

**IDENTIDAD O TRANSNACIONALIDAD CULTURAL
EN LA PROSA DE SIU, WONG Y YUSHIMITO**

Rita Gnutzmann

Universidad del País Vasco

Resumen

Este estudio se propone abordar la cuestión de la identidad a partir de la obra de tres representantes de la comunidad china y japonesa en el Perú. Para ello me sirven las novelas de Siu Kam Wen, *La vida no es una tómbola* y *Bocetos para un cuadro de familia*, de Julia Wong. En el caso de los dos primeros autores se compara los diferentes temas evocados y enfoques aplicados, mientras que en el de Carlos Yushimito se aplica el concepto de “transnacionalidad cultural” a sus cuentos de *Lecciones...* y *Los bosques tienen sus propias puertas*. Para el apoyo metodológico me baso en los recientes estudios de sociólogos y antropólogos que han acuñado los términos “transnacionalidad” y “transnacionalismo” o hablan de una “ciudadanía extraterritorial” como en los estudios de Linda Basch *et al.*, *Nations Unbound* (1994).

Palabras clave: literatura peruana actual, identidad chino-peruana, transnacionalidad y literatura.

Abstract

This essay focuses on the literary texts of three writers from the Chinese and Japanese communities in Peru and the question of identity. First, I compare the novels *La vida no es una tómbola* by Siu Kam Wen and *Bocetos para un cuadro de familia* by Julia Wong in order to show how the Chinese community defines its place in the family and society. I also analyze the short stories of Carlos Yushimito (*Lecciones...* and *Los bosques tienen sus propias puertas*) using the concept of “cultural transnationality.” My methodological approach is based on recent social and anthropological studies that emphasize the importance of concepts like “transnationality”, “transnationalism” and “deterritorialized citizenship,” like Linda Basch’s *et al.*, *Nations Unbound* (1994).

Keywords: Contemporary Peruvian literature, the Chinese-Peruvian community and the question of identity, transnationality and literature.

“Estudiar la cultura es ocuparse de las mezclas”
García Canclini, *Culturas híbridas* (12)

En las siguientes páginas me propongo estudiar dos temas, el de la identidad, enfocada desde la perspectiva de la comunidad china, con dos representantes, Siu Kam Wen y Julia Wong, y el de la “transnacionalidad cultural”, tomando como ejemplo al peruano-japonés Carlos Yushimito. Hasta hace poco, los críticos latinoamericanos se habían fijado casi exclusivamente en los tres (o cuatro) componentes principales de la población desde México hasta la Patagonia: los indígenas y mestizos, los europeos y los afro-americanos. Sin embargo, desde mediados del siglo XIX, un gran número de migrantes de Medio Oriente y Asia se han unido a los anteriores grupos étnicos y algunos de ellos han alcanzado fama como profesionales (médicos, abogados, economistas, profesores, técnicos calificados), intelectuales, políticos y artistas, si bien parece que no representan más del 2% de la población total¹. En la literatura peruana se han destacado algunos autores chinos y japoneses, aunque también han cobrado renombre representantes de la comunidad judía, como Isaac Goldemberg, y la negra, con Antonio Gálvez Ronceros y Gregorio Martínez.

Antes de abordar el estudio de los tres autores, quisiera explicar brevemente el fundamento teórico de mi trabajo. El primer término del título es conocido y discutido con cierto fervor desde el siglo XIX, siendo uno de sus más conspicuos teóricos en aquella época Ernest Renan, quien en su célebre conferencia de 1882, *¿Qué es una nación?* (84), ya supo reconocer el carácter histórico y perecedero de las naciones: “Las naciones no son algo eterno. Han tenido un inicio y tendrán un final”. Después de la II Guerra Mundial con su recomposición de las fronteras nacionales y culturales, son sobre todo los antropólogos estructuralistas los que aportan nuevas ideas en el debate de la identidad de una nación o comunidad, igual que lo hace la psicología social en la del individuo al fijarse en la etnia, nacionalidad, religión, sexualidad y género. En la actualidad, con el auge de las tecnologías, medios de comunicación y de transportes, el

