

**ADIÓS A LA CHINA DE LA FANTASÍA: ORIENTALISMO
MODERNISTA E INMIGRACIÓN CHINA EN LA REVISTA *VARIEDADES*
(1908-1931)**

DAISY CHUMBIMUNE SARAVIA
Universidad Nacional Mayor de San Marcos
dai.chumbimune@gmail.com

Resumen

El presente artículo examina la concepción del orientalismo modernista y el antagonismo de este orientalismo, donde la admiración por la cultura milenaria china se contrapone a una construcción peyorativa de la inmigración china en la sociedad peruana. De tal manera, el análisis se centra en la representación orientalista que ofrece la prensa durante el período de la República Aristocrática (1885-1919), más en concreto la revista *Variedades* (1908-1931), un medio escrito emblemático que expresa el sentir de una época y el modo de pensar la prensa en ella. Esto teniendo en cuenta, además, el papel relevante de la crónica modernista, género literario que, en su afán de abarcar la otredad, establece un primer acercamiento a la vida cotidiana y cultural de la inmigración china.

Palabras clave: orientalismo, modernismo, China, inmigración china, República Aristocrática

Abstract

The present article examines the conception of the modernist orientalism and the antagonism of this orientalism, where the admiration for the Chinese millenarian culture is opposed to a pejorative construction of the Chinese immigration in the Peruvian society. In this way, the analysis focused on the oriental representation offered by the press during the period of the Aristocratic Republic (1885-1919), more specifically the magazine *Variedades* (1908-1931), an emblematic written medium that expresses the feeling of an era and the way of thinking

the press in it. This taking into account the relevant role of the modernist chronicle, a literary genre that, in its eagerness to embrace otherness, establishes a first approach to the daily and cultural life of Chinese immigration.

Keywords: orientalism, modernism, China, Chinese immigration, Aristocratic Republic

1. Lejos de la fantasía, del escapismo y del sentido espiritual: el *otro* orientalismo

El Modernismo¹ fue un movimiento literario que observó una valoración positiva y estética en las culturas de oriente², con un signo diferente del materialismo histórico y del positivismo científico. Es así que, según ha dado cuenta la crítica literaria en las últimas décadas, el orientalismo modernista supera la concepción preciosista que sitúa como elementos fundamentales el exotismo y el escapismo. Circunscrita a una práctica existencial del escritor, el orientalismo es una contemplación de lo propio desde lo otro (véase Gullón, 1971; González, 1983; Kushigian, 1991; Zavala, 1992), es decir, un proceso cuyo fin es el “reconocimiento de identidad y conciencia de la reconstrucción yo mismo” (Zavala 34-35). La visión latinoamericana se muestra así distinta de la europea en tanto aduce la presencia de un diálogo productivo y una relación no jerárquica: “el Oriente no constituyó parte de una hegemonía imperialista desde América Latina sino al contrario, este fue influyendo poco a poco, formando un imaginario oriental a través de una literatura sincrética, ecléctica y propia” (Tinajero 2004: 18).

Hasta ahí podemos comprender que el orientalismo tuvo como rasgo fundamental un sentido espiritualista, “un intento de

¹ Con el término Modernismo se designa un movimiento literario fundamentalmente hispano que se inicia a finales del siglo XIX y se prolonga hasta la primera década del siglo XX. No obstante, Toro Montalvo observa la falta de éxito inicial del modernismo en el Perú, el cual se debe a “una atmósfera de rechazo por todo lo que fuera novedad o cambio, por la introducción de una nueva estética. El modernismo pagó ese precio. De ahí que su aparición fuera tarde” (1994: 475).

² Por su parte, antes del Modernismo, el Romanticismo en Latinoamérica hizo lo propio, pues este empezó a introducir temáticas de oriente a la literatura.

conexión con la situación histórica hispanoamericana” (Tinajero 2004: 142). Sin embargo, a pesar de destacarse esa naturaleza constructiva, no siempre resultó de tal modo. En la complejidad de los avatares literarios, se puede decir que el orientalismo no solo generó un discurso de resistencia frente al discurso hegemónico occidental, sino también generó una valoración negativa del oriental. Más allá de los márgenes de Occidente, el área conformada por Asia, África y Oceanía empezó a concitar la atención, aunque no solo dentro de los moldes de aquello conocido (y finalmente reconocido) sino todo lo contrario. El orientalismo, en esos términos, se acerca más a lo planteado por Edward Said, dado que para dicho autor el orientalismo explica la tendencia a poner a los asiáticos dentro de la categoría del *otro*³. La razón se halla en que oriente siempre es observado y estudiado en base a lo que occidente es y no como algo en sí mismo, de ahí que la identidad del sujeto oriental no constituya un elemento automático o natural, sino un artificio elaborado desde el discurso y abocado en plasmar una identidad bárbara. Se puede decir, entonces, que el orientalismo de Said convivió también en el modernismo; de ahí la necesidad de diferenciar el orientalismo que ve en los territorios y pueblos asiáticos un refugio contra la fuerza avasalladora de la modernidad, de este otro orientalismo, de carácter negativo, que otorga legitimidad a la hegemonía occidental sobre oriente, es decir, que promueve su colonización.

