose la misma norma en términos literales en los Arts. 74º y 75º de cada reglamento respectivo:

> En el teatro se guardará la compostura, orden y buenas formas que exigen las conveniencias sociales, no permitiéndose dar voces destempladas, producir altercados o disputas, hacer ruido con los pies o bastones en los asientos o en el suelo, otra manera que pueda perturbar el orden, causar alarmas u ofender el decoro público. Tampoco se permitirá que los actores se dirijan a una parte determinada del público, ni este a los actores.[349]

A diferencia de los primeros teatros chinos, los nuevos teatros que empezaron a surgir a iniciativa de los empresarios chinos desde 1920 se caracterizaron principalmente por su apertura hacia otros sectores no necesariamente chinos. Las aspiraciones que perseguían sus promotores, implicaban especialmente convertir a estos nuevos teatros en espacios no solo para los inmigrantes sino más bien abiertos hacia la sociedad limeña, de ahí que resaltaran la inexistencia de prácticas vinculadas con la perversión de las costumbres, como el consumo de licor u opio al interior de ellos.

Dos de estos nuevos teatros, el Olimpo y el Ideal, de carácter estrictamente abierto hacia el público limeño, tenían la misión de vincular ambos sectores, mientras que el Delicias, a pesar de compartir el mismo objetivo que sus pares, es decir convertirse «en un centro de diversión honesta no solo para la colonia sino para los nacionales»,[350] conservó un poco del carácter étnico que había caracterizado a los desaparecidos teatros populares Odeón y del Rastro de la Huaquilla.

Este teatro hasta las tres primeras décadas del siglo XX mantuvo como funciones principales las representaciones tradicionales chinas que motivaban la presencia de los inmigrantes, así como algunos negocios vinculados con los chinos como puestos de abarrotes chinos, salas de té y un restaurante chifa e igualmente reunió a los miembros más destacados de la colonia y autoridades chinas:

---

[349] *Reglamento de Teatro de 1898,* Art.74º, Imprenta El País, Lima, 1898, p. 27. *Reglamento de Teatro de 1919*, Art.75º en *Boletín Municipal*, N.º 937, 15 de octubre de 1919.
[350] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.

> Los principales elementos de la colonia asiática, ofrecieron una interesante velada artística en honor del cuerpo diplomático residente en Lima. La fiesta se realizó en el teatro Delicias y en ella tomaron parte los principales artistas chinos de la compañía que trabaja en ese coliseo. La suntuosidad de la presentación escénica y la gentileza con que los altos miembros de la colonia atendieron a sus invitados hicieron verdaderamente agradable esta exótica fiesta.[351]

3.4 Función como lugar de diversión

Asistir al teatro chino significaba no solo divertirse con las puestas en escena sino acceder a una serie de entretenimientos. De ahí que fueron construidos de acuerdo a las necesidades e intereses de sus asistentes. En relación a los teatros Odeón y de la Huaquilla el alcalde Pedro José Saavedra señalaba particularmente que estos eran los lugares «en donde la numerosa colonia asiática de Lima busca recreo y solaz».[352] Los primeros teatros chinos comprendían no solo el auditorio para las puestas en escena, sino también una serie de espacios destinados a ofrecer otro tipo de experiencias a los inmigrantes chinos, como la venta de comidas, los juegos, consumo de opio, licor y hasta ejercer la prostitución. Es decir tenían la función de servir como circuitos integrales para el entretenimiento y de ahí que adaptaban su estructura para tales fines.

En efecto sus visitantes tenían acceso al entretenimiento al margen de la autoridad y las leyes. Los inmigrantes chinos y especialmente de los sectores populares usualmente se reunían en estos para fumar opio, beber licor y jugar. Es decir eran espacios de entretenimiento en los cuales podían confraternizar, distraerse y participar colectivamente. El consumo de alcohol y opio fueron prácticas comunes en estos teatros. El consumo de opio se llevaba a cabo tanto en espacios acondicionados para ello como pequeños cuartos y sobre las mismas butacas del auditorio. Charles Wiener señalaba al respecto cómo la orquesta china, instalada en el escenario hacía oír «una música wagneriana que transporta al auditorio sibarita que se pavonea en las butacas mientras

[351] *Mundial,* 28 de septiembre de 1923.
[352] Saavedra, Pedro José, *Memoria de alcalde de 1877–1878,* Imprenta de Masías Hermanos, Lima, 1879. p. 21.

fuma opio y conversa en voz baja».[353] El juego por otra parte, también fue una práctica común en este teatro[354] a pesar de que era una actividad delictiva que se penaba, de acuerdo al Código Penal, con multas, arresto y cárcel, tanto para quienes manejaban los negocios como para quienes participaban de ellos.[355] Muchos de los asistentes a estos teatros participaban de una serie de juegos como el billar y especialmente de aquellos que les resultaban familiares como los juegos de maracas, las rifas chinas y el pacapiú.[356] Finalmente, la prostitución también fue otra de las actividades que se practicaban en estos teatros.[357]

A pesar de las críticas frente a estas prácticas el municipio mantuvo una posición ambigua frente a ellas, a excepción de la prostitución, que era una actividad regulada por la Prefectura. Las disposiciones que se tomaban para contrarrestarlas usualmente favorecían la reproducción de estas prácticas y evidenciaban los diferentes intereses que existían al interior del municipio limeño.[358]

Resumiendo podemos señalar que estos primeros teatros chinos fueron especialmente entre los sectores populares importantes espacios de resistencia cultural con códigos de comportamiento propios frente a una sociedad que los marginaba. Esta situación sin embargo fue cambiando en las siguientes décadas pues de ser unos lugares asociados con entretenimientos licenciosos y destartalados pasaron a convertirse en prestigiosos lugares de entretenimiento.

---

[353] Wiener, Charles, *Perú y Bolivia. Retrato de viaje*, IFEA-UNMSM, Lima, 1993, p. 482.

[354] AHML, Espectáculos Públicos, 11 de junio de 1877 y 29 de agosto de 1877. Ese mismo año, además, las autoridades municipales pudieron registrar, durante una visita de inspección, la existencia de 2 juegos de billar.

[355] Según el Código Penal se castigaba con cárcel en primer grado y multa de veinte a doscientos pesos los que en las casas de juego que corran a su cargo consientan hijos de familia, dependientes de almacenes u otros establecimientos de comercio o industria, sirvientes domésticos o personas notoriamente vagas. (Art. 365º) e igualmente eran castigados con arresto menor en primer grado y multa de dos a veinte pesos, los que en reuniones o espectáculos públicos turben el orden con palabras o con hechos. (Art. 380º). *Código Penal del Perú,* Imprenta Calle de la Rifa, Lima, 1863, p. 98.

[356] En 1905 con la promulgación del Reglamento de Locales de Juego, Cena, Tolerancia y Pianitos, el Estado prohibió los juegos asociados con los chinos como los juegos de maracas, las rifas chinas y el pacapiú. «Reglamento de Locales de Juego, Cena, Tolerancia y Pianitos» en: *El Peruano*, 11 agosto de 1905.

[357] AHML, Espectáculos Públicos, 29 de agosto de 1877.

[358] AHML, Espectáculos Públicos, 29 de agosto de 1877.

Esta trasformación se produjo desde la segunda década del siglo XX cuando la colonia china se encontraba consolidada económica y socialmente, por esos años sus miembros más representativos empezaron a construir nuevos teatros los cuales al igual ellos debían contribuir a proyectar la imagen moderna de los inmigrantes que reflejara la prosperidad de la colonia y la adaptación de sus miembros a los cánones de la vida burguesa.

Esto implicaba, además de refinar sus gustos y entretenimientos, adaptar la estructura tradicional de los teatros a los estándares occidentales. Así, la concepción del teatro como lugar de negocios vinculados con prácticas culturales denostadas fue desapareciendo y estos fueron modificando su estructura. Los nuevos teatros construidos en contraste con los antiguos teatros, consiguieron finalmente la aprobación de la sociedad limeña, siendo halagados por su arquitectura moderna y «a todo lujo».[359] Como señalaba Cipriano Laos en relación al enaltecido teatro Olimpo este «era un hermoso edificio de dos pisos, construido con el mayor sentido artístico».[360]

Este cambio, sin embargo no implicó la desaparición de todos los negocios en los nuevos teatros que se iban construyendo. En el caso del teatro Delicias, si bien no se consideró la existencia de fumaderos ni cantinas, sí se tuvo en cuenta la existencia de un «elegante restaurante chifa» y una sala de billar. En relación con este teatro señalaba la revista *Variedades*:

> Este edificio de construcción sencilla y moderna, representa un esfuerzo muy laudable para incrementar el ornato urbano y apartar en las horas de descanso a los miembros de la colonia asiática de los garitos y fumaderos de opio. Ocupa un amplio terreno, que se ha sabido aprovechar para dar al nuevo teatro todo género de comodidades. La sala es confortable y bien ventilada, la platea con su natural gradiente para cada espectáculo, así como sus filas de palcos y galerías amplias, le dan aspecto de teatro. El pasadizo de entrada, bastante ancho y bien pavimentado, presenta lateralmente compartimentos en donde se han establecido un buen salón de billares y una heladería.[361]

Así a través de estos nuevos teatros los inmigrantes chinos no solo buscaban contribuir con el desarrollo de las artes escénicas, sino también ponían en juego sus propios proyectos y agendas para insertarse en la

[359] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[360] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes,* p. 87.
[361] *Variedades*, 4 de diciembre de 1920.

sociedad limeña en igualdad de condiciones. Desde estos teatros, los inmigrantes chinos buscaron irradiar una imagen pública de los inmigrantes como individuos trabajadores, diligentes y cultos, capaces de adaptarse a los cambios que exigía la vida moderna.

…

La cultura y la identidad son redefinidas y disputadas a diferentes niveles. En ese sentido el teatro no puede ser entendido como la reproducción o copia de una expresión originaria de algún otro contexto, sino más bien como una expresión que se redefine y adapta a las circunstancias. Así, esta manifestación desempeñó un rol estratégico dentro de la dinámica de inserción de la comunidad china en la sociedad nacional convirtiéndose en un espacio de mediación cultural y política entre la sociedad limeña y la comunidad china.

En sus inicios y especialmente cuando la comunidad china empezó a organizarse en la capital, integrada especialmente por ex culíes, el teatro fue una manifestación que denotaba la fuerza de los inmigrantes por construir una identidad de resistencia alrededor de esta manifestación. En ese sentido era un espacio con un acentuado carácter étnico. Cuando a inicios del siglo XX las elites chinas consolidadas económica y socialmente se plantearon o se replantearon los términos de su inserción en la sociedad peruana —ser reconocidos al igual que lo eran sus pares europeas—, las elites chinas cambiaron los sentidos iniciales que se le había atribuido al teatro para expresar las nuevas aspiraciones que perseguían como colectividad, es decir la búsqueda de reconocimiento público entre la sociedad limeña y para ello se valieron también de sus vínculos con autoridades y personalidades de la elite limeña.[362] El teatro así, deja de ser un espacio cerrado para convertirse en un espacio abierto explícitamente hacia la sociedad limeña.

[362] Igualmente el teatro Olimpo en varias oportunidades fue visitado por el mismo presidente Leguía y sus ministros de Estado.

Capítulo IV

EL TEATRO COMO FUENTE DE REPRESENTACIÓN SOCIAL DE LOS *OTROS*: IMAGEN PÚBLICA Y DISCURSOS SOBRE LOS CHINOS A TRAVÉS DEL TEATRO

El objetivo de este capítulo es analizar las percepciones y discursos generados por la sociedad limeña ante la diversidad cultural que significó la presencia de los inmigrantes chinos, sus diferencias y adaptaciones culturales. Es decir, buscamos analizar la alteridad china en todas las dimensiones vinculadas con su expresión teatral.

Como hemos mencionado en la introducción de esta investigación para desarrollar este capítulo hemos utilizado el concepto «relaciones de alteridad» que plantea Tzvetan Todorov como las relaciones que se establecen entre los «unos» y los «otros» y las cuales se manifiestan en tres distintos niveles: epistémico, praxeológico y axiológico.[363] Como veremos en el desarrollo de este capítulo las relaciones que se establecieron a partir del encuentro entre chinos y limeños se caracterizarán en cada uno de estos niveles por la posición de superioridad que asumieron los limeños frente a los chinos y su cultura.

4.1 El teatro en la sociedad limeña

El teatro fue una actividad muy popular entre la sociedad limeña desde la época colonial porque fue utilizado como un vehículo práctico para la evangelización, educación y diversión del pueblo. En los primeros años de la vida republicana el teatro se convirtió en un espacio para la praxis de la política y hasta mediados de siglo XIX en el lugar donde se debatieron temas relacionados con la identidad nacional. Sin embargo, desde las últimas décadas del siglo XIX las elites intelectuales dieron un nuevo énfasis al teatro, convirtiéndolo en un medio idóneo para la formación de un nuevo gusto

[363] Todorov, Tzvetan, *La Conquista de América. El problema del otro*, Siglo XXI Editores, México DF, 2003.

«refinado» asociado con el ideal cosmopolita.[364] Según señalaban las elites intelectuales, el teatro constituía un imprescindible medio para llevar a cabo la formación del nuevo ciudadano con mentalidad burguesa. Se esperaba que su capacidad educativa diluyera los antiguos gustos heredados de la colonia, identificados como parte de una cultura criolla que obstruía los propósitos del proyecto modernizador y a través de este se inculcara el nuevo gusto a las clases populares.[365]

La importancia del teatro como vehículo para transmitir valores y una nueva sensibilidad fue extendida en las revistas limeñas como *Lima Ilustrada*, que señalaba en uno de sus editoriales que el teatro era «una escuela de costumbres, pero también de progreso»[366] y en otros medios como el manifiesto que publicó en 1886 el actor y director francés de la Compañía de Bufos Parisinos Cheri Labrocaire:

> El teatro enseña aun a los más ignorantes, e inculca el gusto del arte a los espíritus más rebeldes, a la literatura y a la música, la poesía y la melodía practican en el corazón humano una vía accesible a los buenos sentimientos y lo conducen por este mejoramiento gradual al camino del progreso.[367]

Estas alusiones al teatro como una eficaz herramienta para la formación de los nuevos ciudadanos, sin embargo, no eran extendidas a todos los géneros teatrales, sino únicamente al denominado teatro «culto» conformado por la ópera italiana, la ópera cómica francesa y el ballet romántico francés,[368] expresiones consideradas, de acuerdo a las convenciones burguesas de la época, como diversiones modernas.

La difusión de este tipo de teatro fue una tarea fundamental para las autoridades quienes asumieron parte del discurso que las elites ilustradas propulsaban. Para tal efecto, el municipio tomó medidas como el otorgamiento de subvenciones a diversas compañías nacionales y extranjeras para que

---

[364] Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920*, p. 121.
[365] Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920*, pp. 120-121.
[366] Citado por Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920*, p. 121.
[367] AHML, Espectáculos Públicos, «Protección a las artes. Creación de una sala cosmopolita en el centro de la ciudad, bajo el titulo de teatro de variedades. Proyecto del señor Chéri Labrocaire». 1885.
[368] Denegri, Francesca, *El abanico y a cigarrera, la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú,* p. 70.

pudieran realizar sus presentaciones en la capital. Igualmente, a través de los reglamentos de teatros, diseñados según un «criterio limeño y modernizante» las autoridades también buscaron fomentar este nuevo gusto cosmopolita entre la población.[369] En apoyo a la nueva sensibilidad, los reglamentos de teatro incluyeron medidas de control denominadas «de la censura teatral» las cuales perseguían la regulación de las representaciones específicamente en los teatros populares, con el propósito de que no «se pervirtiese el gusto». Estas regulaciones permanecieron vigentes hasta el Reglamento de 1898 disponiendo con penas de multas y cárcel a los actores que con sus «movimientos deshonestos» ofendieran el decoro del público.

Sin embargo, a pesar del fomento que tuvieron las diversiones «modernas», el nivel de aceptación que estas alcanzaron entre la población no fue muy amplio, convirtiéndose en diversiones exclusivas de la elite. Para las elites modernizantes y las autoridades, «refinar» el gusto de los limeños, es decir, cambiar el tipo de entretenimiento a los que estaban acostumbrados los sectores populares fue una tarea difícil. Estos continuaron arraigados a espectáculos espontáneos como la zarzuela de género chico[370] y las tandas,[371] que por esta época alcanzaron un desarrollo sorprendente a comparación de las diversiones «cultas» —pese a su cuestionada calidad y aludida perversión del «buen gusto»—, y a diversiones tradicionales como las corridas de toros y las peleas de gallos que se trataron de combatir con la difusión de los deportes introducidos desde las últimas décadas del siglo XIX como el tenis, cricket, fútbol, juegos atléticos y el ciclismo.

---

[369] Denegri, Francesca, *El abanico y a cigarrera, la primera generación de mujeres ilustradas en el Perú,* pp. 72-73.