¹ Es difícil saber exactamente su cifra, porque países como Perú no incluyen en sus censos datos sobre la etnia, aparte de que ésta en las siguientes generaciones y con los matrimonios mixtos muchas veces se desdibuja.

continuo flujo de personas, capitales e ideas, para muchos sociólogos e historiadores resulta dudoso que la etnia, lengua, cultura, religión o determinadas tradiciones puedan servir como elementos de cohesión. Parecen ser dominantes las voces que sostienen que “la ‘calidad de nación’, al igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular” (Anderson, *Comunidades imaginadas* 21) y que la así llamada “identidad nacional” es un proceso social dinámico en constante cambio. Paralelamente a estos postulados han hecho fortuna en los estudios culturales y anti-coloniales términos como “patriota cosmopolita”, “ciudadano del mundo” y “cosmopolitismo arraigado”, acuñados los tres por el ghanés K. A. Appiah (“Patriotas cosmopolitas” 33, 34; *La ética de la identidad* 309ss.) para definir a una persona o una actitud con raíces en una o varias sociedades locales y, a la vez, en el mundo global. Con ello llego al segundo término, “transnacionalidad”. Desde mediados de los 90, en concreto desde el libro de Basch, Glick Schiller y Szanton Blanc, *Nations Unbound* (1994), los sociólogos y antropólogos han desarrollado el concepto de “transnacionalismo” al investigar nuevos aspectos de la migración, sus razones, sus efectos sobre los países de origen y los de destino, sobre los mismos “expatriates” en sus relaciones familiares y de género y con la sociedad dejada atrás, etc. Los migrantes crean nuevas identidades sociales y culturales y nuevas redes de contactos, intereses y relaciones, formándose así espacios transnacionales². En la misma línea se encuentran los estudios de M. P. Smith y M. Bakker, *Citizenship across Borders* sobre las “comunidades translocales” de migrantes mexicanos en Estados Unidos, su “ciudadanía extraterritorial” y sus “identidades híbridas” (13, 216)³ y

² Cito la definición del mencionado libro colectivo: “We define ‘transnationalism’ as the processes by which immigrants forge and sustain multi-stranded social relations that link together their societies of origin and settlement [...] many immigrants today build social fields that cross geographic, cultural, and political borders. Immigrants who develop and maintain multiple relationships—familial, economic, social, organizational, religious, and political—that span borders we call ‘transmigrants’” (7).

³ En el caso concreto de la población asiática en ambas Américas es importante el libro de W. W. Anderson y R. B. Lee, *Displacements and Diasporas: Asians in the Americas* (2005), quienes también hablan de “transnational practices” y “transnationalism” (9).

Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality (1999) de A. Ong, para mencionar algunos títulos.

Comienzo con el tema de la identidad y sus representantes, Siu Kam Wen y Julia Wong. El primero nació aún en China y fue llevado al Perú a los nueve años, mientras que la segunda nació en el país andino y actualmente reside en Estados Unidos. Representan, por lo tanto, dos generaciones de inmigrantes distintas y también entre ellos hay una marcada diferencia de edad al nacer Siu en 1951 y Wong en 1965. Otro factor para elegirles fue, naturalmente, la diferencia de género.