Desde la comprensión de este orientalismo, el contraste, lo antagónico y lo incongruente tienen nombre propio: Oriente. A diferencia del sentido espiritualista, este resultó una herramienta útil para referir las relaciones de poder colonial. Aquí el “oriente paradigmático había desaparecido” (Schulman 2002: 226) pasando a una vulgarización del mismo. En efecto, lejos del verdadero contexto oriental y como parte de una crítica racial, política y social; el otro oriental fue considerado no solo “un extraño elemento de una cultura incompresible e impenetrable”, sino por sobre todo un

³ Occidente durante los siglos XIX y XX asumió que Oriente -y todo en lo que él había-, si bien no era manifiestamente inferior a Occidente, sí necesitaba ser estudiado y rectificado por él. Oriente se examinaba enmarcado en un aula, un tribunal, una prisión o un manual ilustrado, y el orientalismo era, por tanto, “una ciencia [...] para analizarlos, estudiarlos, juzgarlos, corregirlos y gobernarlos” (Said 1990: 64).

elemento inferior (Nagy-Zekmi 2008: 23). Es así que la representación literaria del orientalismo no se basó en “la temática oriental”, sino en “la construcción de la diferencia personificada en un ser exótico y el gesto homogeneizante y esencialista” (Morán 2005: 386). Esta configuración distinta del orientalismo espiritual es la que lleva a Francisco Morán a denominarla antiorientalismo:

Este anti-orientalismo estuvo visiblemente marcado por una lectura del sujeto oriental que de manera persistente fue considerado como un cuerpo extraño en el cuerpo de la Nación, y como constitutivamente decadente, tanto en el sentido físico como moral (2005: 386).

Tal como se observa entonces, si por un lado se buscó un mundo conceptual y una experiencia estética en las lejanas culturas orientales como China y Japón; por otro, se rechazó la presencia de este en la sociedad, dada su personificación de barbarie opuesta a la modernidad. En el caso específico de China, Morán identifica dos imágenes ambiguas: la heroica que lucha contra el imperialismo y la moralmente depravada (2005: 385); oposiciones de simplicidad/complejidad, atraso/progreso que exhibió una conciencia contradictoria sobre el asiático. En palabras de Shu-Ying Chang, este fue resultado de un proceso gradual en el modernismo: “Es curioso también que el tópico de la imagen china del misterio o la fantasía apreciado por los modernistas, se va perdiendo poco a poco y se convertirá más tarde en rasgos negativos o despreciativos de la raza china” (2004:4).

Lo chino forma parte de este antiorientalismo u orientalismo de corte negativo, incluso con mayor énfasis que lo japonés. Ahora bien, trasladado al contexto peruano de finales e inicios de siglo xx, dicho orientalismo alcanzó también a la inmigración china, grupo asiático numeroso y de larga data en el país. Para la sociedad peruana, el inmigrante chino era lo más cercano al Lejano Oriente⁴ y de por sí su cercanía cultural, temporal y geográfica era un óbice para

⁴ El término Lejano Oriente o Extremo Oriente designa un área geográfica ubicada al este de Asia. Los países que integran esta región son: Corea del Norte, Corea del Sur, China, Japón, Taiwán y Vietnam.

una sociedad que buscaba verse moderna. La comunidad inmigrante china contrastaba con la cotidianidad de la vida criolla/ occidental y se acercaba a los otros sujetos marginales como el indígena o el afroperuano, en la idea de que todos en conjunto representaban la continuidad de la oposición oriente/occidente que situaba a los subalternos como opuestos a occidente. Es así que, sobre la base de una mirada colonial que marcaba quiénes eran peruanos y quiénes no, se reconoció el oriente de “los chinos” que llegó con la inmigración como algo perjudicial. Incluso aún más perjudicial que los chinos que habitaban en China.

Basta ver cualquier noticia al azar de la época para darse cuenta de que el peligro oriental tenía nombre propio: el chino⁵. Un ejemplo es la noticia “El último contingente chino” de la revista *Varietades*, publicada el 19 de junio de 1909, la cual refiere la llegada de nuevos inmigrantes chinos:

El cargamento de los mil y pico largo de chinos acaba de llegar a borde del Lothiam [...] [los chinos] se han desplazado por la ciudad para mayor gloria y belleza de nuestra raza (1909: 367).

En tiempos de la República Aristocrática los inmigrantes chinos no solo habían crecido en número, sino que empezaban a cosechar sus primeros éxitos económicos ante la recelosa mirada de la sociedad. La prensa, sabedora de esto, mostró su rechazo y empezó a forjar en los lectores sentimientos xenofóbicos sobre los chinos, conceptualizándolos como enemigos del peruano. Entonces China no solo era mala por ser oriental y estar anclada en lo bárbaro, sino era aún peor por sabotear el orden del país trayendo a sus ciudada-

⁵ La visibilización que se hizo de la inmigración china en los medios escritos alimentó la estigmatización social de determinados colectivos de inmigrantes, por lo que fue usual plasmar las imágenes de alteridad existentes en la sociedad. Según Lee, los chinos, al igual que China, han experimentado varias representaciones y, si bien en cada momento de la historia la imagen del chino ha tenido distintos matices, lo que predomina desde hace dos siglos es una negativa y a menudo se expresa con las mismas metáforas y estereotipos que ya eran comunes en el siglo XIX (Lee 2006: 381). Pero a principios del siglo XX, el rechazo llegó a una nueva etapa con la proposición del peligro amarillo, el cual no es otra cosa que el miedo a la invasión asiática (china y japonesa) en territorios foráneos.

nos. Esto sin duda afectó a la noción del orientalismo modernista en la literatura peruana. Un ejemplo será precisamente la revista *Variedades*.

2. No son las épocas de la *Chinoiserie*. La revista *Variedades* y el orientalismo sobre China

Uno de los medios de difusión del orientalismo fue la prensa, la cual resultó ser un vehículo de producción y transmisión de imágenes sobre el oriente⁶, en especial, luego del desarrollo de la red telegráfica y la proliferación de agencias internacionales⁷, cuyas publicaciones periodísticas fueron propiciadas. Los periódicos y, en especial, las revistas ilustradas⁸ asumieron el rol de retratar oriente, en especial el correspondiente al Lejano Oriente. Fueron las revistas ilustradas *Prisma*⁹, *Actualidades*¹⁰, *Variedades*¹¹ y el diario *La Crónica*¹² las principales difusoras de imágenes chinas y japonesas, las

⁶ Vale precisar que en un sentido amplio de la temática oriental la prensa representó también escenografías de Turquía, Egipto, India o Rusia, fuera de que se considera el Lejano Oriente.