[370] La zarzuela fue un género español de carácter aristocrático muy difundido en México y Perú. Con una temática histórica y mitológica, la zarzuela, durante el siglo XIX, fue influenciada por la tonadilla, –una ópera breve de duración corta, de carácter costumbrista– alcanzando amplia popularidad. Bryan, Susan, «Teatro popular y sociedad durante el porfiriato» en: *Historia mexicana*, El Colegio de México, México DF, 1983, Vol. 33, N.º 1, pp. 132-133.

[371] El teatro de tandas o teatro por horas, como fue denominado en España, fue una modalidad muy extendida en toda América Latina y llegó al Perú en 1889. Las tandas comprendían piezas representadas en un solo acto como sainetes, pasillos, parodias, juguetes, revistas y sobre todo zarzuelas. El teatro de tandas provocó el auge del género chico. Bryan, Susan, «Teatro popular y sociedad durante el porfiriato», p. 133. El principal espacio en donde se presentó este tipo de teatro fue el teatro Olimpo. Muñoz, Fanni, *Diversiones públicas en Lima, 1890-1920*, p.132.

La presencia del teatro tradicional chino en estas circunstancias fue identificada por las elites intelectuales y las autoridades como un entretenimiento tan o más pernicioso que las diversiones populares limeñas. Como veremos a continuación la sociedad limeña, que tenía ya una actitud crítica frente a la presencia de los chinos, elaboró varios discursos ante la manifestación teatral de los chinos.

4.2 Percepciones de los limeños sobre el teatro que desarrollaron los chinos

Las percepciones encontradas en relación con el teatro que desarrollaron los inmigrantes chinos en nuestra capital han sido clasificadas en cuatro apartados temáticos que corresponden a los siguientes aspectos: valoración general de las expresiones culturales chinas; el teatro como representación artística, el teatro como lugar de entretenimiento y el teatro desde el punto de vista higiénico.

4.2.1 Valoración general de las expresiones culturales chinas

Antes de pasar a señalar las apreciaciones encontradas sobre las expresiones culturales chinas es necesario indicar que muchas de estas se generaron como parte de la influencia que irradió el darwinismo social entre los académicos e intelectuales durante el tiempo que esta teoría estuvo vigente y aun después de que esta teoría cayera en desuso.

Para las elites intelectuales limeñas, el papel de las razas en el progreso y desarrollo de la sociedad fue un asunto que consideraron de vital importancia para el progreso del país. De ahí que desde un comienzo se mostraron renuentes ante la inmigración china, identificando a los chinos como una de las razas retrasadas en el proceso de civilización. Clemente Palma quien escribiera precisamente una tesis titulada *El porvenir de las razas en el Perú*, señalaba al respecto que los chinos eran incapaces de trasmitir cualidades ejemplares y sensaciones placenteras a la humanidad:

> Su filosofía y artes tienen para nosotros ese encanto exótico, esa seducción de los sentidos de aquello que no es hermoso, no es grande, sino raro y pequeño, de aquello que es expresión de intelectualismo inferior… y es que en estos encontramos la falta de un elemento artístico que está un poco desarrollado en la raza china indolente y soñadora: la imaginación .[372]

Siguiendo los lineamientos de Palma, en 1906, Oscar Arrus,[373] un destacado académico de la universidad San Marcos señalaba:

> Las razas amarillas y con especialidad, la China, son razas pasadas, cuya época de florecimiento pertenece a las primeras edades de la Historia, hoy se encuentran en el período senil al que desgraciadamente tiene que llegar todo lo que existe.[374]

Para las elites intelectuales y académicas limeñas, los chinos fueron considerados individuos incapaces de generar aportes para el beneficio de la sociedad. Se pensaba que las expresiones artísticas —al igual que todas las expresiones chinas— constituían manifestaciones de escaso valor. El ya citado Oscar Arrus, mencionaba al respecto:

> Y pobrísima como es su vida intelectual, lo es también la sentimental y artística. Nada que manifieste generosidad, nobleza, altruismo, que exprese sentimientos estéticos elevados, que dé a conocer culto por la belleza…[375]

Esta percepción de los chinos como seres inferiores y decadentes fue extendida por todos los sectores de la sociedad y se mantuvo vigente hasta las primeras décadas del siglo XX aun después de que las tesis darwinianas cayeran en desuso. Los chinos siguieron siendo percibidos como seres inferiores e incapaces de proveer provecho a la humanidad. Todo ello se manifestaba de manera explicita en diarios, revistas gremiales, publicaciones académicas y tesis universitarias. En 1920 el tema seguía vigente en la universidad San Marcos, en ese año se presentó la tesis titulada *El problema*

---

[372] Palma, Clemente, *El provenir de las razas en el Perú*, p. 25.
[373] Oscar Arrus estudió en la Facultad de Ciencias Políticas y Administrativas de la Universidad de San Marcos. Obtuvo su doctorado en 1909, sustentando la tesis *El laudo argentino y el tratado de Petrópolis de 1903.*
[374] Arrus, Oscar, *Las razas china e india en el Perú,* Imprenta de El Callao, Lima, 1906, p. 7.
[375] Arrus, Oscar, *Las razas china e india en el Perú,* p. 10.

racial en el Perú y la inmigración asiática sustentada por José Félix Cáceres.[376] Por esos años también, una revista limeña organizada por obreros señalaba sobre los chinos:

> Toda inmigración lleva al país que la acepta, progreso y buenas costumbres ¿qué cultura puede traernos ese elemento degenerado, ni qué progreso, si es rebalse de su pueblo originario, ni qué buenas costumbres, si las que posee no tienen por base la religión, la moral y la justicia?[377]

Como se desprende de las líneas citadas, los chinos y sus expresiones fueron reducidos a los más mínimos niveles de valoración. La permanencia de este tipo de discurso hasta las primeras décadas del siglo XX llama la atención, teniendo en cuenta que para entonces la colonia china se encontraba consolidada como una de las colonias más importantes de Lima lo cual nos indica la doble percepción que existió hacia ellos por parte de la sociedad limeña. Por una parte había una visión negativa muy extendida y persistente entre varios sectores de la sociedad que consideraba a los chinos de los sectores populares como depositarios de todos los defectos que podrían existir en las personas: eran considerados poco higiénicos, refractarios al progreso y entregados a los vicios del juego y del opio. Sin embargo la visión que se tenía de la elite china era totalmente opuesta en tanto que esta era elogiada por su espíritu empresarial en beneficio del país y por saber adaptarse al estilo de vida moderno occidental. Esta percepción sin embargo no logró extenderse hacia toda la comunidad china a pesar de haber sido un reto asumido por las mimas elites chinas. En la práctica los sectores populares de la comunidad permanecieron viviendo precariamente alimentando la animadversión y los prejuicios de los demás sectores populares y elites ilustradas limeñas.

4.2.2 Percepciones sobre el teatro como representación artística

Siendo una expresión propia de los chinos, individuos a los que se consideraba de insuficiente capacidad artística e intelectual, el teatro tradicional

[376] Tesis de Bachiller en Ciencias Políticas y Administrativas.
[377] *Ilustración Obrera,* N.º 101, 16 de febrero de 1918.

chino fue considerado mayormente por la sociedad limeña como una expresión sin mayores cualidades a resaltar.

Tanto por la forma como por el contenido, las representaciones chinas fueron identificadas como piezas de escaso valor estético. Según señalaba el escritor Clemente Palma, al igual que un cronista del diario *El Comercio*, el teatro chino era una expresión de «inverosímiles concepciones pueriles»[378] cuyos argumentos eran identificados como ingenuos y simples:

> … son lánguidos, románticos, sentimentales, de una sentimentalidad ingenua, y con un fin de honestidad. Esto sin perjuicio de otro argumento: el de las guerras, generalmente luchas de razas. Capuletos y Montescos de las llanuras chinas. Julietas y Romeos de los castillos de porcelana (…) Los hay simplísimos. De una simplicidad primitiva, completamente ingenua. Dos mancebos se casan, se quieren, tienen una larga vida matrimonial, forman el hogar, envejecen, mueren y los hijo les suceden, y como aprendieron de los padres llevan la misma vida, siempre bajo la protección del Gran Sacerdote, que cuida no desaparezca esta familia ejemplar… y en lo épico ya es muy diferente, los guerreros, armados de mazas y espadas relucientes, se empeñan en luchas temibles, sangrantes, mortales. Se pelea por todo: por una mujer y por una gracia del emperador; por una ofrenda a Confucio, y por la posesión de un feudo….[379]

Para el destacado intelectual José Carlos Mariátegui, por su parte, el teatro chino era una expresión reservada exclusivamente a la diversión, una expresión decadente que no transmitía los valores propios de la civilización oriental, ni su disciplina moral:

> El teatro chino… no ha conseguido en nuestra literatura más eco que el propiciado efímeramente por gustos exóticos y artificiales del decadentismo. Valdelomar y los «Colónidas», lo descubrieron entre sus sesiones de opio, contagiados del orientalismo de Loti y Farrere.[380]

A diferencia del teatro «culto» elogiado y financiado económicamente, por los fines educativos que perseguía, las elites intelectuales y las autoridades municipales identificaron al teatro tradicional chino como una expresión exclusivamente recreativa a la par que grotesca, que no merecía beneficiarse con el apoyo municipal. Al respecto según señalaba el inspector municipal Eleuterio Macedo:

---

[378] Palma, Clemente, *El provenir de las razas en el Perú*, p. 25.
[379] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[380] Mariátegui, José Carlos, *7 Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana,* Editorial Amauta, Lima, 1968, p. 270.

> Si es cierto que puede hacerse alguna gracia cuando se trata de espectáculos, es considerando que las funciones dramáticas tienden a la ilustración del pueblo y desarrollar las bellas artes, pero los espectáculos chinos no se hallan en este caso y al contrario son molestos al vecindario por el ruido insoportable que producen.[381]

Las representaciones chinas lejos de ser consideradas como expresiones artísticas, fueron identificadas como espectáculos perniciosos que perjudicaban la tranquilidad del vecindario por la sonoridad de sus instrumentos. Para las autoridades limeñas, las representaciones chinas no eran más que espectáculos informales que no tenían punto de comparación con los reconocidos espectáculos que se representaban en los principales teatros de la capital y que eran elogiados por los fines moralizadores e instructivos que los caracterizaban. Según señalaba el inspector de espectáculos Eleuterio Macedo:

> Los espectáculos que ofrecen las empresas asiáticas en sus teatros no pueden considerarse comprendidas en la categoría de las funciones dramáticas y líricas que se ofrecen en el teatro principal cuya misión civilizadora es reconocida por todos… dichas funciones de asiáticos pueden mirarse como espectáculos de teatros ambulantes.[382]

Asimismo, las representaciones tradicionales chinas también fueron identificadas como obscenas e indignas de la estima del público por los movimientos corporales y acrobáticos que formaban parte de algunas de ellas. Como señalaba un cronista después de contemplar una representación «nos ha parecido poco decente que los asiáticos practiquen en la escena actos repugnantes».[383]

Contrariamente a lo que pensaba la mayoría de las autoridades sobre las representaciones chinas y sus creadores, para el alcalde Pedro José Saavedra, los chinos eran individuos «laboriosos y útiles» cuyos espectáculos «no tenían nada de inmoral» y por el contrario eran una de las pocas expresiones sanas a las cuales tenían acceso los chinos.[384]

---

[381] AHML, Espectáculos Públicos, 4 de abril de 1877.
[382] AHML, Espectáculos Públicos, 6 de abril de 1877.
[383] *El Comercio*, 22 de febrero de 1869.
[384] Saavedra, Pedro José, *Memoria de alcalde de 1877–1878*, p. 21.

En ese mismo sentido, para Cipriano Laos, un conocido escritor de inicios de siglo XX, el teatro chino era una expresión a la cual la gente acudía «en busca de exóticas impresiones», Laos, si bien atribuía un carácter exótico a estas representaciones, manifestaba a su vez su buena disposición hacia ellas demostrando una actitud tolerable pues en relación a ellas también señalaba que «bien vale la pena apreciar las distintas modalidades del arte y costumbres de la milenaria civilización china».[385] Como una actitud similar a esta podríamos identificar a la de un cronista del diario *El Nacional* quien señalaba a propósito de la vigilancia que la Prefectura hacía de estos lugares*:*

> Creemos que no se debe privar a la desgraciada raza que hoy reemplaza a la de los esclavos de las únicas diversiones a que pueden entregarse en un país de costumbres tan opuestas a las suyas, pedimos tolerancia para esos desgraciados.[386]

El cronista referido, además, señalaba también que las representaciones chinas merecían ser vistas por el público, aunque no fuera sino como una «novedad».[387] Este punto de vista, que denotaba cierto nivel de aceptación o tolerancia hacia las expresiones chinas, a condición de determinados factores, fue compartido también por otro cronista del mismo diario, si es que no fuera él mismo quien las escribió, que señalaba que las representaciones chinas merecían ser vistas «por vía de variedad y por consignar rasgos típicos que no carecen de interés por su originalidad».[388]

En efecto, la originalidad y novedad que significó este tipo de teatro entre algunos limeños fueron aspectos que alentaron, de una parte, el desarrollo de un notorio nivel de tolerancia hacia este teatro, y de otra, una actitud tolerante, pero condicionada a determinados factores como fue la que se registró en las dos últimas referencias citadas.

Por otra parte, es innegable que, si bien la originalidad del teatro chino logró desarrollar ciertos niveles de aceptación entre algunos sectores de limeños, fueron precisamente las mismas particularidades de esta expresión las que hicieron que este teatro sea poco aceptado por la mayoría de los

---

[385] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes*, p. 94.
[386] *El Nacional*, 12 de julio de 1871.
[387] *El Nacional,* 12 de julio de 1871.
[388] *El Nacional,* 28 de diciembre de 1874.

críticos limeños. Esta atracción o importancia que atribuyó por ejemplo, César Falcón a este tipo de teatro, finalmente fueron muy escasas en la sociedad limeña:

> En el teatro chino la farsa se hace a la vista del público... Los chinos no conocen la hipocresía del teatro europeo que pretende representar exactamente la vida; y por esto, solo acepta que se le contemple desde la sala. La farsa china es más sincera, más amplia, más abstracta, más metafísica. Autor, público y actores están de acuerdo en que las escenas que representan son fabulosas y las aceptan sin pretender engañarse.[389]

A diferencia de las piezas tradicionales que generaron mayormente opiniones despectivas entre los limeños, la presentación de la obra «moderna» china titulada «Li ton chu» o «El hijo de la concubina» escrita por el poeta A. Kuan Veng generó, especialmente entre la prensa, alentadores comentarios que fueron publicados tanto en la revista *Variedades*[390] como en *El Comercio*. A pesar de que se reconocía que el autor no dominaba completamente la técnica escénica, por los procedimientos «verdaderamente inocentes» que empleaba y las redundancias que revelaban la «ingenuidad oriental», la obra en opinión de los cronistas satisfacía las exigencias del público pues:

> Está dialogada correctamente, con pulcritud y hasta con cierto sentimentalismo más occidental que oriental… La frondosidad retórica es tal que está en boca de todos los personajes, desde la del encopetado y altivo mandarín hasta en la de la mísera esclava. Además revela que el señor Kuan Veng debe ser un lector asiduo de las obras maestras del arte universal (…) Y esto dice mucho en bien de él. Si no hubiera leído lo que se nos antoja suponer que ha leído no habría alcanzado la reputación que goza. Y vamos hasta a afirmar que ha leído a Shakespeare. El primer cuadro de su «Li ton Chu» ha sido inspirado en el «Hamlet» del inmortal dramaturgo inglés. Esa sombra de la madre, muerta envenenada, que se aparece para denunciar el crimen de que fue víctima el hijo, en momentos que este, al claror de una noche de pálida luna, es presa de la inquietud torturante y misteriosa, es la misma sombra del padre del héroe shakesperiano en su obra alusiva y esa tortura espiritual es la misma que desgarraba el ser del infortunado príncipe de Dinamarca. Las palabras que emplea el señor Kuan Veng, no cabe duda que no son las mismas que emplean los personajes aludidos, pero hay que reconocer que las situaciones son perfectamente exactas, exactísimas.[391]

La obra referida si bien no era una pieza de estrictamente de corte tradicional, pese a que fue puesta en escena «con propiedad y lujo asiático» en

---

[389] *El Tiempo*, 14 de enero de 1917.
[390] *Variedades*, 4 de julio de 1925.
[391] *El Comercio*, 2 de julio de 1925.

lo que se refería al vestuario y mueblaje, fue escrita en español y fue rápidamente identificada por los espectadores limeños por su contenido, más cerca de los argumentos shakesperianos, que de las piezas tradicionales chinas. Posiblemente en estos factores radique la anuencia que despertó esta obra entre los limeños. Lo que nos revela cuáles eran los parámetros bajo los cuales tenían que elaborarse las piezas teatrales para ser aceptadas por la sociedad.

Las apreciaciones recogidas evidencian la existencia de cierto nivel de intolerancia hacia las expresiones chinas, así como la tendencia de los limeños a menospreciar las expresiones diferentes a las convencionales y que no podemos entender, es decir, un rechazo hacia la diversidad cultural. Por otra parte, también demuestran la empatía que desarrollamos hacia las expresiones afines a las nuestras. La poca aceptación que tuvo el teatro tradicional entre los limeños contrasta con la aceptación que tuvo la pieza escrita al «estilo» occidental.