Julia Wong publica en 2008 la breve novela *Bocetos para un cuadro de familia*, cuyo título hace pensar en el primer libro de poesía de José Watanabe, *Álbum de familia* (1971). La ocasión para recordar la historia familiar la proporciona la muerte violenta del tío Armando y la consiguiente reunión de todos en la casa de los Chía en Chepén, adonde el abuelo emigró en “los sórdidos años treinta” (15). Cuenta la historia de esta familia china desde sus orígenes en el norte peruano, donde el patriarca abre un almacén de abarrotes y un pequeño cine. La abuela Francisca muere al nacer su cuarto hijo, precisamente el tío Armando. En la generación de la narradora María Inés, se destacan los primos y primas, Ricardo y Elvira, hijos del tío Armando, criados en Estados Unidos por culpa del alcoholismo de su padre. Javier y Carmen, hijos del tío Ismael, son exitosos profesionales, él como arquitecto y ella como abogada. Frente a estos, los hermanastros Mario y Gilberto, hijos de la soltera tía Alejandra, se distinguen por su espiritualidad; el primero como médico y cumplidor de los votos de castidad por amor fraternal y el segundo, por su condición de niño con síndrome Down. El tema central del relato es la fragilidad de la unión familiar; mientras que la tía Alejandra dedica toda su vida a mantenerlos unidos, otros miembros como la misma María Inés y su padre carecen del “sentido de pertenencia” y prefieren dispersarse, con algunos miembros establecidos en Lima (los padres con María Inés y el tío Ismael y su hijo Javier) o Arequipa (la prima Carmen) y otros, como la mujer y los hijos del tío Armando, en EEUU, país al que la misma narradora ansía emigrar.

Por su parte, Siu Kam Wen cuenta la vida de un adolescente chino en *La vida no es una tómbola* (2008), novela que desarrolla temas y personajes de sus cuentos *El tramo final*, de 1986. Gira en torno al

aprendizaje, al estilo del *Bildungsroman*, del joven Héctor Chang (aún Héctor Lau en el cuento “El deterioro”), durante la época de la “revolución” del General Velasco (1968-1975). A los catorce años es arrancado de los estudios por su padre don Augusto Chang para ser explotado en la tienda paterna en el pobrísimo barrio limeño de Rímac. Para mostrar su fracaso definitivo, la novela termina como empezó con un nuevo amanecer en la tienda del padre. El tema del aprendizaje, obviamente, se une al de la autoexplotación que se impone la inmigración china para prosperar y la consiguiente frustración para sus miembros más dotados (López-Calvo). Este tema también está presente en las secuencias dedicadas a otros personajes, algo más de la mitad de los 51 capítulos de los que consta la novela. Destaca la historia del tío Elías cuya vida de artista se frustró desde la juventud en la China comunista y, definitivamente, al intentar adaptarse como pequeño tendero en Lima. La bella Maggie Lo muestra la frustración de la mujer educada sólo para buscar “la seguridad material” y encontrarse finalmente abandonada en una tienda oscura con la anciana madre. Existen historias de éxito –siempre dentro de la aspiración material– como las de los señores Choy y Hung y, en parte, la del Hermanito Cañón, quien, saltándose las normas de la moral confuciana, se dedica a las drogas y los atracos, aunque como era de esperar, termina mal siendo asesinado en la cárcel. Son precisamente este muestrario de vidas de la inmigración china en Perú y los debates sobre las distintas actitudes de ésta hacia la política peruana y la de su país de origen los que marcan la diferencia con la novela intimista de Julia Wong, diferencia que ya se aprecia en la extensión de los dos textos: 330 frente a 90 páginas. Otra diferencia es precisamente el tono autobiográfico que asoma abiertamente y desde el comienzo en la novela de Wong, con la narradora hablando en primera persona: “He regresado a la casa del abuelo”. La tercera persona de un narrador extradiegético en la novela de Siu pone distancia a las experiencias del protagonista, a pesar de que en muchos casos se trata de vivencias del propio escritor⁴.

⁴ Siu reconoce el elemento autobiográfico de su novela en la “Posdata”; también la lectura de *Viaje a Itaca* lo comprueba con respecto a la tienda del padre, la abuela enloquecida, la vida del tío menor, etc.