⁷ Por esos años existió dependencia de diarios norteamericanos y europeos. Para Almazán, las revistas españolas (*La Ilustración Española y Americana*, *La Ilustración Artística*, *Blanco y Negro*, *Nuevo Mundo*, *Por Esos Mundos* y *Alrededor del Mundo*) fueron las que a su vez retroalimentaron esto en otras revistas latinoamericanas (Almazán 2005: 459). También vale referir la influencia que tuvo la revista inglesa *The Illustrated London News* y la francesa *L'Illustration*.

⁸ Las revistas ilustradas del siglo XIX y primeras décadas del XX, publicadas en diferentes capitales de Europa, constituyeron un importante medio para el conocimiento en el mundo occidental de Japón y China en todos sus aspectos.

⁹ La revista *Prisma* (1905-1907) fue un proyecto editorial de Manuel Moray y Clemente Palma. Su contenido cultural, literario y artístico tuvo entre sus colaboradores a autores de prestigio. Fue la primera revista en difundir la tendencia modernista.

¹⁰ La revista *Actualidades* (1903-1906) fue fundada por Andrés A. Aramburú. Su contenido dejó impronta en el modernismo cultural con textos literarios de gran calidad. Sin duda fue una de las mejores revistas ilustradas hasta antes de la aparición de *Prisma*.

¹¹ La revista *Variedades* (1908-1930) fue la sucesora de *Prisma*. Esta publicó artículos novedosos y especializados entre los que destacan la coyuntura del mundo internacional.

¹² El diario *La Crónica* (1912-1990) fue el primer diario popular a inicios de siglo. Se caracterizó por su formato pequeño y por las abundantes

cuales además tuvieron el plus de agregar fotografías: un agente visual que añadió valores de testimonio y verdad al discurso. La prensa presentó así un crisol de contenidos, cuya descripción y análisis fueron más detenidos: noticias, caricaturas humorísticas, ilustraciones artísticas, crónicas de viajes, ensayos, cuentos, entre otros. Los cuentos coreanos y japoneses en la sección “Página para niños” de *Actualidades*; las secciones “Curiosidades y recortes”, “Cosas de la China” de *Varietades* en torno a rarezas culturales asiáticas; las noticias en primera plana acerca de festividades chinas en *La Crónica*; los documentales históricos presentados en la sección “El País del crisantemo” y las noticias políticas en la sección “La Guerra en Asia” de *El Comercio*; son algunos ejemplos de dicha cobertura periodística. Todo el conjunto delineó el Lejano Oriente de la mano de un orientalismo que estuvo plagado tanto de evocaciones estéticas de carácter exótico como de acusaciones de inferioridad cultural.

Entre los países de que conformaban este Lejano Oriente, un ejemplo recurrente fue China, cuya impresión era bastante negativa. En efecto, toda apreciación cultural sobre el Celeste Imperio no pudo pasar por alto el hecho colonial y fue sintomática a los avatares de su historia¹³. Factores como la situación política¹⁴, la falta de modernización y la incapacidad para hacer frente al impacto occidental intervinieron en esto. No obstante, fue sobre todo la modernidad el mayor problema, pues era la falta o la presencia de esta la que determinaba la superioridad de cada país en Asia. De hecho, la modernización de Japón inevitablemente influyó y transformó

fotografías, pues tuvo un diseño prioritario a partir de la imagen. Además de eso prima su carácter sensacionalista, pues publicó numerosos contenidos de misterio, policiales, históricos y sentimentales para abastecer a sus numerosos lectores.

¹³ Edward Said en su libro *Orientalismo* señala que todo conocimiento respecto a oriente forma parte del engranaje colonial.

¹⁴ Muriel Détrie en *L'image du Chinois dans la littérature occidentale au XIX siècle*, (como se citó en Ai 2013: 21) señala que el desprestigio de la imagen de China se divide en dos etapas: la primera desde finales del siglo xviii hasta la primera Guerra de Opio (1839-1842), la segunda desde 1840 hasta principios del siglo xx. La primera etapa fue transitoria y de opiniones discrepantes, mientras que la segunda etapa tras las Guerras de Opio, fueron mucho más radicales. Y es que Inglaterra, que ya había iniciado su verdadera expansión imperial, necesitaba identificar a una China vieja y moribunda. De esta manera, la imagen a principios del siglo xx fue superficial, caricaturesca y ambigua.

la actitud hacia otros países asiáticos, especialmente China (Kido 2004: 135). El Celeste Imperio ya no fue objeto de admiración, sino que fue visto como un todo dormido o trágico, anclado en la barbarie; algo que generó nulas expectativas sobre su cultura. En la lógica de que la situación social era equivalente al prestigio cultural, el orientalismo reparó solo en una visión negativa¹⁵. Lejanos quedaron los tiempos de la inspiración *chinoiserie*¹⁶, en las que la cultura china tenía un valor indiscutible, sobre todo por la fascinación que causaban la porcelana y demás objetos ornamentales. Eso era una moda del siglo XVIII que a inicios del siglo XX no parecía volver a repetirse, dado el desprestigio de su situación política. En su lugar el Modernismo del período encumbraba al Japón. El artículo “Artistas japoneses. Hokusai, Utamaro, Yosai” de la revista *Prisma*, publicado el 15 de setiembre de 1905, contrasta el arte japonés del chino y señala la incapacidad de la gente para diferenciar uno del otro:

[...] los aficionados [peruanos] no encontraban diferencia notable entre los dragones de Hokusai [...] y los monstruos informes, hijos del opio y de la industria, cuyas cabezas sin armonía coronadas de crestas o de melenas hirsutas, tiemblan en los extremos delgadísimos de cuellos inverosímiles (1905: 17).