4.2.3 Percepciones sobre el teatro como lugar de entretenimiento

Como hemos mencionado en el capítulo anterior, los teatros y especialmente los primeros teatros chinos, no solo fueron espacios destinados a la contemplación de puestas en escena, sino eran espacios con la función de servir de reunión y entretenimiento a sus asistentes alrededor de distintos pasatiempos como podían ser los juegos de azar, el consumo de alcohol y opio entre otros. Además de ser espacios que brindaban a sus asistentes la posibilidad de sentirse cómodos dentro de ellos en tanto no eran regulados por normas de conducta específicas.

Las opiniones en torno a los teatros como lugar de entretenimiento estuvieron estrechamente vinculadas por una parte, con las prácticas que los chinos llevaban a cabo al interior de estos como el consumo de opio y alcohol, los juegos de azar y la prostitución entre otros,[392] y por otra parte, con la

[392] En los teatros chinos era frecuente que, debido a la presencia de público hasta altas horas de la noche y madrugada, los vendedores de cigarros y comidas permanecieran pernoctando durante el trascurso de las funciones en las afueras de los teatros. Como señala Fernando de

permisividad de conductas censuradas con la que se comportaban los espectadores chinos dentro de ellos.

Para las autoridades municipales que estaban al tanto del modo de funcionamiento de los teatros, estos espacios fueron considerados una amenaza para la población, sobre todo para la que vivía en los alrededores de los teatros pues según señalaban:

> … bajo el pretexto de representaciones chinas se encierran en esos lugares toda clase de vicios, se protege la holganza, desmoralizando totalmente no solo a los asiáticos sino a los distintos individuos nacionales de ambos sexos que en abundancia concurren y además la molestia que ocasionan al vecindario con el ruido producido por sus instrumentos musicales, los que se prolongan hasta el amanecer.[393]

Esta percepción de los teatros chinos también fue compartida por un periodista de la revista *Variedades* quien con el seudónimo de Zig Zag, resumía a este teatro con las siguientes palabras «opio, juego, embriaguez, vicio, espectáculo innoble y grotesco».[394] Así, para las autoridades y este periodista los teatros chinos eran más que todo, espacios destinados a entretenimientos perniciosos para la sociedad.

Sin embargo, a pesar de las críticas constantes a estos espacios, llama la atención la política del municipio limeño frente a ellos. Para las autoridades, la realidad de los teatros fue conocida desde un inicio a través de las inspecciones que realizaban a estos teatros. Sin embargo, la política del municipio se limitaba a criticar estos espacios, pero no a combatirlos con medidas eficaces. En vez de la erradicar las prácticas a las que se consideraban «enfermedades sociales» que «degeneraban»[395] a la población, adoptaba medidas (como multas y licencias) para que estas se siguieran expandiendo, lo cual finalmente contribuía a la existencia de estas.

Trazegnies, el teatro chino de la calle de la Huaquilla, en el cual Kin-Fo se entretenía mientras vendía sus cigarros, era un lugar interesante para el negocio de cigarros de papel. De Trazegnies, Fernando, *En el país de las colinas de arena*, p. 278.

[393] AHML, Espectáculos Públicos, 5 de junio de 1888.

[394] *Variedades*, N.º 14, octubre de 1916.

[395] Zegarra Flórez, Margarita, «María Jesús Alvarado y el rol de las mujeres peruanas en la construcción de la patria» en O'Phelan Godoy, Scarlett y Margarita Zegarra Flórez (Eds.), *Mujeres, Familia y Sociedad en la Historia de América latina, Siglos XVIII-XXI*, PUCP-IFEA-CENDOC/Mujer, Lima, 2006, p. 501.

En algunos casos estas disposiciones dieron origen a críticas y debates al interior del municipio pues era evidente que adoptando esas medidas se regulaba el funcionamiento de los negocios y la persistencia de estas prácticas. Sin embargo, por lo general, las disposiciones eran acatadas sin generar mayor cuestionamiento. Como veremos a continuación a partir de la inspección realizada por la Comisión de Espectáculos en agosto de 1877, el municipio y las prefecturas y finalmente el Estado fueron quienes contribuyeron en gran parte a la difusión de este tipo de prácticas en los teatros a los que luego criticaba.

Ante el consumo de alcohol

Uno de los problemas sociales más preocupantes para las autoridades y elites intelectuales fueron las altas tasas de alcoholismo entre la población. Como señalaba Atanasio Fuentes, el alcoholismo era uno de los vicios dominantes en la capital y sobre todo muy extendido entre los sectores populares con efectos muy destructivos en la salud de los individuos, pues producía «la enervación del organismo y la destrucción de su ser».[396]

El consumo de alcohol fue una de las prácticas que se llevaban a cabo entre los asistentes que concurrían a los teatros chinos, pero a pesar de la crítica que esta generaba entre la sociedad, cuando se encontraban cantinas dentro de ellos usualmente se aplicaban multas y licencias para que siguieran funcionando en vez de erradicarlas de los teatros. Así, cuando en 1877 se encontraron cantinas en el Teatro de la Huaquilla se impusieron 20 soles semanales a cada una de las cantinas y 5 soles de multa a cada una. Mientras que al Teatro Odeón se impusieron 8 soles semanales a cada una de las cantinas y 5 soles de multa a cada una.

Ante el consumo de opio

[396] Fuentes, Atanasio, *Estadística General de Lima,* pp. 59-60.

El consumo de opio fue otra práctica cotidiana dentro de estos teatros. Esta se llevaba a cabo tanto en espacios acondicionados como cuartos, que servían como fumaderos, incluso se usaban también las mismas butacas del auditorio. Charles Wiener señalaba al respecto cómo la orquesta china, instalada en el escenario, hacía oír «una música wagneriana que transporta al auditorio sibarita que se pavonea en las butacas mientras fuma opio y conversa en voz baja».[397]

A pesar de las críticas frente a esta práctica, el municipio mantuvo una posición ambigua frente a esta problemática. Al igual que con el alcohol, las disposiciones que se tomaban, contradecían los preceptos del discurso higienista. Ante la existencia de fumaderos en los teatros Odeón y la Huaquilla, contrariamente a lo esperado, la Comisión de Espectáculos, presidida por Eleuterio Macedo, también resolvió exigir diversas multas y licencias para que siguieran funcionando, imponiéndose 5 soles semanales a cada uno de los fumaderos del Teatro de la Huaquilla y 10 soles semanales a cada uno de los fumaderos del Odeón.

Estas discutidas medidas, que contradecían al discurso médico, fueron muy criticadas por un sector de la municipalidad, que veía en ellas una clara permisividad frente a este tipo de prácticas. Los concejales Fermín Mariátegui y Augusto Ingunza, señalaron ante esta situación que era necesario combatir estos lugares, puesto que permitir la existencia de estos, desencadenaría que:

> Esa perniciosa afición vaya desarrollándose en nuestra plebe que acabará por producir una generación débil, raquítica y enfermiza en lugar de una robusta y vigorosa, como por todos los medios debe procurarse que exista en nuestro país.[398]

Estos concejales, críticos frente a la decisión de la Comisión de Espectáculos, exigían la erradicación definitiva de los fumaderos, señalando también su indignación frente al comportamiento del médico que conformaba la aludida comisión. Finalmente consiguieron cambiar la resolución clausurando los cuestionados fumaderos. Esta nueva resolución, tomada de acuerdo a «los más importantes deberes que tiene la Municipalidad en relación con la higiene

[397] Wiener, Charles, *Perú y Bolivia. Retrato de viaje*, p. 482.
[398] AHML, Espectáculos Públicos, 25 de enero de 1878.

y salubridad públicas» finalmente terminó con la existencia de los cuestionados establecimientos aunque es muy posible que hayan seguido funcionando clandestinamente.[399]

Ante los juegos

El juego fue otra de las prácticas que se llevaron a cabo frecuentemente entre los asistentes a los teatros chinos. El juego, según señalaba Atanasio Fuentes era uno de los vicios dominantes en la sociedad, extendido entre casi todas las clases sociales, que dañaba directamente el cerebro y corazón de las personas y sacrificaba más víctimas.[400] El juego, además, estaba muy arraigado, no bastaba para extirparlo, ni las disposiciones del Reglamento de Policía, ni las persecuciones de los encargados de perseguir los garitos. Para solucionar en parte este grave problema social, Atanasio Fuentes señalaba que esta actividad debía de reglamentarse «de una manera tal, que su influencia no fuera nociva a los hijos de familia ni a los jóvenes que tienen la desgracia de entregarse a él».[401] La regulación que el Estado hacía de esta actividad desde 1863, al considerarla como delictiva, incluía penas de multas, arresto y cárcel, pero no eran suficientes para combatirlo.[402]

La práctica de juegos en el teatro Odeón se evidenció desde 1877 cuando una disputa entre chinos sacó a la luz la existencia de juegos de billar al interior de una de las salas de dicho teatro,[403] hecho que, de acuerdo al Código Penal, era penado con castigos tanto a quienes administraban los negocios como a quienes participaban del juego.[404] Ese mismo año, además, las autoridades municipales pudieron registrar la existencia de dos juegos de

[399] AHML, Espectáculos Públicos, 25 de enero de 1878.
[400] Fuentes, Atanasio, *Estadística General de Lima,* p. 60.
[401] Fuentes, Atanasio, *Estadística General de Lima,* p. 437.
[402] *Código Penal del Perú,* Imprenta de la Rifa, Lima, 1863, p. 98.
[403] AHML, Espectáculos Públicos, 11 de junio de 1877.
[404] Según el Código Penal se castigaba con cárcel en primer grado y multa de veinte a doscientos pesos los que en las casas de juego que corran a su cargo consientan hijos de familia, dependientes de almacenes u otros establecimientos de comercio o industria, sirvientes domésticos o personas notoriamente vagas. (Art. 365º) e igualmente eran castigados con arresto menor en primer grado y multa de dos a veinte pesos, los que en reuniones o espectáculos públicos turben el orden con palabras o con hechos. (Art. 380º). *Código Penal del Perú*. Imprenta Calle de la Rifa. 1863. Lima.

billar a los que impusieron pensiones de 4 soles por semana respectivamente.[405] Aunque años más adelante con la promulgación del Reglamento de Locales de Juego, Cena, Tolerancia y Pianitos,[406] el Estado reguló el funcionamiento del juego, prohibió una serie de juegos asociados con los chinos como los juegos de maracas, las rifas chinas y el pacapiú.

Ante la prostitución

Finalmente otra actividad vinculada con los teatros chinos fue la prostitución, una actividad duramente criticada que existió al margen de regulación alguna hasta 1905. Como señala el informe de la Comisión de Espectáculos de 1877, en los teatros chinos también se encontraron varios focos de prostitución a los que, por estar fuera de sus competencias, no impusieron multa alguna como sí sucedió con los demás negocios existentes.[407]

Hasta aquí hemos señalado que las disposiciones adoptadas por el municipio no consistieron en combatir este tipo de prácticas al interior de los teatros, sino más bien a prolongarlas a través del pago de multas y licencias a cada uno de los negocios ubicados dentro. Consideramos que ello evidenciaba la tensión existente entre los diferentes intereses al interior del municipio limeño de ahí la ambigüedad con la que actuaban. Así, según se constata en las inspecciones y crónicas periodísticas, este tipo de negocios persistió dentro de los teatros durante mucho tiempo. Aunque en el caso de algunos juegos, después de su regulación fueron prohibidos, es posible que estos también hayan seguido funcionando a escondidas de la ley.

El segundo aspecto que despertó las críticas de las autoridades y de la población frente a estos teatros está relacionado con los comportamientos que ahí se desarrollaban y la falta de orden en la que estas devenían. Los teatros chinos, al igual que los teatros donde se exhibían las aclamadas tandas, eran

[405] AHML, Espectáculos públicos, 29 de agosto de 1877.
[406] «Reglamento de Locales de Juego, Cena, Tolerancia y Pianitos» en *El Peruano*, 11 agosto de 1905.
[407] AHML, Espectáculos Públicos, 29 de agosto de 1877.

espacios que brindaban a sus asistentes la posibilidad de dar rienda suelta a emociones como reír y conversar cómodamente, además de desarrollar comportamientos y prácticas cotidianas del lugar como comer,[408] dormir y fumar sobre las butacas, así como cambiarse de asientos según el gusto de los espectadores. Estas formas de comportamiento y prácticas, censuradas por los reglamentos vigentes que regulaban la conducta de los individuos en los espacios de entretenimiento, contribuyeron a identificar a estos teatros como lugares en los cuales se atentaba específicamente contra el orden público y las buenas costumbres.

Según señalaba la normativa del caso, la actividad teatral estaba reglamentada con restricciones y prohibiciones específicas tanto hacia el público como a los actores. En relación con el orden público, el Reglamento de Teatro de 1863, señalaba en ese sentido, normas claras como no permitir mudarse de sus asientos numerados y no fumar en la platea o causar riñas por numeración de palcos. Las faltas a estas normas eran sancionadas incluso con multas y cárcel según los Arts. 96º, 98º, 99º, 100º y 101º del mencionado reglamento. Asimismo, en los Reglamentos de Teatro de 1898 y 1919, estas normas siguieron permaneciendo fusionadas con las llamadas Reglas de Urbanidad o Modales que debían guardarse en los teatros, presentándose la misma norma en términos literales en los Arts. 74º y 75º de cada reglamento respectivo:

> En el teatro se guardará la compostura, orden y buenas formas que exigen las conveniencias sociales, no permitiéndose dar voces destempladas, producir altercados o disputas, hacer ruido con los pies o bastones en los asientos o en el suelo, otra manera que pueda perturbar el orden, causar alarmas u ofender el decoro público. Tampoco se permitirá que los actores se dirijan a una parte determinada del público, ni este a los actores.[409]

La identificación de los teatros chinos como espacios donde reinaba el desorden se produjo desde los inicios de esta actividad en Lima. Por ejemplo,

---

[408] Al respecto, el diplomático italiano Piero Perolari-Malmignati señalaba que durante su visita al teatro chino llamó su atención la manera como los chinos se comportaban dentro del lugar «asisten al espectáculo fumando, comiendo plátanos y naranjas, cuyas cáscaras botan a cualquier parte». Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881).* p. 193.

[409] *Reglamento de Teatro de 1898,* Art.74º, Lima, Imprenta El País, 1898, p. 27; *Reglamento de Teatro de 1919*, Art.75º, en *Boletín Municipal*, Año 20, N.º 937, 15 de octubre de 1919.

en junio de 1877, el celador municipal Manuel Carrera informó al inspector de espectáculos la ocurrencia de este tipo de sucesos en el teatro Odeón. En su informe, el celador señalaba que en una de las madrugadas, unos «asiáticos» habían promovido un incidente a raíz de un juego de billar, y por esa razón demandaba la presencia de un policía para conservar el orden.[410] En ese mismo sentido, el inspector del ramo, Eleuterio Macedo señalaba que efectivamente había una gran necesidad de fuerza policial para la conservación del orden en las noches de función de esos teatros. En opinión de Macedo el desorden habitual en este tipo de espacios se debía, sobre todo, a la desatención de la Prefectura que, según la reglamentación vigente,[411] tenía la obligación de prestar auxilio al Concejo durante el desarrollo de los espectáculos públicos, pues los escándalos y desórdenes no podían ser reprimidos por un solo celador municipal. Por último demandó a la Municipalidad una mayor atención para este problema, aconsejando que ella debería incitar al prefecto departamental a cumplir su obligación con el fin de que el orden público sea inalterable «especialmente en los lugares donde la colonia china afluye en crecido número pues ella es por carácter propensa a desórdenes».[412]

Pero los chinos no eran los únicos que generaban este tipo de situaciones al interior de los teatros pues como hemos señalado anteriormente atendiendo a la crónica periodística escrita por Falcón, gran parte de estos incidentes que finalmente contribuyeron a identificar a estos teatros como espacios caóticos, eran generados por los visitantes limeños, quienes asistían a los teatros para divertirse a costa de los chinos.