Admitidas estas diferencias, también se pueden encontrar similitudes. En ambos relatos, el padre don Augusto y el abuelo Chía deciden establecerse como comerciantes en el nuevo país siguiendo el espíritu mercantil de la mayoría de los inmigrantes chinos de primera generación. Resultado de este afán de éxito material es la ausencia de un verdadero hogar que sufren los hijos, como se muestra en la desolación de Héctor la Víspera de Navidad, solo en su habitación, comiendo de una lata de duraznos (Siu, *La vida no es una tómbola* 55). Por su parte, María Inés subraya que la casa de los Chía se parece “más [a] un almacén de latas de aceite, sacos de arroz y fardos de canela” que a un hogar (Wong, *Bocetos para un cuadro de familia* 12) y la casa de los Chang en realidad es la trastienda que combina sala-comedor, cocina y almacén “con sacos de frijoles, latas de galletas y paquetes de fideos” (Siu 8). También el carácter de los fundadores se parece: al abuelo Alfonso y al padre don Augusto les falta toda comprensión para las aspiraciones intelectuales y artísticas de sus hijos: “Ser artista era un lujo inconcebible” insiste María Inés (Wong 12) y el padre de Héctor considera “estúpida” la pretensión de su hijo de “ser un letrado” y lo saca del colegio cuando se percata de sus aficiones literarias (Siu 139ss.). Las frustraciones intelectuales y artísticas llevan a fracasos como el del padre de la narradora de Wong, que se encierra en el silencio, o el alcoholismo del tío Armando (atribuido, además, a la falta de una madre) y, en el relato de Siu, el de Héctor, quien se ve obligado a asistir a clases nocturnas para no faltar al trabajo y termina sin título académico o recompensa espiritual. La única persona que entiende su afán artístico es el tío Elías, cuyos propios intentos de ser pintor y escritor se frustran desde sus tiempos en la China comunista y luego en casa del tacaño hermano Augusto que vigila cada gasto, el de la luz incluido. Es el único al que se permite contar su propia historia y la de su familia *en primera persona*. Aunque sus “memorias” queden inconclusas en el capítulo XLIII, ya conocemos su continuación gracias a anteriores capítulos en los que Héctor lee sus cartas en secreto (IV), su estancia y salida de Hong Kong (VIII) y su vida en Lima a lo largo de otros doce capítulos anteriores a sus “memorias”.

En ambas novelas está desarrollado el tema de la *identidad*. Tanto Wong como Siu aluden a la cuestión del nombre: los chinos son obligados a tomar un nombre “escrito en alfabeto latino” (Wong,

Bocetos... 14); el abuelo de María Inés elige el del monarca español reinante en el momento de su llegada a Perú, Alfonso, mientras que Hung-Sang o Ah-Hung debe aceptar el de Héctor después de muchas dudas y problemas de pronunciación. Siu menciona expresamente la sinofobia del gobierno de Odría, que obligaba a muchos chinos a vivir bajo nombres de personas muertas cuyas identidades habían comprado, como es el caso del tío Elías quien, hasta en la tumba, lleva el de los papeles falsos por miedo a que la administración (por lo demás corrupta) pueda perseguir a la familia. Para colmo algún funcionario acortó su primer apellido en “Chan”, dejándolo distinto del de sus hermanos y el segundo, “Ríos” constituye un reto impronunciado para un chino. En otros momentos del texto de Siu surge el tema del *racismo*, por ejemplo, en el colegio nocturno al que acude Héctor y donde él y su amigo sufren el escarnio de ser apostrofados “Choy-Choy” o “chino cochino”, aunque es cierto que también el selvático Marín es tratado despectivamente e, incluso, los propios chinos no son libres de los prejuicios raciales, como el padre que rechaza cierto nombre para su hijo porque “le pareció un nombre de serranos” (Siu, *La vida...* 16)⁵. Obviamente, *la cuestión lingüística* juega un papel importante, incluso se aprecia alguna dificultad en el lenguaje de la misma Wong, por lo menos en la versión del texto publicado en la revista *Hueso húmero* (2005). En la novela de Siu, ningún inmigrante de primera generación llega a dominar el español con la excepción de Héctor; igualmente se dice del abuelo Alfonso, en *Bocetos*, que “hablaba un castellano escaso pero eficiente”, se supone para sus intereses económicos (Wong 14). En la siguiente generación, la lengua ya no es un problema, como se comprueba con el éxito de algunos de los Chía que ejercen profesiones prestigiosas como la abogacía, la medicina y la arquitectura; el primo médico Mario no sólo habla el español, sino también el quechua y practica la medicina china junto a la occidental y aprende el uso de plantas medicinales de los campesinos indígenas. Siu, por su parte, insiste en otro aspecto del mismo problema: la *aculturación* y con ella la pérdida del idioma de origen. Si se mencionó más arriba