Fuera del prestigio de antaño, su cultura con mayor intensidad fue descalificada y situada en los escalones de las etapas primitivas: “China también significaba la molición y decadencia, la degeneración de culturas concebidas como exhaustas después de milenios

¹⁵ China era ejemplo del orientalismo con características opuestas a la civilización: “Chinese were depicted as an immoral, selfish, dirty, two-faced, hedonistic, polygamistic, and egoistic people who totally lacked any sense of a nation. China had once represented “reason”, but now was downgraded to the “irrational Orient” from which modern Japan was urged to distance itself” (Kido 2004: 135). Nótese que la inmoralidad, la insalubridad y el hedonismo son rasgos destacados en los discursos de la intelectualidad peruana, lo cual comprueba una asimilación de este imaginario sobre una China irracional. No solo como influencia del positivismo sino como influencia del discurso europeo-occidental de la época.

¹⁶ El término francés *chinoiserie* hace referencia a la influencia artística que inspiró China durante el siglo XVII y XVIII. Esta se enfocó sobre todo en los objetos chinos, como la porcelana, la orfebrería y los muebles, manifestándose como un arte decorativo.

de producción cultural” (Salessi 1995: 202). El Celeste Imperio compartió así el destino de muchos países asiáticos que fueron desestimados debido a su colonización.

Todas las revistas ilustradas en su particularidad fueron importantes para la difusión del oriente y de China, pero la más innovadora fue, sin lugar a dudas, aquella dirigida por Clemente Palma y de propiedad de Manuel Morán: *Varietades*. La revista fue una ventana hacia el mundo y una transmisora de imágenes globales que dio un lugar preferente a oriente como ningún otro medio escrito lo había hecho antes. Sin embargo, en su abordaje del mundo, las frivolidades, el espectáculo y toda clase de noticias atrayentes no fueron impedimento para descuidar las lecciones de progreso o atraso, ni muchos menos su reflexión. La revista nunca dejó de ser un representante de los intereses más importantes del país y eso queda reflejado en la cobertura de oriente, sobre todo de China, el ejemplo del orientalismo.

Respecto a China, la cobertura periodística de *Varietades* incluyó noticias variopintas sobre las tradiciones, las costumbres y el modo de vida. Aquí el orientalismo de corte negativo se hizo presente pues, aunque el punto central de las noticias era el exotismo (en el sentido ser algo lejano y distinto de lo propio), lejos de ofrecer imágenes preciosistas ofreció imágenes reduccionistas, simplificadores, extravagantes o singulares con cierta tendencia a la negatividad¹⁷. Estas se agruparon casi siempre en las denominadas noticias sobre curiosidades étnicas y las rarezas pseudocientíficas, las cuales sobre la base de la ignorancia demonizaron la cultura china a través de estereotipos y clichés. Un ejemplo ilustrativo es la noticia “Un horrible experimento chino”, publicada el 30 de octubre, referente al arte acrobático, también conocido como arte de variedad¹⁸:

¹⁷ Esta apreciación fue unánime en la prensa peruana y remite a lo dicho antes por los positivistas peruanos. Sin ir más lejos, basta recordar la tesis *El porvenir de las razas* de Clemente Palma, quien dice sobre el arte chino lo siguiente: “Su filosofía y sus artes tienen ese carácter exótico, esa seducción de los sentidos de aquello que no es hermoso, que no es grande, sino raro y pequeño, de aquello que es expresión de un intelectualismo inferior” (1897: 20). Lo raro, extraño se superpone a cualquier otra valoración, siendo esta parte del repertorio positivista respecto a lo chino.

¹⁸ El arte de variedad chino hace alusión a las diferentes representaciones que incluyen actos de acrobacia, de equilibrio y otros espectáculos interpre-

Entre los variados ejercicios que los juglares callejeros de la China acostumbran hacer para ganarse la vida [...] *Uno de ellos bastante repulsivo, pero no por eso menos curioso, es el que representan nuestros grabados.* Consiste en meterse dos culebras vivas por las ventanas de la nariz y sacárselas por la boca. Los bichos con las que se lleva a efecto tan sensacional operación son de una especie inofensiva, largas como de medio metro y no más gruesas que un dedo (1909: 841). (Énfasis mío)

El arte de variedad chino no es fuente de interés sino fuese por el hecho de que está realizado con serpientes: aspecto que sirve para escandalizar a los lectores y de pasada para reducir la cultura china a un espectáculo bárbaro, plagado de resonancias sórdidas y grotescas. Se cierne así la lógica del orientalismo de corte negativo mediante el cual el chino y su arte representan una otredad oriental, sin atisbo de civilización. El director de la revista, Clemente Palma ya anticipaba dicha esto en su tesis: “[El] elemento artístico está un poco desarrollado en la raza china indolente y soñadora” (Palma 1897: 16).

Como espectáculo de barbarie, la importancia del arte de variedades proviene, en efecto, de sus imágenes aberrantes y no de la misma esencia del arte; de ahí que sea calificado de “repulsivo” pero “no menos curioso”, a modo de una complacencia perversa que naturaliza lo chino como aquello atrayente y repulsivo a la vez. Ahora bien, se puede entrever que la referencia a los motivos grotescos tuvo su incentivo en el modernismo de corte decadentista¹⁹, entendida como una nueva sensibilidad de lo feo, de lo grotesco y de lo raro. En ese sentido, si bien este decadentismo hace un viraje a oriente —el oriente representado por el Celeste Imperio— para

tados por artistas.