La falta aludida a la «moralidad social» dentro de los teatros, estaba vinculada también con el tema de los horarios en que los espectáculos

[410] AHML, Espectáculos Públicos, 11 de junio de 1877.
[411] Según señalaba el Art. 12º del Reglamento de Teatros de 1863 «Si ocurriese algazara, alboroto, general o tumulto que no fuese posible contener por vías de la persuasión, de la amonestación u otros medios sagaces, el que preside el espectáculo ha de prevenir al público que va a emplear la fuerza. Solo después de esta intimación y de dar tiempo a que se retiren las personas que no toman parte en el alboroto podrá penetrar la fuerza al mando de su comandante, quien procederá conforme a las órdenes que sean comunicadas». *Ordenanzas de la ciudad de Lima, Colección de reglamentos, decretos, resoluciones y órdenes publicada por el H. Concejo Provincial siendo alcalde el Sr. Gral. César Canevaro.* Imprenta de Torres Aguirre, Lima, 1888.
[412] AHML, Espectáculos Públicos, 12 de junio de 1877.

terminaban y en consecuencia con la hora en que estos teatros cerraban. Para las autoridades, este aspecto resultaba preocupante pues la realización de funciones hasta altas horas de la madrugada, y sin la presencia de autoridades contribuía aún más al desgobierno de los referidos teatros. Para quienes vivían en los alrededores de los teatros, por otra parte, su preocupación central consistía en el malestar que las representaciones originaban en el vecindario por el ruido que los espectáculos chinos contenían. De ahí que ante la apertura del teatro Odeón, los vecinos de las calles Hoyos, Capón y Lechugal manifestaron sus quejas ante la Inspección Municipal de Espectáculos, exigiendo que la duración de las funciones sea solo hasta las 12 de la noche:

> Los chinos tienen la costumbre de dar sus funciones, desde las seis de la tarde hasta las cinco o seis de la mañana. Si así lo hicieren en el Odeón, tendrían a los vecinos en constante pervigilio perjudicial, no solo a la salud de los buenos… sino también a los enfermos…Ud., debe de tener conocimiento de la clase de instrumentos que se compone la orquesta de los chinos. Se compone de campanas, peroles, grandes platillos y otros instrumentos demasiado sonoros…[413]

A pesar del malestar expresado por los vecinos, en esta oportunidad el municipio respaldó a los empresarios chinos, pues «siendo libre el ejercicio de toda industria y llenando los requisitos reglamentarios la empresa dramática que funciona en el Odeón, ninguna autoridad podría impedir que las representaciones tuvieran lugar después de las 12 de la noche». Ante la sonoridad de las representaciones, la Inspección señaló que estas podían dirimirse por las autoridades de policía, siempre que no existiese una disposición sobre el caso, no obstante, existiendo un Reglamento de Policía Municipal vigente, era necesario sujetarse a él. Así, teniendo en cuenta que el Art. 106°, estipulaba que las reuniones bulliciosas después de las 10 de la noche o antes de las 6 de la mañana, serían castigadas con una multa de 5 a 50 soles, era preciso aplicar dichas normas si es que las funciones sobrepasaban las referidas horas. La Comisión de Espectáculos, encabezada por Manuel Salazar resolvió:

[413] AHML, Espectáculos Públicos, 1 de septiembre de 1876.

> Primero.- que los espectáculos públicos pueden tener lugar a cualquier hora del día o de la noche. Segundo.- que es absolutamente prohibido hacer uso en ellos de ningún instrumento demasiado sonoro, tales como campanas, tantanes, timbales, cornetas, etc. después de las once de la noche ni antes de las seis de la madrugada.[414]

No obstante resolver ciñéndose a la reglamentación del caso, la Inspección referida puntualizaba que la reglamentación de los espectáculos públicos, siendo parte de la atribución del Concejo Provincial, debía darse no solo teniendo en cuenta el orden interior sino también la comodidad y bienestar del vecindario.

Sin embargo, la regulación de la hora en que debían concluir las representaciones se mantuvo como un problema constante para las autoridades, especialmente por el sonido de los instrumentos. El vecindario exigiendo, por una parte, que estas solo durasen hasta la medianoche, mientras los empresarios, por su parte, solicitando la prolongación de sus espectáculos hasta la madrugada. De ahí que, ante las amenazas de recortar el horario de las representaciones, Luis Otayza, representante del teatro Odeón, señalara en defensa, que las funciones debían durar hasta el término de las obras, como lo habían venido haciendo desde la inauguración de su aludido teatro hacia seis meses, tiempo durante el cual la compañía había interpretado sus piezas hasta su culminación. El empresario además anotaba que durante este tiempo en su teatro jamás se habían registrado escándalos, ni bochinches, sino por el contrario solo «orden y compostura»:

> Las funciones comienzan a las 9 p. m. y no es justo ni equitativo que duren hasta las 12:30, tiempo demasiado corto para que el público quede satisfecho… las funciones chinas, señor alcalde, no son iguales a las que estamos acostumbrados asistir, ellas representan tragedias de ahora mil quinientos o dos mil años, y por consiguiente tienen que ser más largas que cualquier otro espectáculo.[415]

En respuesta el inspector de espectáculos Eleuterio Macedo indicó que esta disposición, que pretendía evitar la prolongación de las funciones hasta la madrugada, se debía especialmente a que ellas:

---

[414] AHML, Espectáculos Públicos, 3 de octubre de 1876.
[415] AHML, Espectáculos Públicos, 3 de abril de 1877.

> … al prolongarse hasta la madrugada dan origen a que puedan cometerse desordenes y a que se ataque el buen derecho de los vecinos de esos barrios a quienes molestaba el ruido incesante y estrepitoso en la horas destinadas al sueño y no es justo que por favorecer a una empresa y complacer a los asiáticos se autorice una molestia prolongada por todo un barrio de la capital.[416]

Días después, el 6 de abril de 1877, el municipio resolvió otorgar permiso a los empresarios para prolongar sus espectáculos hasta después de la media noche bajo estas nuevas condiciones:

> 1.- Que la música estrepitosa que en ellas se emplea ordinariamente, se suspenda desde las once y media.
> 2.- Que las empresas de dichos teatros paguen en la tesorería de Concejo la suma se setenta soles mensuales por la dotación del empleado municipal que ha de cuidar el orden en dichos recintos desde la media noche para adelante.[417]

Así, con la presencia de celadores permanentes para el cuidado de los teatros, y pagados por los mismos empresarios, el municipio trató de garantizar la moralidad social el orden en ellos. Al respecto detallaba en su memoria el alcalde Pedro José Saavedra:

> La acción del Concejo se ha limitado a celar el orden en esos espectáculos, y al efecto, se nombró para cada uno de esos teatros un celador especial, dependiente del Concejo, aunque pagado por los empresarios; y puedo asegurar que ningún escándalo grave ha ocurrido en esos teatros, y que el único inconveniente que en ellos ha encontrado el señor jefe de policía, ha sido la demasiada duración de las funciones, que se prolongan hasta horas muy avanzadas de la noche…[418]

Finalmente, el otro tema vinculado con la falta de orden fue la regulación del precio de las licencias. Las licencias para los teatros chinos, a diferencia de las que se pagaban para los demás espectáculos teatrales, se caracterizaron desde un inicio por lo barato que estas costaban. Este hecho que contribuyó a la masificación de estos espectáculos, pues estas se realizaban durante varios días de la semana, fue observado por las autoridades municipales a inicios de 1877. El municipio limeño para entonces, atendiendo las quejas que estos teatros generaban entre la población, decidió como estrategia para controlar esta situación incrementar el precio de las licencias pues disminuyendo las

[416] AHML, Espectáculos Públicos, 5 de abril de 1877.
[417] AHML, Espectáculos Públicos, 6 de abril de 1877.
[418] Saavedra, Pedro José, *Memoria de alcalde de 1877–1878*, p. 21.

funciones también disminuirían los incidentes y disturbios. La reacción de los empresarios chinos fue inmediata.

Para Estanislao Correa y Garay[419] empresario del teatro de La Huaquilla que siempre había pagado 1 o 2 soles por licencia, pagar desde entonces 20 soles por el precio de las licencias[420] representaba un perjuicio fatal. Según señalaba para él era imposible seguir pagando tan fuerte suma «porque en vez de aumentar han disminuido considerablemente las ganancias desde que se fundó el nuevo teatro chino Odeón que nos hace competencia y nos ha quitado gran parte del número de concurrentes». Asimismo señalaba que, a raíz de la competencia, el teatro tuvo que aumentar el número de sus actores a 70, siendo dotados con vestuarios e instrumentos costosos. Finalmente señalaba que ahora que existían dos teatros, lo adecuado era que los impuestos municipales disminuyesen en vez de aumentarse. Finalmente proponía como alternativa pagar el doble de la tarifa que pagaba antes.[421] De igual manera, según señalaba el representante del teatro Odeón, Luis Otayza, el incremento de las licencias desencajaba profundamente a su empresa pues ella había pagado un año de licencias adelantadas. Aunándose sin mayor éxito a los pedidos de Estanislao Correa, solicitaba que se suspendiera esa «caprichosa» pensión.

En respuesta a los reclamos, la Sección de Policía indicó a los empresarios que el incremento obedecía a la existencia de juegos de envite al interior de los teatros y a las quejas de los vecinos. Señalando además que, ante la imposibilidad de impedir las representaciones, además de lo conveniente de aumentar el precio de las licencias, también era necesario

---

[419] Según figura en la relación de alcaldes de la Guía del Archivo de la Municipalidad de Lima, Estanislao Correa Garay también fue alcalde de Lima durante 1861. *Guía del Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima*, Municipalidad Metropolitana de Lima, Lima, 2005, p. 61.

[420] Según el Art. 5° del Reglamento de teatros de 1863, vigente para entonces, las tarifas de licencias para espectáculos públicos y diversiones establecidas eran las siguientes: para bailes de máscaras 50 soles; funciones dramáticas, líricas y coreográficas de 2 a 5 soles; funciones de equitación y prestidigitación 5 a 10 soles; carreras de caballos 10 soles; fuegos artificiales y quema de cohetes de 5 a 10 soles; títeres, panoramas, exhibiciones, marionetas, acróbatas y diversiones análogas 1 sol; representaciones chinas 1 a 2 soles; corridas de toros 50 soles; lidias de gallos 50 soles. Reglamento para los Teatros de la República de 1863, en *Ordenanzas de la ciudad de Lima (Colección de reglamentos, decretos, resoluciones y órdenes)*, Imprenta Torres Aguirre, Lima, 1888, p. 651.

[421] AHML, Espectáculos Públicos, 26 de febrero de 1877.

acortar las representaciones a las 12 de la noche.[422] Entretanto, el inspector de espectáculos, Eleuterio Macedo, señaló que era potestad del alcalde fijar las tarifas de las funciones teatrales.[423] Finalmente, el 4 de abril, ante los insistentes pedidos de los empresarios para la rebaja de las licencias, la Comisión de Espectáculos, justificando el incremento en base a la amplia concurrencia de público que tenían estos teatros, resolvió que era imposible rebajar el precio de las licencias, pues las características de estos espectáculos no encajaban dentro del rubro de piezas que podían ser promovidas por el municipio:

> Si es cierto que pueden hacerse alguna gracia cuando se trata de espectáculos, es considerando que las funciones dramáticas tienden a la ilustración del pueblo y a desarrollar las bellas artes, pero los espectáculos chinos no se hallan en este caso y al contrario son molestos al vecindario por el ruido insoportable que producen desde las primeras horas de la noche hasta el amanecer.[424]

Así, finalmente el municipio resolvió que los empresarios continuaran abonando la cantidad de 20 soles como derecho de licencia por función, no obstante, la insistencia por la rebaja de las licencias, se mantuvo durante varios meses. A fines de mayo del mismo año, el empresario Estanislao Correa y Garay volvió a dirigirse al municipio, señalando la lamentable situación por la que atravesaba el teatro de la Huaquilla. Según señalaba, por este gravamen desproporcionado, eran «pocas las noches en que le queda un pequeño beneficio para reparar sus quebrantos» el costo del local era de 400 pesos mensuales, 100 pesos de alumbrado y se alimentaba y mantenían a sueldo a 70 personas entre actores, músicos, empleados, sirvientes del escenario y otros gastos ordinarios. La entrada y asiento era de 4 reales y de 11 p.m. en adelante de 2 reales «sin que la concurrencia pueda ser muy numerosa a consecuencia de la crisis», además señalaba que el Odeón había cerrado por esta disposición, y de continuar así se terminará «dejando a los asiáticos sin punto de reunión que tienda a distraerlos separándoles de otros focos de corrupción, pues si aquel no es un espectáculo enteramente inocente, es a lo

[422] AHML, Espectáculos Públicos, 17 de marzo de 1877.
[423] AHML, Espectáculos Públicos, 17 de marzo de 1877.
[424] AHML, Espectáculos Públicos, 4 de abril de 1877.

menos el de menor peligro para la moral por el hecho de ser público y estar vigilado por la policía».[425]

A fines del mismo año, los empresarios del teatro Odeón volvieron a insistir en la rebaja de las licencias, esta vez señalando que el principal motivo que los llevó a fundar este establecimiento había sido el de «ofrecer a la colonia china residente en esta capital una distracción útil y honesta que pudiera distraerla de vicios e inclinaciones que refluyen en detrimento de la sociedad e inevitable desmoralización de los colonos».[426] La respuesta, sin embargo, no fue alentadora para ninguno de los empresarios. La Inspección indicó que los teatros tenían que sujetarse a lo establecido, mientras se aprobaba el proyecto del nuevo reglamento de teatros chinos, regulación que, según se desprende de la documentación, no llegó a efectuarse, pues en enero del siguiente año, a raíz de la intervención del gobierno central en el tema, la Comisión de Espectáculos dejó de intervenir en estos teatros.

Las referencias a los dos teatros reaparecen diez años después, en el proyecto de los concejales Higueras y Emilio Grec, miembros de la Comisión de Espectáculos, de junio de 1888, en el cual se proponían como principales puntos la modificación del artículo de la Ordenanza de Licencias que fijaba de 1 a 2 soles el precio de las representaciones chinas, consignándose en ella, el valor de 10 a 20 soles, y se solicitaba que las representaciones se efectúen tres veces a la semana y que no se consienta, por ningún motivo, que estas se prolonguen hasta después de medianoche.[427] Este proyecto, acogido con beneplácito por casi todas las comisiones de la municipalidad, solo fue observado por la Comisión de Asuntos Contenciosos que señaló que era ilegal e injustificado limitar el número de funciones a tres.[428]

Ante la amenaza que representaba este proyecto, en diciembre de 1888, los administradores del teatro de la Huaquilla formularon un apasionado reclamo ante la municipalidad, solicitando que no se introdujera alteración alguna ni en cuanto al precio de las licencias, ni en cuanto al horario de las

[425] AHML, Espectáculos Públicos, 29 de mayo de 1877.
[426] AHML, Espectáculos Públicos, 27 de noviembre de 1877.
[427] AHML, Espectáculos Públicos, 5 de junio de 1888.
[428] AHML, Espectáculos Públicos, 5 de febrero de 1889.

funciones, pues siempre habían pagado, por más de 10 años, solo 2 soles por cada función que duraba hasta la mañana siguiente. No obstante, la Comisión de Asuntos Contenciosos encargada del caso, consideró inadmisible este pedido y finalmente, en febrero de 1890, la municipalidad emitió un decreto en el cual:

> Considerando que la conservación de la higiene, la moralidad social y la justa queja del vecindario en cuyos barrios radican los teatros de esta ciudad… se resuelve aprobar el acuerdo del Concejo Provincial de fecha 28 de enero… en el cual se fija la hora en que deberán terminar las funciones teatrales y cuya segunda parte queda modificada en el sentido de que, por cada media hora que trascurra después de las 12 de la noche, se pague por la respectiva empresa una multa o licencia de cincuenta soles.[429]

Dos años después de la implementación de las nuevas disposiciones, en febrero de 1892, el inspector del Espectáculos señalaba, sin embargo, que el teatro de la Huaquilla continuaba escapando de la acción municipal por la diversidad de costumbres de los espectadores con las del resto de la población y por la especificidad de sus representaciones que hacía inaplicables a este teatro los reglamentos y ordenanzas de teatro convencionales. Así, ante esta situación, sugería que este teatro debía sujetarse a prescripciones particulares aplicables solo a él.[430]

En general existió una preocupación constante ante la imposibilidad de aplicar los reglamentos existentes en estos espacios, pues constituían lugares con sus propias reglas de conducta y con un tipo de representaciones muy diferentes a las acostumbradas. Así, la falta de control en estos espacios continuó representando un problema para las autoridades, generando una imagen negativa de estos teatros al ser identificados como espacios en donde reinaba el desorden y a los cuales era preferible asistir solamente cuando estaba presente la policía. Como señalaba un cronista de *El Nacional*, las representaciones merecían ser vistas «máxime cuando la policía está alerta para evitar toda clase de desórdenes».[431]

A pesar de las posturas críticas de las autoridades municipales ante esta situación llama la atención haber encontrado una opinión que mostraba cierta

[429] AHML, Espectáculos Públicos, 10 de febrero de 1890.
[430] *Boletín Municipal*, N.º 773, 27 de febrero de 1892.
[431] *El Nacional*, 12 de julio de 1871.

empatía con estos espacios. Esta opinión, registrada en *El Comercio* fue plasmada por el periodista B. R. quien señalaba que a pesar de todas las situaciones que se vivían en el teatro de la Huaquilla este era «uno de los más agradables y originales lugares de diversión nocturna de Lima».[432]

Es posible que esta situación se haya prolongado años más adelante en el teatro de La Huaquilla. Recordemos que el teatro Odeón desde antes de 1890 había dejado de funcionar. Así, la vinculación del teatro con la falta de orden se mantuvo hasta la primera década del siglo XX cuando este teatro desapareció producto de un fatal incendio. Los chinos, si bien organizaron un nuevo teatro, este no pudo funcionar por mucho tiempo. Cuando pasados los años el empresario Federico Tong decidió construir un nuevo teatro en el lugar que había dejado el viejo teatro de la Huaquilla, lo hizo aclarando desde un inicio que este nuevo teatro sería un espacio exclusivo para el encuentro de la colonia china alrededor de la puesta en escena de obras y solo contendría un restaurante y un billar. Además este no funcionaría hasta altas horas de la madrugada. Así, trató de alejar esa asociación histórica de los chinos como individuos propicios al desorden y carentes de «moralidad social». No obstante, no fue fácil apartar esa asociación. En 1921 Federico Tong denunció ante el municipio la prepotencia con la que había actuado el prefecto departamental al ingresar violentamente a su teatro en busca de jugadores, interrumpiendo la función, sin encontrar nada irregular.