⁵ Wong no insiste en el tema del racismo y la alusión a que los vecinos hablen del “mongolito en la casa de los chinos” puede ser simple distintivo sin intención discriminatoria (Wong, *Bocetos...* 51-52).

el éxito comercial de personajes como el señor Choy y el tío Hung, en su vida privada ambos se sienten frustrados, puesto que ni sus mujeres, una “tusán” (inmigrante de segunda generación) y mestiza la otra, ni sus hijos hablan ya el chino. Asimismo, se dice de la bella Maggie que su cantonés “tenía la entonación peculiar de alguien que no estaba acostumbrado a usarlo todos los días” y no sorprende que no consiguiera identificarse ni con los peruanos ni con los chinos y que siempre se sentía “una exiliada doble” (Siu, *La vida...* 104, 109).

También resulta interesante cotejar el papel de la mujer en los dos textos. Salta a la vista en primer lugar que, al contrario de la extensa novela de Siu Kam Wen con un protagonista masculino, en la historia de Julia Wong la protagonista es una mujer, profesionalmente independiente como publicista y contenta con su vida privada en la que se dedica a la música y en el futuro, tal vez, a la pintura. La diferencia entre una vida fracasada y la otra vivida plenamente (excepto en el amor al primo Ricardo), se debe al hecho de haber nacido en primera o segunda generación de inmigrantes. El padre de María Inés, frustrado como Héctor en sus aspiraciones intelectuales, supo preservar a su hija del mismo destino y dirigir amorosamente los gustos musicales de la hija y, a la vez, hacer de ella una mujer moderna y libre. Además, en el relato de Wong, las mujeres pueden actuar como salvadoras, por ejemplo, la madre japonesa de María Inés aporta salud mental y cordura a la mente desquiciada del padre y alimenta la disposición artística de la hija. Lo mismo, la tía Alejandra cuida a los enfermos físicos o espirituales como el abuelo y el hermano alcohólico, aunque en este caso hay sobrados indicios para sospechar que hubo una relación incestuosa entre los hermanos cuyo producto es el niño mongólico Gilberto, asesino consentido de su padre. Por el contrario, en Siu Kam Wen las mujeres son víctimas de la sociedad y de la familia; todas sufren matrimonios arreglados con hombres mayores y muchas son abandonadas por sus maridos e hijos o bien porque éstos deben ganarse la vida lejos de ellas o bien porque algunos esposos han contraído un nuevo matrimonio en Perú o han establecido otra familia paralela, como *lou* Chou y el padre del Hermanito Cañón. Con respecto a las relaciones entre los sexos, Wong aborda el tema con la atracción física de la narradora por su primo Ricardo, atracción reprimida desde el principio por ser considerada incestuosa en su sociedad, aunque to-

da la familia sospecha e incluso sabe de la relación ilícita entre los tíos-hermanos y su resultado. En los anteriores cuentos de Siu la sexualidad y la prostitución sólo existían en el entorno de los personajes hispánicos. En *La vida no es una tómbola* hacen acto de presencia igualmente en el mundo de los inmigrantes chinos, sobre todo para hombres que no pueden aspirar a casarse por razones económicas, como el tío Elías, y por ello visitan burdeles o establecen relaciones con semiprostitutas, pero también en otros como el Hermanito Cañón quien se liberó de todos los tabúes morales de la sociedad china, al contrario del protagonista Héctor cuyo acicate sexual está bloqueado por su educación confucionista (Siu Kam Wen, *La vida...* 232). Pero por primera vez también se permite a una mujer china, Maggie, descubrir y ceder a sus impulsos sexuales.