¹⁹ El carácter heterogéneo y dialéctico del Modernismo permitió la convivencia de diferentes estéticas entre las que estuvo el decadentismo. Según Gabriela Mora, la estética decadentista tiene su origen precisamente en un sentimiento de declinación (1997: 263). En ese sentido, los tópicos decadentistas que tienen que ver con el gusto por lo extraño, por lo fantástico, por las patologías y desequilibrios mentales, por la sensualidad y voluptuosidad del cuerpo; forman parte de una experiencia irracional que no solo sirve de escapismo, sino que también se crítica dentro de los procesos de modernidad de los países latinoamericanos.

explicar en él los males de la sociedad²⁰, busca también generar una experiencia estética que se aleja de lo bello-civilizado para ser lo feo-bárbaro, representación que encaja a la perfección con este orientalismo.

La cobertura sobre China estuvo marcada por la otredad, de ahí que “pocas características de la cultura china pudieron lograr una imagen positiva, y menos aún ser un posible ejemplo para la imitación desde occidente” (Rodao 1995: 45). Esto no solo se replicaba en el caso de *Variedades*, sino en la prensa peruana en general. Sin embargo, si algo distinguió a la revista fue una visión más dúctil. Es decir, si bien el ensalzamiento cultural estuvo descartado, la crítica radical —aquella que la calificaba de retrógrada e inviable— tampoco se mantuvo estable. La modernización, por ejemplo, permitió un viraje en la percepción porque fue vista con beneplácito. No pasó mucho tiempo para que China ponga en práctica sus planes de modernización; de ahí que, en el nuevo siglo, su cultura conoció transformaciones drásticas que desestabilizaron su imagen ligada a lo tradicional y abrieron las puertas a la resignificación cultural. Los cambios en el vestir, las campañas contra el opio, el cese en el vendaje de los pies, la circulación de periódicos y revistas, fueron resultado de los cambios y, en consonancia con ello, el reconocimiento de la prensa no tardó en venir.

Un ejemplo ilustrativo para este caso es la nota “Quema de pipas de opio en Fou Tcheu” de *Variedades*, publicada el 8 de mayo de 1909. Siendo un *hábito nocivo no solo para el pueblo chino sino para los demás países, su cese* resultaba por demás oportuno y apreciable:

En la China desde hace algún tiempo se ha comenzado una seria campaña contra el embrutecedor y delicioso opio [...] En la provincia de Fou Tcheu hubo un comicio popular de enemigos del opio y en la plaza pública se hizo una especie de auto de fe con los utensilios de los fumadores (1909: 235).

²⁰ El decadentismo se desarrolla en la literatura peruana del período tal como se hace referencia en el siguiente acápite referido a la cobertura cultural de la inmigración china.

Tanto el cese del opio como la salubridad y orden civil a los que también se hace alusión son rasgos de una modernización que se destaca. A decir de lo anterior, es interesante que se elogie estos cambios, pues más allá de la falta de conocimiento sobre la cultura china, no se manifiesta una aversión radical. De hecho, un mérito de la revista *Varietades* es el no estar anclada a una visión retrógrada como otros medios escritos que prefirieron menospreciar y dudar sobre los intentos de modernidad del Celeste Imperio, caso de *El Comercio*, *Actualidades* o *La Prensa*.

3. La China de aquí no es la China de allá. La revista *Varietades* y el orientalismo sobre la inmigración china

El caso de la inmigración china fue diferente. La China cercana geográficamente se mantuvo subordinada a ulteriores fines políticos caros al paradigma civilizatorio que se pretendía impulsar; razón por la cual los inmigrantes se convirtieron en un “otro” opuesto al “nosotros”: el ejemplo de una cultura inferior. Incluso con el auge del modernismo literario la situación se mantuvo igual, por lo que es menester considerar que dichos textos no dejaron de ser políticos, a pesar de que buscaron eludir la realidad. Es aquí donde precisamente entra a tallar el orientalismo de corte negativo.

El Modernismo tuvo presencia en la prensa a través de los distintos géneros de poesía, teatro y narrativa. La crónica modernista, sin embargo, resultó ser la estelar, pues configurada como un punto de inflexión entre el periodismo y la literatura, fue un género híbrido que combinó la función referencial del periodismo con la función poética y subjetiva de la literatura, lo que le dio un carácter profundamente crítico. La crónica modernista, en ese sentido, ha sabido dar cuenta de la realidad y cuestionarla contra lo que generalmente se ha supuesto: “Se ha confundido lo referente real con el sistema de representación, como si lo objetivo de un texto fuera ‘la verdad’ y no una estrategia narrativa” (Rotker 2005: 226). En efecto, este hecho supuso una afinidad con el oficio del historiador, del antropólogo o del sociólogo (Villanueva Chang 2005: 21), en el sentido de que los escritores incursionaron como intérpretes de la realidad nacional, sobre todo analizando a los grupos marginales.

Sin embargo, más que un gusto superfluo, esto tuvo como objetivo “tomar las notas necesarias para desplegar el proyecto de modernización deseada para Latinoamérica” (Cortés-Rocca 2009: 158). Es así que, al centrarse en lo marginal, “el cronista se sumergía, pero no quedaba absorbido por la otredad ni establecía empatía” (Cuvardic García 2010: 438). Se puede postular por tanto que el orientalismo trasladado a la crónica no escapa a esta cuestión, debido a que es un género abocado a representar las fracturas y tensiones sociales. En efecto, la visión de oriente también participa de este género discursivo; algo que Martín Navarro ha sabido denominar las “crónicas del desencanto”, caracterizada esta por un estilo “tangible y reconocible”, donde “lo exótico se transforma en revelación común, tan cotidiana y propia que el cronista considera vulgar” (2014: 142). Si nos atenemos a esta clasificación se observa que el orientalismo de la inmigración china se aleja de aquello exótico considerado como fascinante; sin embargo, más allá la pérdida del aura artística, la preocupación política toma envergadura como lo más importante de la representación. Y es de esta manera como se plasma en la revista *Varietades*.