Los teatros se convirtieron en un problema constante para las autoridades quienes fueron incapaces de administrar adecuadamente estos espacios ya sea por los contradictorios intereses al interior de la municipalidad o por la intervención del gobierno central. Así, la experiencia de la «regulación» de los teatros chinos reveló la ambigüedad del Estado para manejar este tipo de espacios públicos. Si bien los integrantes de la Comisión de Espectáculos señalaban que los intentos por regularlos de acuerdo a los reglamentos de teatros vigentes eran en vano, planteando la necesidad de crear reglamentos específicos para ellos, finalmente nunca se pusieron de acuerdo para reglamentarlos.

[432] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.

Ante la falta de regulación, los teatros fueron identificados como espacios que atentaban contra el orden público y la moral. En efecto, las autoridades municipales señalaban que los teatros en vez de servir como lugares para la difusión de obras teatrales, servían para la perversión de las costumbres. La preocupación para las autoridades se acrecentaba aún más puesto que la permisividad de prácticas y comportamientos era muy conocida entre los limeños lo que generaba aun más su asistencia a estos.

Sin embargo, el tema de la regulación de los espacios públicos no era una problemática exclusiva de los teatros chinos, sino que el manejo del orden en los teatros fue una preocupación constante para las autoridades, no solo municipales sino para las del gobierno central y en todos los teatros en general. Esta necesidad de controlar los teatros, al margen de su condición, se expresó frecuentemente en los diarios limeños. La memoria del prefecto Julio Jiménez señalaba al respecto:

> En cuanto a los teatros nunca faltan los desórdenes, pero no es de su competencia vigilar de que no sucedan tales actos, sino que corresponde al municipio, pero dado sus inconvenientes acordaron tanto el municipio como la prefectura, para que actuaran juntos en su control, dictando las siguientes medidas al subprefecto… y lo trasmita a los comisarios: en días o noches de presentación teatral asistirán 25 inspectores al mando de dos oficiales que cuidarán la puerta del teatro, 2 a la boletería, 2 donde recepcionan boletos, 2 en el acceso de la sala o platea, 15 en la cazuela colocándose a una distancia de 5 en 5 equitativamente y en cada fila de asientos y 2 en los pasillos bajos…juzgo que con la adopción de las medidas acordadas con el Sr. inspector de espectáculos a iniciativa de este despacho se conseguirá poner término a los escándalos promovidos en los teatros generalmente por los concurrentes a la cazuela y que desdicen de la cultura de esta capital.[433]

En el caso de los primeros teatros chinos la ausencia de regulación contribuyó a la estigmatización de estos espacios dejando en evidencia la incapacidad de las autoridades para regularlos, sin embargo, esta también podría ser interpretada como una falta de voluntad por regularlos. Al parecer resultaba más productivo dejarlos funcionar con sus propias reglas, pero criticándolos por ser un espacio de perversión para el pueblo e identificándolos como amenazas para la sociedad, que organizarlos de acuerdo a los reglamentos, pues a través del funcionamiento tal cual lo hacían, es decir, con

[433] AGN, Prefecturas, Memoria de prefectos, Memoria al Supremo Gobierno del Coronel Julio Jiménez, Lima 1906-1907, (Ministerio del Interior), paquete 112, folios 51-53.

sus prácticas, conductas cuestionadas, frecuencia y duración de los espectáculos, el municipio finalmente podía tener más ingresos.

4.2.4 Percepciones sobre el teatro desde el punto de vista higiénico

Como se mencionó en el capítulo uno, los chinos estuvieron estrechamente vinculados con las intervenciones higienistas que se llevaron a cabo en la ciudad desde las últimas décadas del siglo XIX. Al igual que sus viviendas, los comercios chinos fueron auscultados con la finalidad de indagar sobre la higiene personal y las costumbres sanitarias de quienes habitaban en ellos, así como sobre las condiciones higiénicas de la infraestructura.

En efecto, producto de estas intervenciones las autoridades pudieron comprobar el deterioro de las viviendas y el hacinamiento que, sin embargo, no eran problemas exclusivos de los chinos, sino también de muchos sectores populares limeños que al igual que ellos no contaban con los medios suficientes para tener una vivienda propia y se veían obligados a alquilar habitaciones precarias como una forma de subsistencia.[434] No obstante, el hacinamiento y la aglomeración fueron problemas que afectaron a todos los sectores populares, pero cobraron mayor fuerza cuando hacían referencia a los chinos, al punto de convertirse en una problemática estrechamente asociada con los chinos que derivaba en acusaciones directas hacia ellos de ser los causantes de las enfermedades y epidemias.

Al igual que las viviendas y comercios chinos, los teatros también estuvieron bajo la supervisión de las autoridades. Desde sus inicios, los inspectores prestaron mucha atención a estos, resaltando aspectos relativos a su infraestructura como suciedad, poca ventilación, hediondez, entre otros aspectos. Las inspecciones a estos espacios estuvieron encabezadas por los médicos de la Inspección de Higiene, aunque otras comisiones como la de Asuntos Contenciosos e Inspección de Obras, que incluía a ingenieros y

[434] Mayer, Dora, *La China silenciosa y elocuente,* p. 34.

arquitectos, y de Espectáculos, que incluía un médico también estuvieron facultadas de realizarlas.[435]

Una de las primeras inspecciones realizadas a estos teatros se ejecutó en mayo de 1877 cuando, junto a otras viviendas, las autoridades municipales ingresaron al teatro Odeón y a las viviendas chinas de los alrededores de la plaza de La Concepción:

> La comisión de higiene ha hecho una detenida y minuciosa visita domiciliaria a todos los establecimientos y habitaciones de la numerosa colonia asiática que reside en la plaza de La Concepción e inmediaciones… en el teatro El Odeón hay 77 cuartos de los cuales 52 son iguales en construcción a los camarotes de un buque y sirven de hospedaje a 80 cómicos, sin reunir las condiciones de luz, ventilación. El aseo es bueno, los otros 15 sirven de morada por la noche a 100 a 150 chinos, duermen en cada cuarto 7 a 10 individuos en un sistema de tabiques y entre suelos. La platea y los palcos del teatro están con frecuencia sucios porque sirven de morada toda una noche a gente numerosa que cena en sus asientos.[436]

En agosto de 1877 la Comisión de Espectáculos realizó una nueva visita a ambos teatros, [437] para entonces según señala el informe emitido existían cantinas, fumaderos, espacios destinados a los juegos y a la prostitución dentro de ambos teatros los cuales no tenían nada de notable solo la increíble suciedad.

A fines de 1889 el teatro de la Huaquilla fue escenario de varias inspecciones por parte de las comisiones de Asuntos Contenciosos, de Higiene, de Obras y de Espectáculos. Los informes emitidos al respecto coincidieron en señalar que las pésimas condiciones de la infraestructura convertían a este teatro en un peligroso «centro de corrupción». A raíz de estos informes, el 23 de enero de 1891, el Concejo aprobó por unanimidad la clausura de este teatro:

> Se pide con urgencia la clausura de este establecimiento que se consideraba como eminentemente riesgoso para la salubridad del vecindario y para la seguridad de los que asistían a sus representaciones.[438]

---

[435] AHML, Espectáculos Públicos, 1 de septiembre de 1877.
[436] *Boletín Municipal,* mayo 1877.
[437] AHML, Espectáculos Públicos, 29 de agosto de 1877.
[438] AHML, Espectáculos Públicos, el 23 de enero de 1891.

A pesar de la firmeza de la decisión, el teatro no permaneció clausurado por mucho tiempo pues el 7 de abril de ese mismo año, el Estado emitió un decreto permitiendo su apertura concediendo un plazo de 4 meses para que los empresarios pudieran refaccionarlo. Al parecer estas reparaciones no llegaron a realizarse pues durante las inspecciones realizadas en agosto de 1892 a este y a otras viviendas, entre las cuales estuvo el extinguido teatro Odeón, se volvieron a encontrar las mismas deficiencias. Al respecto señalaba el encargado de realizar las visitas que:

> En las visitas practicadas a las casas llamadas de Otayza, Odeón y de la Huaquilla ha observado que en ninguna de ellas se cumplen las prescripciones siendo los lugares indicados verdaderos focos de infección.[439]

El teatro de la Huaquilla, siguió manteniéndose al margen de las regulaciones establecidas por el municipio y el Estado hasta el 7 de septiembre de 1892, hasta que nuevamente fue clausurado por los incumplimientos establecidos en la Resolución Suprema de 1891. Días después, el 30 de septiembre, la Inspección de Higiene estableció las reparaciones pendientes que se debían efectuar en el teatro:

1. Destruir las cocinerías del lado izquierdo del pasadizo de la entrada.
2. Canalizar la acequia lateral.
3. Abrir una farola en el techo correspondiente al centro de la platea.
4. Ensanchar las puertas laterales interiores del proscenio para facilitar el escape en caso de incendio.
5. Enlozar o asfaltar el pasadizo central.
6. Hacer desaparecer los innumerables cuartuchos, pasadizos y recovecos de madera existentes en el interior de la casa y hacer construir, en cambio, por medio de telares, habitaciones espaciosas y bien ventiladas.[440]

Ante los pedidos y compromisos asumidos por los empresarios, el 18 de octubre, el municipio concedió la apertura provisional del teatro por el plazo de tres meses en los cuales se debían efectuar las reparaciones pertinentes, pero, como estas nunca llegaron a efectuarse, vencido el plazo, el 18 enero de 1893, el teatro fue clausurado definitivamente, mediante decreto de la alcaldía,

[439] *Boletín Municipal*, N.° 832, agosto de 1892.
[440] AHML, Espectáculos Públicos, 30 de septiembre de 1892.

disponiéndose «que no podría abrirse de nuevo al público sino después de terminadas las reparaciones».[441]

Desde esa fecha en adelante, el municipio recibió numerosas solicitudes de los empresarios pidiendo la apertura del local. En sus escritos, los empresarios Ocini Devoto, Chon Con, Juan Antonio Rivero, Juan Gayoso y José Sánchez solicitaban insistentemente el otorgamiento de licencias para realizar funciones, manifestando sus intenciones de realizar las reparaciones establecidas, y señalando en tono atenuante, las inversiones realizadas en el teatro así como los efectos perjudiciales que esta situación venía ocasionando dentro de la colonia, la cual, al no tener espacios de reunión venia desmembrándose entregándose a los más detestables vicios y contrayendo enfermedades y suicidándose.[442] Igualmente, otro de los argumentos utilizados por los empresarios para conseguir la reapertura del teatro fue señalar que los chinos eran incapaces de entender otro idioma que no fuera el chino, razón por la cual no accedían a otro tipo de espectáculos.[443]

Los pedidos, sin embargo, fueron rechazados por las autoridades, quienes señalaron que el teatro no volvería a abrir sus puertas si antes no se realizaban las composturas exigidas pues como señalaba el ingeniero de Concejo, este lugar se consideraba como «eminentemente riesgoso para la salubridad del vecindario y para la seguridad de los que asistían a sus representaciones».[444]

Después de 8 meses de clausurado y agotados los esfuerzos de los empresarios por reabrirlo, en agosto de 1893, la Inspección de Espectáculos invocó ante el Concejo municipal por la apertura del establecimiento, señalando como principal argumento que «no era justo ni conveniente prolongar la clausura de este teatro», pues la clausura ocasionaba grandes daños a los intereses de una colonia numerosa y desvalida como la colonia china. Conforme «a la equidad y a las reglas de buena administración» la Inspección de Espectáculos propuso como alternativa, el nombramiento de una comisión,

[441] AHML, Espectáculos Públicos, 18 de enero de 1893.
[442] AHML, Espectáculos Públicos, 18 de abril de 1893.
[443] AHML, Espectáculos Públicos, 9 de Junio de 1893.
[444] AHML, Espectáculos Públicos, 28 de junio de 1893.

integrada por los inspectores de obras, de higiene y de espectáculos, para que tuviera a su cargo la adopción de medidas eficaces y compatibles con la higiene y que concilie en cuanto sea posible, los intereses de los empresarios con los del vecindario. Según señalaba el inspector de espectáculos Gerardo Cabello:

> … como no es justo que indefinidamente se prolongue la clausura del teatro chino, ni es tampoco conveniente que subsista el daño que se irroga a los intereses de una colonia numerosa y desvalida, juzga esta inspección conforme a la equidad y a las reglas de buena administración que el Honorable Concejo nombre una comisión para que tome el caso del teatro…[445]

Es posible que la preocupación expresada por la Comisión de Espectáculos por reabrir el teatro no haya sido motivada por un interés genuino que beneficiara a la comunidad china, como se desprende del informe del inspector de espectáculos, posiblemente esta propuesta haya sido motivada por un interés económico en razón de las rentas que podría volver a recibir el municipio por el funcionamiento del teatro:

> Este temperamento es tanto más conveniente cuanto el que asiático José Sánchez ha ofrecido cumplir las obligaciones que se derivan de la apertura del teatro chino, según consta del recurso que ha presentado, y la solvencia de este, esta afianzada por los asiáticos José Atac y Ocini Devoto, como lo acredita el certificado expedido por el cónsul de la China.[446]

Finalmente, el 12 agosto de 1893 las autoridades resolvieron que era imposible reabrir el local pues no se habían cumplido las reparaciones acordadas. Asimismo, se dispuso que la sección de Mesa de Partes no volviera recibir solicitudes de este tipo hasta que no se cumpliesen las reparaciones mencionadas pues estas recargaban «de una manera innecesaria las labores de las oficinas del Concejo, distrayendo las atenciones de este despacho».[447]

Al parecer el teatro permaneció clausurado algunos años, no obstante, para 1901 estaba nuevamente en funcionamiento. Según los datos registrados en el Boletín Municipal, durante este año este teatro ofreció 193 funciones,

[445] AHML, Espectáculos Públicos, 1de agosto de 1893.
[446] AHML, Espectáculos Públicos, 1 de agosto de 1893.
[447] AHML, Espectáculos Públicos, 12 de agosto de 1893.

manteniendo en los siguientes años similar cantidad de presentaciones: 176 funciones en 1902, 145 funciones en 1903, y 156 funciones en 1904. Sin embargo, la actividad se interrumpió en 1912, cuando sufrió un devastador incendio que lo dejó en escombros.[448] Años después, los empresarios chinos volvieron a levantar una nueva sala en el espacio dejado por el extinguido teatro. Esta nueva sala, que en realidad era una carpa, se inauguró en octubre de 1916, según los diarios de la época su inauguración causó mucho revuelo entre la población y los hombres de prensa que acudieron a cubrir el acontecimiento. La duración de esta sala fue muy corta pues las autoridades municipales la clausuraron brevemente al no contar con las condiciones materiales suficientes:

> … hemos entrado por un zaguán sórdido, de piso húmedo y terroso... tres focos de luz eléctrica alumbran la entrada. A pocos pasos de la puerta hay una doble fila de puestos de venta de licores y fondas. Son puestos mezquinos sucios, instalados a la usanza china, y frecuentados por coolíes y trasnochadores de baja estofa... En el puesto cuatro individuos beben copas de aguardiente... La carpa que cobija a este hormiguero de chinos se balancea convulsamente, mecida por el aire de la noche. Y en la sala hay un olor áspero, rancio, nauseabundo. Un olor de cocinería y de multitud…[449]

A pesar de los aspectos materiales que motivaron las críticas y constantes clausuras de los teatros chinos, para el diplomático italiano Piero Perolari-Malmignati, que tuvo la oportunidad de visitar el teatro Odeón en varias oportunidades durante su visita a Lima entre 1878 y 1881, este espacio si bien tenía como principal característica la suciedad, estos factores al final no impidieron que su visita finalmente fuera placentera:

> A pesar de las pulgas y los malos olores, les aseguro que me he divertido no poco las dos veces que fui a ese teatro el cual al interior está construido como los nuestros y no tiene nada de notable, salvo la increíble suciedad.[450]

La imagen hegemónica de los teatros chinos como espacios faltos de higiene fue desapareciendo a partir de la década de 1920, cuando los miembros de la colonia fueron levantando nuevas salas de teatro en la ciudad.

---

[448] *Boletín Municipal*, N.º 605, 3 de agosto de 1912.
[449] *El Tiempo*, 14 de enero de 1917.
[450] Perolari-Malmignati, Piero, *Il Peru e suoi tremendi giorni (1878-1881).* p. 193.