Por último, consideremos las relaciones mantenidas por los inmigrantes chinos con su antigua patria y con el país de acogida. Para Wong, en la primera generación domina la nostalgia hacia la patria abandonada, representada por el abuelo de María Inés que vive añorando su país de origen, “cantando canciones en chino”, contando “ficciones de su tierra natal”, encargándose de transmitir las tradiciones mediante películas de óperas y documentales chinos (Wong, *Bocetos...* 13, 61, 62). Para la siguiente generación se trata más de “rituales” y “piezas decorativas” de salón que de un sentir profundo, por lo que los padres de María Inés se sienten “emigrantes que nunca acaban de llegar a ningún puerto” (Wong 29). Como era de esperar, los hijos del tío Armando, trasladados a Estados Unidos a una temprana edad y bajo la influencia de una educación liberal, sufren el “aniquilamiento a la cultura tusán” (Wong 25). También Siu crea personajes que conocen este proceso de aculturación como Maggie o los Chen en el cuento “El tramo final” (*Cuentos completos* 27-38). En *La vida no es una tómbola*, la relación de los inmigrantes es muy compleja con respecto a la actualidad china y peruana, mientras que el breve texto de Wong, centrado en las relaciones familiares, apenas aporta datos. Con respecto a los acontecimientos del momento, sólo se alude al hecho de que el “Perú empobrecido, [es] cada vez más violento” (Wong, *Bocetos...* 47), en referencia a los años 80 o 90, sin profundizar en una posible influencia que ello pueda tener sobre la comunidad china. Los personajes de Siu sufren directamente la sinofobia del gobierno de Odría y, posteriormente, la “socializa-

ción” de empresas privadas y la prohibición de exportar o convertir los ahorros en dólares durante la “revolución” del General Velasco. Si bien el padre de Héctor sabe llevar al extranjero gran parte de sus ingresos gracias a su disposición a pagar sobornos, el viejo don Lorenzo sufre la confiscación y con ello pierde la posibilidad de una vida digna. En esta situación, buena parte de la comunidad china se decide a emprender una nueva vida en otro país, como los Lo que emigran a Estados Unidos (y de esta manera condenan a Maggie a la soledad y a la odiada vida de tendera). También las relaciones con el país de origen son complejas. Hay personajes como la Señora Lo que nunca se adaptan y necesitan volver a China o Hong Kong con frecuencia. Por el contrario, quien ha conocido el régimen comunista directamente como el tío Elías prefiere huir de su opresión; sin haber vivido la experiencia personalmente, también tío Hung y don Lorenzo odian el comunismo, puesto que sus tierras fueron confiscadas y algún hermano suyo fue fusilado durante el Gran Salto Adelante. Obviamente, la escisión política entre la China nacionalista y comunista se repite entre los emigrantes.

Pasemos ahora al tercer autor, Carlos Yushimito, elegido como representante de la “transnacionalidad cultural”. Aunque se puede objetar que vive en Estados Unidos sólo desde 2008, creo posible aplicar el término a su obra, si se pone el énfasis en el adjetivo. Desde el primer momento “desterritorializa” sus cuentos; la mayor parte de los de su primera antología *Las islas* (2006) están ubicados en Brasil, país imaginado a partir del cine de F. Meirelles, sobre todo la cinta *Ciudad de Dios* (2002) y de lecturas de Guimarães Rosa y Rubem Fonseca, del que admira “su imaginario, fluido en los diálogos” y su “terrible épica de las favelas brasileñas”⁶; posteriormente se añadirían nombres como los de Felisberto Hernández, Clarice Lispector y Juan Rulfo, aparte de préstamos tomados de Lewis Carroll, Robert Browning, Antonio Machado, Cervantes, etc. Si en esta primera antología buscáramos rasgos autobiográficos, únicamente los encontraríamos en el cuento “La isla”, dedicado “A mis padres, por