Un ejemplo es la crónica “En el Teatro y barrio chino”, publicado el 8 de octubre de 1916, referente a una función de ópera china en el teatro Delicias o Rastro de la Huaquilla. La presencia del teatro chino en Lima era muy antigua²¹ y tenía bastante acogida dentro de la colectividad china; sin embargo, no siempre gozó del prestigio de la sociedad peruana²². De hecho, el teatro chino fue

²¹ Según Chuhue, aunque no existieron propiamente teatros de propiedad de la comunidad inmigrante china, sí existieron performances teatrales desde mucho antes: “aunque no hay constancia de que los teatros chinos hayan existido antes de 1869, sabemos que estas representaciones se solían dar dentro de los galpones de las haciendas o en las islas guaneras donde los chinos trabajaban, y en donde aprovechaban los fines de semana o las festividades para divertirse” (Chuhue 2016: 31-32).

²² De hecho, por el bajo costo de las entradas y el carácter exótico tuvo acogida en las clases populares. No obstante, el sector de intelectuales y la prensa era crítica usual a estos espectáculos debido a su incompreensión sobre el arte teatral. Un cronista del diario *El Nacional*, en un texto publicado el 18 de diciembre de 1874, tras asistir a una función brinda la siguiente reflexión: “sería muy difícil explicarlo satisfactoriamente ya que los mismos chinos no podrían hacerlo, pero esas barbaridades son muy del gusto de los asiáticos” (3). Todo se resume, pues, a un espectáculo de barbarie. Pero también hubo

criticado en contraposición al teatro culto de la élite criolla, aunque según lo descrito en la crónica esto último carece de importancia, pues el Barrio Chino, como arquetipo de la experiencia oriental, resulta un espacio bastante atractivo para el cronista.

En efecto, el Barrio Chino se distingue de lo anodino de la ciudad limeña: “[...] pero sobre la ciudad mansa no caía ni un rayo que iluminara ó que destruyera el palacio de Gobierno” (1916: 1354). Este representa lo novedoso, lo estimulante, pero en especial lo diferente y es sobre esto último que se establece una gran distancia. No por nada el primer encuentro con el Barrio Chino surge desde el recuerdo, algo vinculado a la idea modernista de que la imagen oriental proviene del “ensueño” o de la “vaga lejanía” (Hye Jeung 2011: 188). El cronista, a través de la analepsis, vuelca así sus recuerdos respecto a ese lugar: “[...] pienso vagamente en una visita que hiciera en mis mocedades al Teatro Chino, antes que el incendio lo consumiera. Y recordé horrorizado. Opio, juego, embriaguez, vicio. Espectáculo innoble y grotesco quedó grabado en mi memoria” (En el Teatro y barrio chino (1916: 1354). Esta analepsis subjetiva, experimentada desde los propios sentimientos del sujeto, manifiesta un inicial rechazo y atracción a lo decadente que representa lo chino²³. En ese sentido, el Barrio Chino no ofrece una experiencia artística sino decadente, según se desprende del calificativo “espectáculo innoble y grotesco”. La idea de que el teatro es así perdura antes, durante y después del recorrido. Se trata, pues de un proceso de desilusión continua.

Al interior del teatro la magia preciosista se destruye en unos instantes. La mirada del cronista se dirige a la puesta en escena, la

excepciones, sobre todo antes de la demolición del Callejón Otaiza. Se tiene constancia por ejemplo que el teatro Delicias o del Rastro de la Huaquilla tenía amplia concurrencia de público peruano desde 1874. Incluso “hacia 1902, ofrecía entre 4 a 6 funciones diarias” como para confirmar su posicionamiento (Chuhue 2016: 35). No era el único, existieron otros como el teatro Rastro de Santa Clara —fundado en 1869— y el teatro Odeón —fundado en 1909.

²³ Para Gabriela Mora, esta actitud del decadentismo latinoamericano se da a nivel general. A los escritores decadentistas les impulsa, por un lado, un gesto de resistencia a las prescripciones moralísticas y, por otro, una ansiedad que se traduce en una mirada autorreflexiva a los propios deseos y temores (Mora 1997: 191).

cual impacta por su cromatismo: elemento portador de una belleza exotista. Sin embargo, la fascinación por las tonalidades rojizas y doradas se decanta con rapidez ante la mirada del inmigrante chino. Este sujeto no pasa desapercibido y es víctima del sarcasmo más cruel: “En la escena, una escena recamada muy exuberante donde el rojo y el oro triunfan los cómicos asiáticos, vestidos en la forma más estrafalaria que pueda concebirse” (1916: 1354). El orientalismo entendido como una apreciación cultural del otro oriental no existe en ningún momento, apenas llega sentirse como una valoración preciosista que, para variar, dura unos efímeros instantes. Pero si los colores no logran atrapar al espectador, mucho menos lo hace la música del teatro chino. Los cánticos y el sonido de los instrumentos entran en la categoría de lo feo, lo grotesco, pero sobre todo lo incomprendible:

[los chinos] dialogaban en tono desconocido para nosotros, por la forma no es un recitado pero tampoco un canto. La orquesta en el mismo plano que la escena lanza sus gemidos que se me antojan salvajes, produciendo con ello entusiasmos desconcertante entre el público que escucha maravillado y silenciosos (1916: 1355).