Así en el espacio dejado por el extinguido teatro del Rastro de la Huaquilla, el empresario chino Federico Tong comenzó la construcción de un moderno teatro inaugurado con el nombre de Delicias el cual a —diferencia de sus antecesores— no tenía fumaderos, cantinas, ni juegos a excepción de una sala de billar. Al respecto, un cronista de *El Comercio* señaló antes de su inauguración que:

> Su construcción será a todo lujo y se convertirá en un centro de diversión honesta, no solo para la colonia, sino para los nacionales. No van a haber casas de juego, ni garitos, ni posadas. Únicamente la sala del teatro, una de billares y un elegante restaurant de Chifa. La sala ocupará una extensión de veinte metros de fondo por quince de ancho. Se le dotará de cuatrocientas plateas, doscientas galerías, y veintidós palcos, suprimiéndose la cazuela para evitar escándalos.[451]

En ese mismo sentido, en 1929, Cipriano Laos señalaba al Delicias como una sala de «edificación moderna», en sus palabras «el plan general del teatro es de lo más conveniente, contando con todos los servicios y anexos capaces de dar cabida a grandes compañías teatrales».[452] Igualmente cuando los empresarios Emilio Chang Nang, Julio Chac Yeng y Tomás Yui Swayne construyeron los teatros Olimpo e Ideal en La Victoria y el Callao respectivamente, las impresiones que despertaron estos teatros entre la población fueron de elogio y admiración, según señalaba Cipriano Laos en relación al Olimpo, este teatro era:

> Un hermoso edificio de dos pisos, construido con el mayor sentido artístico. La sala de espectáculos reúne confort y elegancia. Todos sus compartimientos construidos de acuerdo con las más modernas exigencias, habiéndose consultado las condiciones acústicas y de visualidad que son perfectas… la platea consta de 23 filas cada una con 24 butacas, 18 palcos numerados, además palcos para la Presidencia y Concejo Municipal; 4 palcos avant-scenes, galería alta o cazuela.[453]

En síntesis de lo tratado en este acápite podemos señalar que las percepciones sobre los teatros chinos son distintas a lo largo del tiempo. En un primer momento las críticas sobre las condiciones higiénicas de los primeros teatros chinos fueron constantes durante la vida de dichos teatros, siendo

[451] *El Comercio*, 14 de marzo de 1920.
[452] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes*, p. 94.
[453] Laos, Cipriano, *Lima. La ciudad de los virreyes*, p. 87.

clausurados y reabiertos continuamente bajo compromisos de reparaciones que quedaban incumplidas.

Posteriormente en un segundo momento la construcción de las nuevas salas de teatro, opuestas totalmente a los populares teatros chinos de fines del siglo XIX, contribuyó a cambiar la percepción que se tenía de los chinos como individuos refractarios al progreso y la higiene. Este cambio trascendió el teatro como edificación y se extendió a los chinos como grupo humano otorgando una renovada imagen a la colonia china, atrás quedaron las imágenes de los chinos como sujetos faltos de higiene y distinción social. Con la construcción de estas nuevas salas, gran parte de miembros de la colonia empezaron a ser vistos como sujetos modernos capaces de adquirir exitosamente el canon de vida burgués.

4.3 Los discursos frente a la manifestación teatral china

Los discursos que se construyeron ante el teatro que desarrollaron los inmigrantes chinos han sido identificados a partir de la sistematización de la información relacionada con las percepciones de los limeños hacia esta manifestación. Como hemos mencionado en la introducción, entendemos como *discurso* a una visión que se tiene del teatro en relación con un principio organizativo relativamente unitario. Es decir en función de un determinado principio, entendido como aquel indicador a partir del cual se pueda medir la posición de los limeños.

Cuadro N.° 7

Principios y discursos frente a la manifestación teatral china

Principios	Discursos
Empatía	Solidario
Utilidad	Interesado
Rechazo	Excluyente

En ese sentido los discursos han sido identificados a partir de tres principios organizativos: la empatía, la utilidad y el rechazo. La empatía está vinculada con el discurso solidario, ésta genera una visión optimista del papel del teatro chino en la sociedad y aboga por la tolerancia de los inmigrantes y sus expresiones culturales. La utilidad es el principio organizativo del discurso interesado, se muestra una actitud de afinidad hacia el teatro, pero solo en determinados casos, como por ejemplo cuando es visto una novedad, variedad o algo típico que no carece de interés. Reconoce algunos aspectos de esta expresión, pero no la avala totalmente. El rechazo está vinculado con el discurso excluyente, se caracteriza por una actitud hostil hacia el teatro y hacia los inmigrantes.

Cada uno de los discursos, identificados a partir de la sistematización de los enunciados de las percepciones extraídas, son artefactos analíticos a través de los cuales hemos sintetizado las posturas de los limeños ante esta manifestación. Es decir, la identificación de este número de *discursos* constituye un intento de delimitar la estructura de las percepciones de los limeños ante el teatro que desarrollaron los chinos.

El discurso solidario asume una postura favorable hacia la diversidad cultural. Pone énfasis a favor de la tolerancia hacia el teatro tradicional de los chinos. Tiene una valoración positiva de esta expresión teatral, señala que no está mal apreciar el teatro tradicional y que no es una expresión inmoral, sino que es una expresión sincera y necesaria para los chinos y es válida que se desarrolle en Lima. Los chinos son vistos como elementos diligentes. En relación con el teatro «moderno», este es percibido muy positivamente. El teatro es percibido como un lugar agradable a pesar de sus condiciones materiales deplorables. En cuanto a los teatros «modernos» estos son lugares elogiados y se consideran que son decorosos para la sociedad en general y no solo para los chinos.

El discurso interesado no rechaza la expresión teatral tradicional, pero tampoco la acepta enfáticamente, es decir no la reconoce totalmente. Considera que hay algunos aspectos que hacen que esta expresión pueda ser interesante para la sociedad.

El discurso excluyente percibe a la inmigración y al teatro tradicional de los chinos, es decir a la diversidad cultural, como elementos perjudiciales para la sociedad. El teatro tradicional es considerado como una expresión decadente y sin importancia para la sociedad. La existencia de teatros manejados por inmigrantes genera rechazo, sus teatros están vinculados con prácticas licenciosas y son criticados constantemente. Se atribuye a los inmigrantes chinos la falta de adaptación a las normas y costumbres de la sociedad. A raíz del poco cuidado de la higiene en estos teatros, se tiende a generalizar a los inmigrantes chinos como sucios por naturaleza, igualmente, la escasa adaptación a las normas no se limita a determinadas personas sino que se amplía a todo el grupo. La imputación generalizada de rasgos negativos a los inmigrantes es una tendencia característica del discurso excluyente que denota la existencia de xenofobia.

CONCLUSIONES

A lo largo de esta investigación hemos demostrado que la cultura y la identidad son redefinidas y disputadas en diferentes niveles. En ese sentido, la práctica teatral de los inmigrantes chinos no puede ser entendida como la reproducción o copia de un evento originario de algún otro contexto, sino más bien como una expresión que se redefine y adapta estratégicamente en una nueva realidad. Para comprender mejor este proceso de creación y recreación de las identidades alrededor de la práctica teatral, hemos evaluado a esta, no solo en términos estéticos —limitarse a esta perspectiva, sería perder la posibilidad de encontrar en esta, elementos sociales y culturales que podrían hacernos comprenderla más ampliamente—, de ahí que la hemos abordado como un espacio de interacción.

De acuerdo al desarrollo de la investigación podemos concluir que el teatro desempeñó un rol estratégico dentro de la dinámica de inserción de la comunidad china en la sociedad limeña en tanto se convirtió en un espacio de mediación social y cultural entre ambas esferas sociales. Esta inserción de los inmigrantes chinos en la sociedad limeña además fue un largo proceso en el cual los inmigrantes tuvieron que hacer uso de diversas estrategias para lograr ser aceptados. En este proceso de inserción, las expresiones culturales de los inmigrantes jugaron un papel significativo y el teatro, especialmente, cumplió un papel importante para esta inserción a la sociedad limeña.

Cuando los inmigrantes chinos empezaron a establecerse en Lima encontraron una sociedad adversa hacia ellos. Estos inmigrantes especialmente de extracción popular, y alejados bruscamente de su cultura original, tuvieron en estas circunstancias, que buscar sentidos de identificación para sobrevivir en medio de la adversidad. En este contexto, el teatro al igual que otras prácticas culturales, adquirió una fuerte connotación étnica. El teatro se convirtió en un referente de la identidad de los inmigrantes, en el elemento que los dotó, en una sociedad tan adversa como la limeña, de un sentido de pertenencia. Es decir, se convirtió en una especie de refugio cultural a partir del cual los inmigrantes construyeron una identidad de resistencia y de

negociación. Así, es posible que si no hubieran llegado las nuevas generaciones de inmigrantes con un capital suficiente para consolidar una comunidad que reprodujera en Lima sus costumbres, estilo de vida y cultura en general, estos sectores populares chinos, en su mayoría culíes, se hubieran integrado más rápidamente a la sociedad limeña.

Por otra parte, a pesar del carácter étnico que lo definió, el teatro fue a la vez un espacio de encuentro entre diferentes pues permitió el acercamiento de chinos y limeños, a pesar de que estos encuentros derivaron en conflictos más que en simpatías. Es decir, en él se tejieron parte de las relaciones sociales que se establecieron entre la población local y los inmigrantes chinos.

Según la visión de la sociedad limeña, los inmigrantes chinos no aportaban en términos de progreso al país que los acogía, por el contrario eran considerados un obstáculo. Se pensaba que era imposible que los chinos alcanzaran el progreso y la modernidad, dado que eran considerados una raza inasimilable. Para cambiar esta imagen inicial de los inmigrantes chinos como individuos refractarios del progreso y demostrar que ellos también eran capaces de vivir la modernidad, los inmigrantes tuvieron que hacer ajustes a sus prácticas culturales y estilo de vida.

Los inmigrantes chinos que desde su llegada a la capital habían construido una identidad alrededor del teatro tradicional, tuvieron que re-significar al teatro en tanto representación artística y lugar. Así, este adquirió nuevos significados de acuerdo a las aspiraciones y necesidades de sus promotores. El teatro, en tanto espacio de mediación entre la cultura originaria de los inmigrantes y los limeños, terminó cambiando sus sentidos iniciales atribuidos durante largas décadas, pasando a adquirir nuevos sentidos y expresando las nuevas expectativas que las elites chinas especialmente comerciantes y diplomáticas tenían de insertarse en la sociedad limeña. Esta iniciativa, conducida por la elite y los sectores medios de la comunidad china se manifestó a través de demostrar la capacidad de adaptación de los chinos a la vida urbana limeña. Lo cual se produjo cuando precisamente, las elites chinas se encontraban consolidadas económica y socialmente, es decir a inicios del siglo XX y fue impulsada además por las autoridades del país imperial, quienes

expresaron en sus discursos, los objetivos que debían promover los integrantes de la comunidad.

El teatro en estas circunstancias fue convertido en un espacio a través del cual, ya no presentaba a la sociedad limeña las herencias culturales chinas que los identificaban como parte de una colectividad *diferente*, sino en un espacio a través del cual demostraban su capacidad de adaptación a los nuevos valores que la sociedad imponía. Este cambio de sentidos fue condicionado, además, por el desprecio que la sociedad limeña hacía de las expresiones culturales chinas. El teatro tradicional fue rechazado por la sociedad limeña, no solo por sus características estéticas o por las prácticas que allí se realizaban, sino porque era una expresión propia de los chinos, individuos a los que se consideraba inferiores. Así, identificado como una manifestación degenerada y propia de una cultura inferior, fue llevado a su paulatina extinción frente a espectáculos más refinados y acordes con el canon burgués europeo y norteamericano.

La sociedad limeña a la que podríamos identificar como una «sociedad cerrada» pues apelaba a los sentimientos de amor a lo propio y lo conocido y temor a lo distinto, a lo diferente o extraño condicionó finalmente la desaparición de esta manifestación. Los inmigrantes chinos y sus expresiones al ser percibidos como *diferentes* y a la vez *inferiores* fueron fuertemente discriminados por una sociedad en la cual no había un reconocimiento ni tolerancia hacia la diferencia.

Por otra parte, la re-significación del teatro contribuyó a identificar a los chinos como una comunidad moderna que hacia suyos comportamientos, costumbres y el estilo de vida socialmente aceptado de la elite limeña y esto contribuyó a que, finalmente, obtuvieran el reconocimiento social y la ciudadanía a la que aspiraban. No obstante, la *trasformación* de esta práctica teatral no garantizó la existencia de una relación armónica entre la comunidad china y la sociedad limeña. Por el contario, la animadversión hacia los chinos permaneció presente.

De esta manera podemos concluir que el rechazo hacia el teatro tradicional, especialmente entre los sectores de clase media y alta limeños,

tuvo más allá del discurso xenofóbico y excluyente, un cierto nivel de aceptación práctica para el consumo local nativo de esta manifestación. La existencia de expresiones y prácticas culturales *diferentes*, de gente *diferente*, no dejaba de tener, paradójicamente, su atractivo exótico para ese mismo público limeño, a pesar de sus rígidos gustos y sus profundos prejuicios.

Así, el teatro tradicional resultó ser por eso una expresión emblemática de articulación que los chinos pudieron elaborar, dentro de un sutil espacio de mediaciones y aceptaciones culturales limeñas. No obstante, la hostilidad ideológica y cultural limeña por lo *diferente*, no los eximió de buscar por sus propios intereses y curiosidades los rasgos exóticos y extraños que los distanciaban y los acercaba a la vez a la cultura limeña.

La represión simbólica de los contenidos culturales de los inmigrantes chinos y la propia desaparición del su teatro tradicional, refleja, en todo caso, el fuerte rechazo, que durante muchas décadas, generaron las expresiones diferentes. El teatro tradicional chino, al no ser considerado un espacio capaz de enriquecer y proponer a través de su carácter *diferente*, nuevas imágenes de la diversidad existente en el país fue condenado a desaparecer. El paradigma oligárquico excluyente que soslayó esta posibilidad condicionó así su desaparición. Lo paradójico fue que esto sucedió, a pesar de que el teatro resultaba emblemático para imaginar estrategias capaces de proponer hipótesis renovadas y renovadoras de lo social.

La historia del teatro tradicional chino nos demuestra que en esta etapa de construcción de la nación, las elites intelectuales no podían salir de los estrechos márgenes de una articulación de tradiciones y culturas congruentes a las occidentales y de los propios grupos indígenas que se popularizaría por esas mismas épocas con un nuevo paradigma. Las expresiones chinas y afroperuanas tampoco pudieron proponerse de una manera diferente y propia a favor de una diversidad social y cultural que representara y produjera concepciones nacionales más amplias, inclusivas y heterogéneas.

En suma, la articulación de los chinos a la comunidad nacional no se produjo desde arriba, en la medida que no constituyó una posibilidad dentro del proyecto nacional de las elites intelectuales, sino que se produjo desde abajo,

en la medida que subordinó sus elementos culturales. El prejuicio existente hacia los chinos impidió que sus expresiones constituyeran un espacio atractivo para una sociedad que pensaba más en una modernización al estilo occidental. Apreciados por su fuerza de trabajo específica, su precaria articulación a la comunidad nacional peruana operó solo desde un proceso de inserción estratégica subordinada.