Nótese especial atención al término “salvajes” utilizado para descalificar al arte chino, pues desde ahí se descalifica también al inmigrante chino. La cultura de China, algunas veces objeto de alabanza en otras noticias, pierde todos sus méritos al interior de la sociedad peruana, de cara a la perspectiva que generan los inmigrantes chinos. Similar tensión ocurre con la música, pues se critica los sonidos agudos y sin armonía. La semejanza establecida entre la melodía de los instrumentos y el efecto de vidrios cayéndose es otra manera de descalificar el arte chino:

Esto de la alegría en el teatro chino es cosa muy seria. El yijin, el siu, el sam jin y el ku —instrumentos musicales— despiertan de su letargo y producen un ruido descompasado, inclemente e inaharmónico (sic)[...] Hace el efecto de que una tonelada de vidrios cayera desde considerable altura con el estrépito consiguiente (1916: 1356).

La expectativa e ilusión sobre oriente entra en tensión con la experiencia real y si bien lo decadente es aquello que atrae al cronista, este repara en el sinsabor que deja el oriente producido por los inmigrantes chinos. El exotismo de la fealdad y no de la belleza se impone en la contemplación del escenario, generando solo sarcasmo: “Lo curioso en el teatro chino no es solo lo exótico de su presentación, sino que el decorado es simbólico. Un palacio se representa por la fachada en miniatura que lleva un letrero en la parte superior, una esfinge por una tira de papel” (1916: 1355). Bajo el término de “simbolismo”, el cronista vuelve a referir, a manera de burla, la pobreza y vulgaridad de un escenario que reemplaza el decorado por letreros y papeles. Una representación lejana a los ambientes exóticos imaginados, aquellas de la *chinoisiere* en la que todo era fastuosidad, boato y lujo; pero también una representación lejana a los espacios artísticos de la aristocracia criolla, si se considera que los valores e ideales ligados al arte solían provenir de dicho grupo²⁴.

Si las relaciones con oriente se caracterizan por una búsqueda más profunda de valores estéticos y espirituales, esto mismo parece imposible en el contacto con la comunidad inmigrante: la idealización china siempre es lejana, mítica y misteriosa; su proximidad solo devela otredad. Lo curioso es que no solo sucede con lo artístico, sino con otros aspectos como la sensualidad y la atracción femenina, que sin embargo culminan también en decepción. En este caso, el cronista —ignorante respecto a las características del teatro chino— logra sentirse atraído por una actriz del lugar, desconociendo que el teatro es interpretado en su totalidad por hombres: “Terminada la función he querido pasar a los camarines. Una chinita agraciada ha llamado mi atención. Pedí ser presentado, Me sonrió amablemente. Era bastante bonita” (1916: 1356). Frente a la carencia artística el último estímulo vitalista parece ser la sensualidad de la mujer china. No obstante, como sucede en todo el recorrido, aquello no puede concretizarse. En el clímax del relato la fémina china que cautiva al cronista resulta ser un hombre. La

²⁴ La revista *Varietades* tuvo una particular filiación con la ideología de la élite criolla, lo cual hizo que esté más enfocada en reproducir representaciones autorizadas, es decir, acordes al orden cultural dominante y del imaginario compartido por el público.

actriz a la que denomina “gloriosa Diva” en realidad había sido un actor chino disfrazado:

[...] 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 [...] y cuando pensé contemplar el más bello cuerpo [...] ¡Dios mío lo que ví! Espaldas escuálidas, cuello sin armonía, pecho deforme y sin turgencias. Y la Diva en su impudor seguía desvestiéndose ¡Claro como que era hombre! (1916: 1356).

La contemplación de su cuerpo genera sorpresa y desasosiego, de modo tal que lo anhelado se convierte ahora en algo grotesco (“espaldas escuálidas, cuello sin armonía, pecho deforme y sin turgencias”). Otra vez la estética decadentista aparece para describir el cuerpo chino aunque, de la mano de las ideas positivistas, hablan de su degeneración física²⁵. Cuando la fascinación por oriente se desvanece en su totalidad, solo queda la apreciación decadentista: una mezcla de repulsión y goce, en el que impera lo feo, lo grotesco y lo raro. Las líneas finales lo explican del siguiente modo:

Maltrecho y acongojado dejo el Teatro Chino y me meto en el laberinto que deja el barrio amarillo y doy con un fumadero de opio. Entré. [...] los hombres pálidos con ademán de niños que toman su mamadera los unos y que defienden su presa los otros. Ningún otro ruido, todo es soledad, misterio, agotamiento (1916: 1356).

²⁵ El decadentismo en el discurso además está articulado los argumentos positivistas, los cuales conservan su funcionalidad: diferenciar, segregar, tergiversar la otredad y racializar por medio del determinismo biológico las relaciones sociales. De esta manera, el positivismo presente aún en el Modernismo no hace sino develar un pensamiento colonial preocupado por los desplazamientos bruscos que conllevan la modernidad; pues si bien la élite hegemónica introducía en ese período los principios de lógica racional moderna, esto solo eran apariencias, manifestándose en realidad la coexistencia de prácticas premodernas, al configurar al chino bajo argumentos deterministas y racialistas ya desactualizados.

En efecto, la mirada del cronista se vuelve sobre el inmigrante chino y su decadencia. Bajo el tópico decadentista, el opiómano es la imagen de un sujeto enfermizo sumergido una atmósfera de tedio o *spleen*; un sujeto que dentro de todos los males que representa es el único con el cual el cronista logra una conexión. El consumo de opio, por tanto, logra ser ese goce decadente, esa experiencia oriental que el peruano y el chino comparten.

4. Conclusiones

Según se observa, la apreciación del teatro, y del arte chino en general, se construye de principio a fin bajo la lógica de un orientalismo negativo, pues el interés por el exotismo es reemplazado por la preocupación por la inmigración china. Se puede decir que existió un prisma culturalista muy propio de la estética modernista, que colaboró en asignarle densidad simbólica al grupo oriental chino, en momentos precisos en que se debatía la modernidad en ese país. La presencia mayoritaria de este tipo de crónicas en la prensa estuvo, pues, acorde con las tendencias ideológicas y, en esa línea, la desilusión ante el arte chino sirve para expulsar al grupo inmigrante chino del escenario cultural y situarlos como un peligro para los cimientos del proyecto moderno y la consolidación de la nación en la República Aristocrática. Pero dejando de lado la postura política que involucra dicho orientalismo, también vale notar el intento por anclar su representación dentro de la estética decadentista. La revista *Variedades* en esta crónica —y en sus noticias sobre China en general— regresa una y otra vez sobre el decadentismo para plasmar una actitud ambigua de goce y repulsión. Esto no es casual pues si, por un lado, sirve para plasmar la otredad del inmigrante chino —decadente, enfermo, inmoral, exótico y sensual—; por otro lado, se encuentra una suerte de vitalidad malsana en su contacto. De esto se concluye que la revista permitió a los modernistas participar en el carnaval finisecular como enjuiciadores, pero, a la vez, como alteradores del mismo progreso. La actitud oscilante de los cronistas refleja así el sentir de una época en que la ideología colonial y la modernidad no logran ser superadas la una a la otra.

Bibliografía

Fuentes primarias

Variedades, 1909 y 1916

Prisma, 1905

Fuentes secundarias

AI, Qing

2013 *Nostalgia imperial: crónicas de viajeros españoles por China (1870-1910)*. Austin: The University of Texas.

ALMAZÁN, David

2005 “En el ocaso del Celeste Imperio”. *Artígrama*, Zaragoza, n.º 20: 457-472.

CHUHUE, Richard

2016 *Capón, el barrio chino de Lima*. Lima: Munilibro 2.

CORTÉS-ROCCA, Paola

2009 “La ciudad bajo los ojos del Modernismo”. *A contracorriente: Revista de Historia Social y Literatura en América Latina*, North Carolina, n.º 1: 146-167.

CUVARDIC GARCÍA, Dorde

2010 “El *flâneur* y la *flanerie* en las crónicas modernistas latinoamericanas: Julián del Casal, Amado Nervo, José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera y Arturo Ambrogi”. *Filología y Lingüística*, San José, n.º 2: 59-86.

GONZÁLEZ, Aníbal

1983 *La crónica modernista hispanoamericana*. Madrid: José Porrúa Turanzas.

GULLÓN, Ricardo

1971 *Direcciones del Modernismo*. Madrid: Gredos.

HYE-JEOUNG, Kim

2011 *Orientalismo en la literatura española fnisecular: Sus huellas en las obras poéticas de Francisco Villaespesa*. Tesis Doctoral en Literatura, Universidad de Salamanca, España.

KIDO, Rie

2004 "The cultural paradox of modern Japan: Japan and its three others". En *New Zealand Journal of Asian Studies*, Christchurch, n.º 6: 130-149.

KUSHIGIAN, Julia

1991 "*Orientalism in the Hispanic Literary Tradition*". En *In Dialogue with Borges, Paz, and Sarduy*. Albuquerque: University of New Mexico.

LEE, Gregory

2006 "La representación de los chinos en el imaginario de los occidentales". *Anuario Asia Pacífico*, Barcelona, n.º 31: 381-388.

MARTÍN NAVARRO, Álvaro

2014 "La crónica del desencanto en la obra: sensaciones de Japón y China de Arturo Ambrogi". *Asia y América Latina*, Buenos Aires, n.º 14: 141-164.

MORA, Gabriela

1997 "Modernismo decadentista: confidencias de psiquis de Manuel Díaz Rodríguez". *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, n.º, 178-179: 263-274.

MORÁN, Francisco

2005 "Volutas del deseo: hacia una lectura del orientalismo en el modernismo Hispanoamericano". *MLN*, Baltimore, n.º 120: 383-407.

NAGY-ZEKMI, Silvia

2008 *Moros en la costa. Orientalismo en Latinoamérica*. Madrid: Veruert.

PALMA, Clemente

1897 *El porvenir de las razas en el Perú*. Lima: Imprenta Torres Aguirre.

RODAO, Florentino

1995 “Visiones de China: historia de una relación problemática”. *Revista española del Pacífico*. Madrid, n.º 172: 91-103.

ROTKER, Susana

2005 *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

SAID, Edward

1990 *Orientalismo*. Madrid: Editorial Libertarias.

SALESSI, Jorge

1995 *Médicos, maleantes y maricas. Higiene, criminología y homosexualidad en la construcción de la Nación Argentina* (Buenos Aires: 1871-1914). Rosario: Beatriz Viterbo.

SCHULMAN, Iván

2002 *El proyecto inconcluso: la vigencia del Modernismo*. México: Siglo XXI.

SHU-YING CHANG, Luisa

2004 “Lejanía y fantasía: “China” en la literatura modernista hispanoamericana”. *El Extramundi y los papeles de Iria Flavia*, Coruña, n.º 38: 73-101.

TINAJERO, Aracely

2004 *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette: Purdue University Press.

TORO MONTALVO, César

1994 *Literatura peruana: de los Incas a la época contemporánea*. Lima: A.F.A. Editores.

VILLANUEVA CHANG, Julio

2005 “El que enciende la luz. Apuntes sobre el oficio de un cronista”.
Letras Libres, Ciudad de México, n. ° 84:14-18.

ZAVALA, Iris

1992 *Colonialism and culture, Hispanic Modernisms and the Social Imaginary*. Bloomington: Indiana University Press.