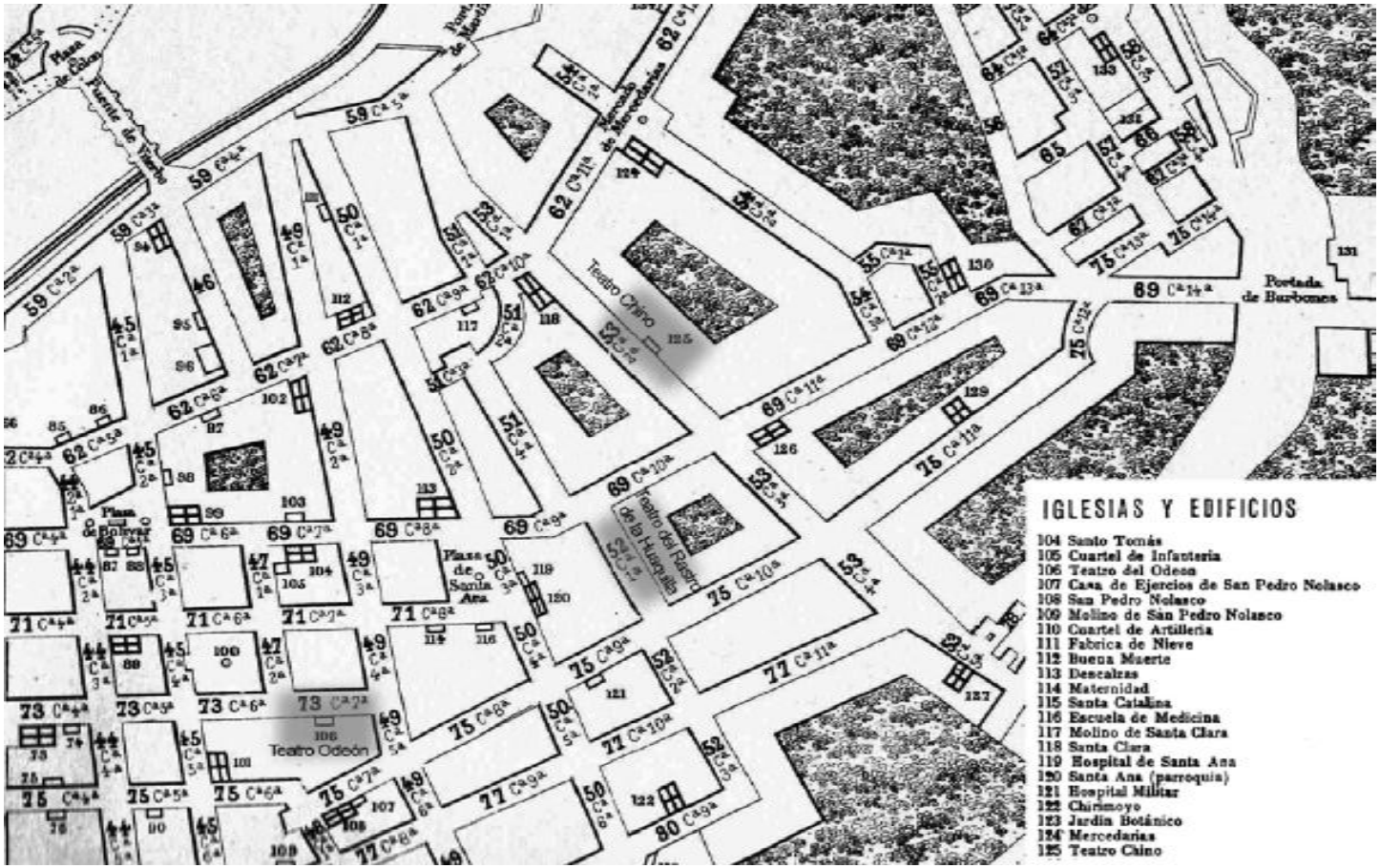
Por otra parte, el teatro con características «modernas» que desarrollaron posteriormente los inmigrantes tuvo la función de proyectar una imagen moderna de la comunidad que contribuiría con el objetivo de inserción a la sociedad limeña. El teatro moderno chino puede ser entendido entonces como la muestra de la actitud de negociación y apertura de los chinos para poder ser incluidos dentro de la sociedad limeña.

La nueva imagen que se generó de lo chino se fue consolidando además con la formación de los teatros Delicias, Olimpo e Ideal en la segunda década del siglo XX. A través de ellos las elites chinas pudieron ofrecer una imagen «civilizada» de ellos mismos y pudieron demostrar que eran capaces de adaptarse al canon de vida burgués, dejando atrás no solo una identidad vinculada con el teatro tradicional, sino también antiguas prácticas que hasta entonces los habían caracterizado.

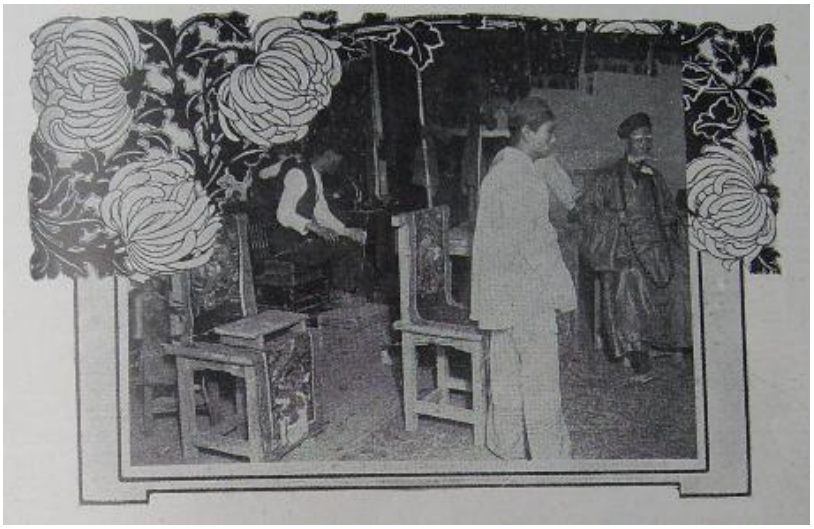
El objetivo de estos nuevos espacios de mediación fue convertirse en espacios abiertos no solo a la colectividad china sino también a la limeña, vincular a ambos sectores. Así en estos espacios, los inmigrantes ponían en juego sus propios proyectos y agendas como comunidad. A través de ellos se buscaba imponer la imagen pública de los chinos como inmigrantes trabajadores y diligentes. Los chinos buscaban conquistar la ciudadanía y reconocimiento social, ser aceptados con el mismo respeto y estima con el que eran recibidos los demás grupos extranjeros que residían en la capital, en ese sentido, la apertura del Teatro Municipal para este colectivo inmigrante, era una señal significativa que denotaba la aceptación de la sociedad limeña.

ANEXOS

Mapa de China indicando las zonas desde donde se produjo la migración al Perú.

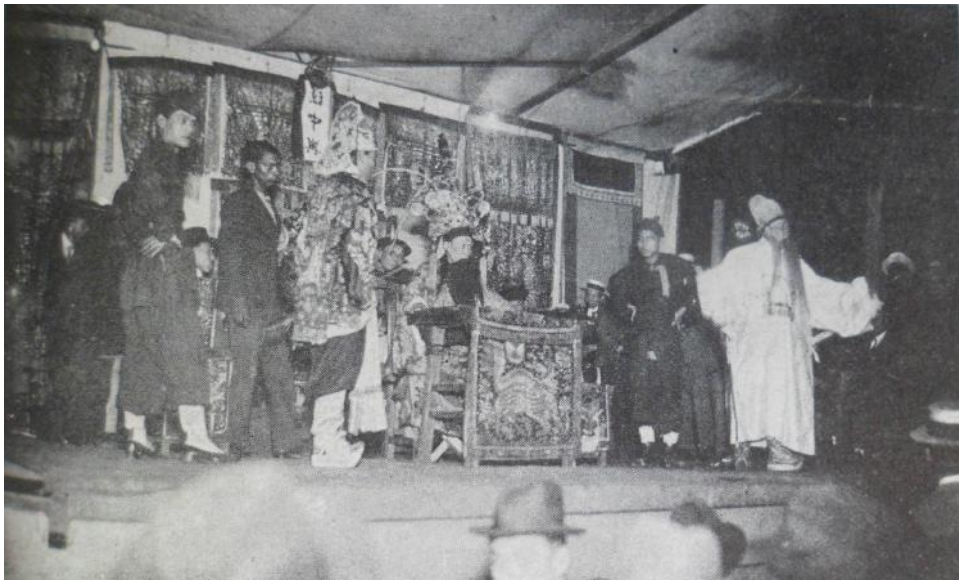


Ubicación de los primeros teatros chinos. En el 106 el Teatro Odeón; en el 125 el Teatro Chino que corresponde al Teatro de Santa Clara y en el 52 Cª 1ª el denominado Teatro del Rastro de la Huaquilla.
Fuente: Plano de P. V. Jouanny, París, 1880.
Elaboración: Richard Chuhue.

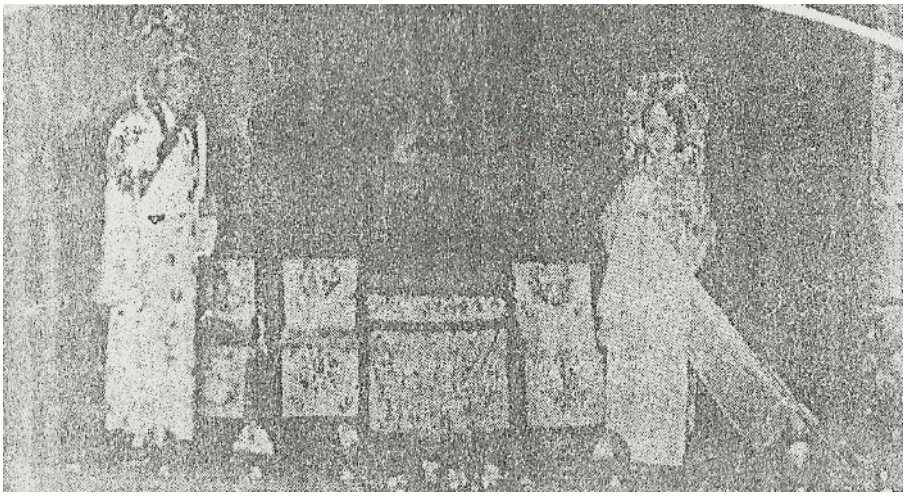


Función teatral llevada a cabo en el Teatro de La Huaquilla. Octubre 1916
Foto: Variedades.

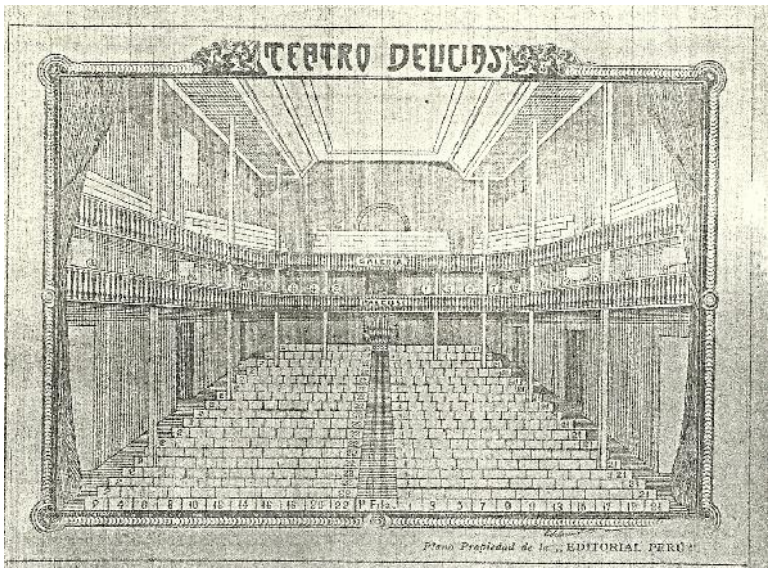
Función teatral llevada a cabo en el Teatro de La Huaquilla. Octubre 1916
Foto: Variedades



Función teatral llevada a cabo en el Teatro de La Huaquilla. Octubre 1917.
Foto: Variedades



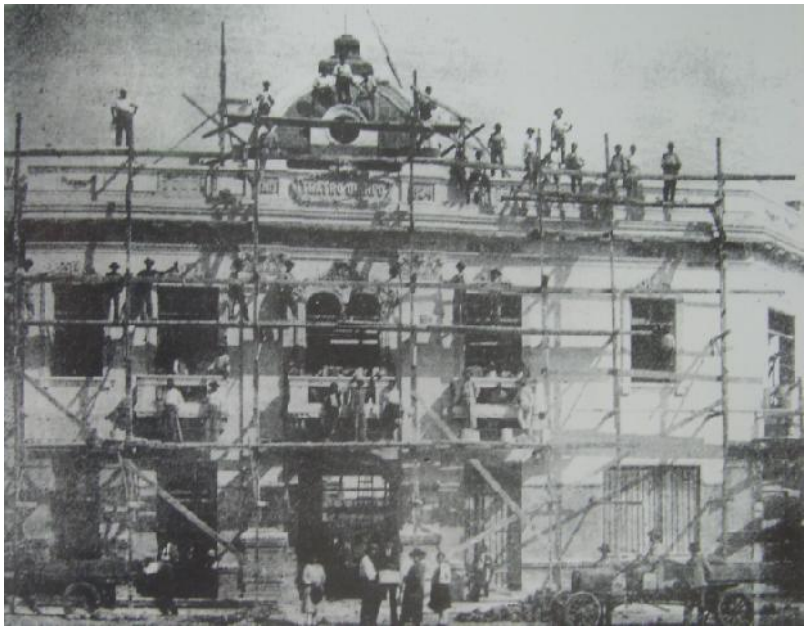
Función teatral llevada a cabo en el Teatro Delicias. Septiembre de 1923.
Foto: El Diario de Marka, 05/05/1985



Teatro Delicias (Grabado)
Fuente: Cipriano Laos

Teatro Olimpo (Grabado)
Fuente: Cipriano Laos

Monedas conmemorativas de la inauguración del Teatro Olimpo. Mayo 1925.



Construcción del teatro Olimpo. 1925.
Foto: Álbum de la Colonia China.

Teatro Olimpo. Década de 1950.
Fuente: Mejía Ticona, Víctor. *Ilusiones a oscuras. Cines en Lima: Carpas, Grandes Salas y Multicines, 1897-2007*. Universidad Ricardo Palma. Lima 2007.

Teatro Ideal.
Foto: Archivo Humberto Currarino.

Interior del teatro Ideal. Al centro el presidente Augusto B. Leguía y a su izquierda el Sr. Emilio Choy, propietario de la Sala. 1924.
Foto: Archivo Emilio Choy.

FUENTES Y BIBLIOGRAFÍA

Manuscritos:

Archivo Histórico de la Municipalidad de Lima (AHML)

- Espectáculos Públicos: Varios años

Archivo General de la Nación (AGN)

- Prefecturas: 1906-1907.

Periódicos y revistas:

- *El Comercio* (1855, 1869, 1920)
- *El Nacional* (1870, 1871, 1874, 1875)
- *La Opinión Nacional* (1874)
- *La Crónica* (1916)
- *El Tiempo* (1917)
- *El Diario de Marka* (1985)
- *Variedades* (1908, 1909, 1911, 1916, 1917, 1920, 1922)
- *Ilustración Obrera* (1918)
- *Mundial* (1923)
- *Oriental* (1931, 1934, 2003)

Impresos:

ARONA, Juan de
1972 [1891] *La inmigración en el Perú,* Academia Diplomática del Perú, Lima.

ARRUS, Oscar
1906 *Las razas china e India en el Perú,* Imprenta de El Callao, Lima.

BARBAGELATA, José
1945 «Desarrollo urbano de Lima. Apuntes históricos» en: Barbagelata, José y Juan Bromley, *Evolución urbana de Lima*, Talleres Gráficos de Editorial Lumen, Lima, pp. 49-130.

BASURCO, Santiago y Leónidas Avendaño
1907 «Informe emitido por la comisión encargada de estudiar las condiciones sanitarias de las casa de vecindad en Lima» en: *Boletín del Ministerio de Fomento*. Dirección de Salubridad. Lima, Año 3, N.° 4 y 5.

BORJA, César
1877 «La inmigración china es un mal necesario de evitar», Tesis de Bachiller en Medicina, en: *Anales Universitarios,* Vol. 10, UNMSM, Lima.

HERRERA, Centurión E.

1924 *El Perú actual y las colonias extranjeras. 1821-1921,* Instituto Italiano de Arte Gráfico, Bérgamo.

COMITÉ EDITORIAL PARA LA CONMORACIÓN DEL CENTENARIO DE LA FUNDACIÓN DE LA SOCIEDAD CENTRAL DE BENEFICENCIA CHINA (Ed.)
1987 S*ociedad Central de Beneficencia China y la colonia en el Perú (1886-1996)*. Sociedad Central de Beneficencia China, Lima.

CONCEJO PROVINCIAL DE LIMA
1932 *Reglamento Municipal de Espectáculos,* Imprenta Torres Aguirre, Lima.
1919 *Reglamento Municipal de Teatro,* Imprenta Torres Aguirre, Lima.
1912 *Legislación Municipal, recopilación de leyes, decretos, resoluciones, acuerdos, reglamentos, ordenanzas, tarifas, etc. relativos a la administración comunal. Edición declarada oficial por la H. Municipalidad de Lima,* Librería Francesa, Lima.
1904 *Memoria de la Municipalidad de Lima,* Librería e Imprenta Gil, Lima.
1900 *Memoria presentada al Concejo Provincial de Lima por su alcalde Benjamín Boza,* Imprenta El País, Lima.
1898 *Reglamento de Teatros. Autorizado por el H. Concejo en sesión del 16 de febrero de 1898,* Imprenta El País, Lima.
1890 *Legislación Municipal, Leyes, Resoluciones y Ordenanzas relativas al H. Concejo Provincial de Lima. Colección anual. Alcalde Canevaro,* Imprenta del Universo, Lima.
1888 *Ordenanzas de la ciudad de Lima. Colección de reglamentos, decretos, resoluciones y órdenes publicada por el H. Concejo Provincial siendo alcalde el Sr. Gral. César Canevaro,* Imprenta Torres Aguirre, Lima.
1879 *Memoria de la Administración Municipal. Alcalde Pedro José Saavedra,* Imprenta Masías Hermanos, Lima.
Varios Años *Boletín Municipal*.

DAVALOS y Lisson, Ricardo
1925 *Lima de Antaño,* Tomo 1, Montaner y Simón Editores, Barcelona.

DIRECCIÓN DE ESTADÍSTICA
1927 *Resumen del censo de las provincias de Lima y Callao levantado el 17 de diciembre de 1920*, Imprenta Americana, Lima.

EYZAGUIRRE, Rómulo
1906 «Las epidemias amarílicas de Lima» en *Boletín del Ministerio de Fomento*, Dirección de Salubridad Pública, Lima, 1906, Año 2, N.° 8, p. 25.

FUENTES, Atanasio
1867 *Lima. Apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Librería de Fermín Didot hermanos, hijos y Cía., París.
1866 *Estadística General de Lima*, Tipografía de Ad. Lainé y J. Havard, Segunda edición, París.

JUNTA DEPARTAMENTAL DE LIMA PRO-DESOCUPADOS
1932 *Censo de las provincias de Lima y Callao levantado el 13 de noviembre de 1931,* Imprenta Torres Aguirre, Lima.

LAOS, Cipriano
1929 *Lima. La ciudad de los virreyes. (El libro peruano 1928-1929),* Patronato del Touring Club Peruano, Editorial Perú, Lima.

LEGACION CHINA
1921 *Acta comprobatoria del pago efectuado por la Legación China de la indemnización acordada por el gobierno del Perú a los comerciantes chinos industriales de Lima y Callao damnificados con motivo del paro de mayo de 1919,* Imprenta La Nueva Unión, Lima.

MINISTERIO DE FOMENTO. DIRECCIÓN DE SALUBRIDAD PÚBLICA
1915 *Censo de la Provincia de Lima (26 de junio de 1908)*, Vol. 1 y 2, Imprenta de La Opinión Nacional, Lima.

MINISTERIO DE GOBIERNO
1878 *Censo General de la República del Perú tomado en 1876.* Tomo 6, Lima, Loreto y Moquegua, Imprenta del Teatro, Lima.

MINISTERIO DE HACIENDA Y COMERCIO. DIRECCIÓN NACIONAL DE ESTADÍSTICA
1944 *Censo Nacional de Población y Ocupación de 1940. Resúmenes Generales*. Vol. 1, Imprenta Torres Aguirre, Lima.

PALMA, Clemente
1897 *El porvenir de las razas en el Perú*, Imprenta Torres Aguirre, Lima.

PEROLARI-MALMIGNATI, Piero
1882 *Il Perú e i suoi tremendi giorni (1878-1881) Pagine d'uno spettatore,* Fratelli Treves Editori, Milano.

PREFECTURA DE LIMA
1888 *Memoria de Prefectura. Memoria que el prefecto del Dpto. D. Guillermo Ferreyros eleva al Ministerio de Gobierno, Policía y Obras Públicas,* Imprenta Torres Aguirre, Lima.

SOCIEDAD EDITORIAL PANAMERICANA (Ed.)
1924 *La colonia china en el Perú. Instituciones y hombres representativos: su actuación benéfica en la vida nacional*, Librería e Imprenta Gil, Lima.

Bibliografía:

BALBI, Mariella
1999 *Los chifas en el Perú. Historias y recetas*, USMP, Lima.

BALTAR, Rodríguez José
1997 *Los chinos de Cuba. Apuntes etnográficos*, Fundación Fernando Ortiz (Colección La Fuente Viva), La Habana.

BARCELÓ Raquel y Martha Judith Sánchez, (Coords.)
1995 *Diversidad étnica y conflicto en América Latina*, Vol. 3 *Migración y Etnicidad*. UNAM, México DF.

BASADRE, Jorge
2005 *Historia de la República del Perú*, *1822-1933*, Varios tomos, Editora El Comercio, Lima.

BONILLA, Heraclio
1974 *Guano y burguesía en el Perú,* IEP, Lima.

BURGA, Manuel y Alberto Flores Galindo
1987 *Apogeo y Crisis de la República Aristocrática*, Ediciones Rikchay Perú, Lima.

BUTTIMER, Anne
1985 «Hogar, campo de movimiento y sentido de lugar» en: García Ramón, María Dolores (Ed.) *Teoría y Método en la Geografía Humana anglosajona*, Ariel Geografía, Barcelona, pp. 227-241.

BRACAMONTE, Jorge
2001 «La modernidad de los subalternos: los inmigrantes chinos en la ciudad de Lima, 1895-1930» en: López Maguiña, Santiago y otros, (Eds.), *Estudios Culturales, discursos poderes y pulsiones*, Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, pp.167-187.

BRYAN, Susan
1983 «Teatro popular y sociedad durante el porfiriato» en: *Historia mexicana,* El Colegio de México, México DF, Vol. 33, N.° 1, pp. 130-169.

CASALINO, Carlota
2005 «De cómo los *chinos* se transformaron y nos transformaron en peruanos. La experiencia de los inmigrantes y su inserción en la sociedad peruana. 1849-1930» en: *Investigaciones Históricas,* UNMSM-IIHS, Lima, Año 9, N.° 15, pp.109-132.

CASTELLS, Manuel
2000 *La Era de la Información. Economía, Sociedad y Cultura. El poder de la identidad*, Siglo Veintiuno Editores, México DF, Tomo 2.

CEBRIÁN de Miguel, Juan y María Isabel Bodega Fernández
2002 «El negocio étnico, una nueva fórmula de comercio en el casco antiguo de Madrid. El caso de Lavapiés» en: *Estudios Geográficos,* Vol. 63, N.° 248-249, pp. 559-580.

CLAVAL, Paul
1999 *La Geografía Cultural*, Eudeba, Buenos Aires.

CHEN, Lin Rui
1974 *El lenguaje del teatro chino,* Teatro Universitario de San Marcos, Lima.

CHENGBEI, Xu
2003 *La ópera de Beijing*. Cultural China Series. Beijing.

DAÑINO, Guillermo
2005 *¿Y ahora quién soy yo? Experiencias de un actor peruano en China,* USMP, Lima.
2002 *Desde china, un país fascinante y misterioso*, Ediciones Copé, Lima.

DEGREGORI, Carlos Iván
2000 «Panorama de la antropología en el Perú: del estudio del otro a la construcción de un nosotros diverso» en: Degregori, Carlos Iván, (Ed.), *No hay País más diverso. Compendio de antropología peruana.* Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima, pp. 20-73.

DENEGRI, Francesca
2004 *El abanico y la cigarrera. La primera generación de mujeres ilustradas en el Perú,* IEP-Flora Tristán, Lima.

DEL ÁGUILA, Alicia
1997 *Callejones y Mansiones: espacios de opinión pública y redes sociales y políticas en la Lima del 900*, PUCP, Lima.

DE TRAZEGNIES, Fernando
1994 *En el país de las colinas de arena*. *Reflexiones sobre la inmigración china en el Perú del S. XIX desde la perspectiva del Derecho,* Tomo 1, PUCP, Lima.

DERPICH, Wilma
1999 *El otro lado Azul. Empresarios chinos en el Perú 1890-1930,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
1988 «Sistema de dominación: cimarronaje y fugas» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano, (Eds.), *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, Tomo 2, pp. 79-90.
1976 *Introducción al estudio del trabajador coolie chino en el Perú del siglo XIX.* Tesis de Bachiller en Sociología, UNMSM.

DOLBY, William
1976 *A history of chinese drama,* Paul Elek Books, Londres.

ESTÉBANEZ, José

1988 «Los espacios urbanos» en: Puyol, Rafael y otros, (Eds.), *Geografía Humana*, Cátedra, Madrid, pp. 357-586.

FUKUMOTO, Mary
1993 «Influencia asiática en las Américas: chinos y japoneses en América del Sur» en: *Antropológica* N.° 11, PUCP, Lima, pp. 309-323.

GALVEZ, José
1966 *Nuestra pequeña historia*, UNMSM, Lima.
1966 *Estampas limeñas*, UNMSM, Lima.

GARCÍA Jordán, Pilar
1992 «Reflexiones sobre el darwinismo social. Inmigración y colonización, mitos de los grupos modernizadores peruanos (1821-1919)» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, Año/Vol. 21, N.° 2, pp. 961-975.

GARCIA-BORRÓN Martínez, María Dolores
2000 *Introducción a la historia de las artes del espectáculo en China*. Tesis de Doctorado en Historia. Universidad Rovira i Virgili.

GIMÉNEZ, Gilberto
2001 «Cultura, territorio y migraciones. Aproximaciones teóricas» en: *Alteridades*, Vol. 11, N.° 22, pp. 5-14.
1999 «Territorio, cultura e identidades. La región socio-cultural» en: *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* 25, Época 2, Vol. 5, N.° 9, Colima, junio 1999, pp. 25-57.
1994 «Comunidades primordiales y modernización en México» en: Giménez, Gilberto y Ricardo Pozas, (Eds.) *Modernización e identidades sociales*, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales-Instituto Francés de América Latina (IFAL), México DF, 1994.

GOOTEMBERG, Paul
1995 *Población y etnicidad en el Perú Republicano (siglo XIX) Algunas revisiones*, Documento de Trabajo N.º 71. IEP, Lima.

GONZALES Prada, Manuel
1989 «Discurso en el Politeama» en: *Pájinas Libres de Manuel González Prada.* Ediciones Copé, Lima, Vol. 1.
1986 «Los chinos» en: *Manuel González Prada. Obras*, Ediciones Copé, Lima, Tomo 2, Vol. 3, pp. 379-382.

GUNTER, Juan
1983 *Planos de Lima*, Municipalidad de Lima Metropolitana-Ediciones Copé, Lima.

GUNTER, Juan y Guillermo Lohmann
1992 *Lima,* MAPFRE, Madrid.

HERNÁNDEZ, Rafael
1987 «Factor de nacionalidad en el teatro peruano» en: *Fuera de cerco,* N.° 2, pp.15-18.

HERRERA Cornejo, Andrés
2003 *Antiguas calles de Lima,* Sin Editor, Lima.

HU de Hart, Evelyn
1988 «Chinos comerciantes en el Perú. Breve y preliminar bosquejo histórico 1869-1924» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano, (Eds.), *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, Tomo 2, pp. 127-135.

KAPSOLI, Wilfredo
1980 «Los movimientos populares en el Perú» en: Mejía Baca, Juan, (Ed.), *Historia del Perú*, Editorial Juan Mejía Baca, Lima, Tomo 12, pp. 115-216.

KLAREN, Peter
2005 *Nación y Sociedad en la Historia del Perú,* IEP, Lima.

KORDÓN, Bernardo
1956 *El teatro tradicional chino,* Ediciones Siglo XXI, Buenos Aires.

KOGAN, Liuba y Fidel Tubino
2001 «Identidades culturales y políticas de reconocimiento» en: Heise, María (Comp.), *Interculturalidad, creación de un concepto y desarrollo de una actitud*, Programa Forte-Pe, Lima, pp. 54-55.

LAUSENT-HERRERA, Isabelle
2003 «Reseña de “Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú” de Chikako Yamawaki» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, Año/Vol. 31, N.° 2, pp. 407-414.
2000 *Sociedades y Templos Chinos en el Perú,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
1992 «La cristianización de los chinos en el Perú» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, Año/Vol. 21, N.° 2, pp. 977-1007.
1986 «Los inmigrantes chinos en la Amazonia peruana» en: *Boletín del Instituto Francés de Estudios Andinos,* IFEA, Lima, Año/Vol. 15, N.° 3-4, pp. 49-60.

LOCK, Milagros
2006 «De la tiendita al supermercado. Los comerciantes chinos en América Latina y el Caribe» en *Nueva Sociedad,* N.° 203, pp.128-137.

LOSSIO, Jorge

2002 *Acequias y Gallinazos. Salud Ambiental en Lima del siglo XIX,* IEP, Lima.

MACERA, Pablo
1977 «Las plantaciones azucareras en el Perú, 1821-1875» en: *Trabajos de Historia.* Tomo 4, INC, Lima, pp. 9-307.

MACKERRAS, Colin (Ed.)
1983 *Chinese theater. From its origins to the present day*. University of Hawai Press. Honolulu.

MAJLUF, Natalia
1994 *Escultura y Espacio Público, Lima, 1850-1879*, Documento de Trabajo N.° 67, IEP, Lima.

MANNARELLI, María Emma
1999 *Limpias y modernas. Género, higiene y cultura en la Lima del 900,* Flora Tristán, Lima.

MANRIQUE, Nelson
1999 *La piel y la pluma. Escritos sobre literatura, etnicidad y racismo*, Casa de Estudios del Socialismo SUR, Lima.

MARIATEGUI, José Carlos
1999 *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana.* Editorial Amauta. Lima.

MAYER, Dora
1924 *La China silenciosa y elocuente*. Editorial Renovación. Lima.

MCKEOWN, Adam
2001 *Chinese migrant network and cultural change. Perú, Chicago, Hawai, 1900-1936,* University of Chicago Press, Chicago.
1996 «Inmigración china al Perú, 1904-1937, exclusión y negociación» en: *Histórica,* PUCP, Lima, Vol. 20, N.° 1, pp. 59-91.

MENDEZ, Cecilia
1987 «La otra historia del guano, Perú 1840-1879» en: *Revista Andina,* Año 5, N.° 1, julio, Cuzco, pp. 7-46.
1988 «Los chinos culíes y la explotación del guano en el Perú» en: Morimoto, Amelia y José Carlos Luciano, (Eds.), *Primer seminario sobre poblaciones inmigrantes*, CONCYTEC, Lima, Tomo 2, pp. 91-107.

MIDDENDORF, Ernest
1973 *Perú: observaciones y estudios del país y sus habitantes durante una permanencia de 25 años,* UNMSM. Lima.

MING Chung, Ho

1967 *Manual de la Colonia China*. Banco de Crédito del Perú. Lima.

MUÑOZ Cabrejo, Fanni
2001 *Diversiones públicas en Lima 1890-1920: La experiencia de la modernidad,* Red para el desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, Lima.

OLIART, Patricia
1995 «Poniendo a cada quien en su lugar: estereotipos raciales y sexuales en Lima del siglo XIX» en: Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero, (Eds.), *Mundos interiores: Lima 1850–1950*, Universidad del Pacífico, Lima.

ORTEGA, Julio
1986 *Cultura y modernización en la Lima del 900,* CEDEP, Lima.

ORTIZ, Fernando
1987 [1940] *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar,* Fundación Biblioteca Ayacucho, Caracas.

RAMON, Gabriel
1999 *La Muralla y los callejones. Intervención urbana y proyecto político en Lima durante la segunda mitad del siglo XIX,* SIDEA, Lima.

RODRÍGUEZ Pastor, Humberto
2006 «La pasión por el "chifa"» en: *Nueva Sociedad,* N.° 203, pp. 79-88.
2004 «La calle Capón, el callejón de Otaiza y el Barrio Chino» en: Panfichi, Aldo y Felipe Portocarrero, (Eds.), *Mundos interiores,* Universidad del Pacífico, Lima, 2004, pp. 397-430.
2001 *Hijos del celeste imperio en el Perú (1850-1900). Migración, agricultura, mentalidad y explotación,* Casa de Estudios del Socialismo SUR, Lima, Segunda edición.
2000 *Herederos del dragón. Historia de la comunidad china en el Perú,* Fondo Editorial del Congreso del Perú, Lima.
1993 «Del Kon Hei Fat Choy al chifa peruano» en: Olivas, Rosario, (Comp.) *Cultura, identidad y cocina en el Perú*, USMP, Lima, pp. 189-238.
1991 «Negros y chinos en la historia contemporánea» en: *Socialismo y Participación,* N.° 55, pp. 69-74.
1979 *La rebelión de los rostros pintados. Pativilca. 1876*, Instituto de Estudios Andinos, Huancayo.

ROSALES, Héctor
2001 «Los aportes del teatro y la comunicación para la investigación intercultural» en: María Heise (Comp.) *Interculturalidad, creación de un concepto y desarrollo de una actitud,* Programa Forte-Pe. Lima, 2001, pp. 287-293.

RUIZ Zevallos, Augusto
2001 *La multitud, las subsistencias y el trabajo. Lima 1890-1920,* PUCP, Lima.

SASSONE, Susana María
2007 «Migración, territorio e identidad cultural: construcción de “lugares bolivianos” en la ciudad de Buenos Aires» en: *Población de Buenos Aires*, Dirección General de Estadística y Censos de la Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, octubre, Año/Vol. 4, N.° 6, pp. 9-28.

SCOTT, Kenneth
1949 *Los chinos. Su historia y su cultura,* Editorial Sudamericana, Buenos Aires.

STEWART, Watt
1976 *La servidumbre china en el Perú,* Mosca Azul, Lima

TANAKA, Michiko (Comp.)
1998 *Encuentros en cadena. Las artes escénicas en Asia, África y América Latina*, El Colegio de México, México DF.

UGARTE Chamorro, Guillermo
1963 *La actividad teatral en Lima*, UNMSM, Lima

VELÁZQUEZ Morales, Catalina
2005 «Diferencias políticas entre los inmigrantes chinos del noroeste de México 1920-1930» en: *Historia Mexicana*, El Colegio de México, México DF, Vol. 55, N.° 2, pp. 461-512.

WIENER, Charles
1993 *Perú y Bolivia. Retrato de un viaje,* IFEA-UNMSM, Lima.

YAMAWAKI, Chikako
2002 *Estrategias de vida de los inmigrantes asiáticos en el Perú*, IEP-JCAS, Lima.