⁶ En la entrevista con R. Santiváñez (2012) explica el interés por Fonseca como un intento de “ocuparme de la épica urbano-marginal de las ciudades latinoamericanas”; descartó el ejemplo de Lima para centrarse en “la favela brasileña” como “una estrategia de verosimilitud”.

invitarme a este viaje”. Pero si aquel viaje de su infancia tuvo lugar en el mar de Pucusana, unos 90 km al sur de la capital peruana, en el cuento se trata de una isla brasileña. Es más, el protagonista y a ratos narrador se hace llamar Guilherme, de apellido Fonseca, como el admirado escritor, y es un hombre adulto que realiza el mismo viaje que emprendió hace unos cuarenta y cinco años con su padre⁷.

Como anuncié más arriba, los primeros cuentos se ubican en Brasil, generalmente en la favela al sur de Río, Sao Clemente, donde reinan la violencia, la droga, el machismo, las traiciones y el coraje. Algunos de ellos, como “Bossa Nova para Chico Pires Duarte”, “Tatuado” y “Tinta de pulpo”, forman un conjunto al compartir los mismos personajes. Pero en el libro caben otros textos muy distintos, como la re-escritura paródica del *Don Quijote*, personaje resucitado en un burdel carioca bajo el nombre de Hidalgo. Al haber gastado su dinero inútilmente suspirando por la putilla Dulce, el dueño del burdel (y narrador del cuento) Sancho le permite quedarse a condición de barrer y cumplir servicios menores. Mientras un “ingenioso inspector municipal” llamado Guimaraes disfruta de la adorada Dulce, Hidalgo sufre en la habitación contigua a la que llegan los “gemidos de la yegua”. Como se ve, el cuento contiene dos “homenajes”, uno al autor español⁸ y otro al ya mencionado Guimaraes Rosa, del que Yushimito toma en préstamo una cita en otro cuento, “El mago”, cuya tesis suscribe él mismo para su propia obra en algunas entrevistas: en la literatura, “Cuando nada acontece, hay un milagro que no estamos viendo” (*Las islas* 151). Es precisamente éste el tema del cuento, ubicado en el mismo espacio de los arriba mencionados, pero esta vez para reflexionar sobre el misterio de la

⁷ También se puede espigar algún detalle autobiográfico en “Ciudad de Cristal” (2009). En este caso se trataría de la ascendencia japonesa del autor, tema por lo demás casi ausente en su obra. Un hecho real sufrido por el abuelo del autor, se convierte en la experiencia del niño Pedro o mejor, Hideo Komatsu, cuyo padre ha sido deportado de Lima con otros inmigrantes japoneses al campo de internación en Texas, Crystal City, al ser considerados “Enemy Aliens” por el gobierno estadounidense tras el ataque a Pearl Harbor. Otras alusiones étnicas contienen los cuentos “Rizoma” (el cocinero Tominaga) y “Oz”, cuyo protagonista se llama Harumi como el padre japonés del poeta José Watanabe, quien presta el epígrafe a este cuento.

⁸ Para el relato “En que da cuenta Lázaro...” de *Los bosques...* (183ss.) el *Lazarillo de Tormes* es el hipotexto (en la terminología de G. Genette).

así llamada “realidad” y su transformación mediante la ilusión del mago, metáfora que encubre el acto de escritura, es decir se trata de una pequeña “ars poética”.

El propio autor declara que uno de sus placeres consiste en el juego con formas “de la tradición literaria para subvertirlas” (Gamba, “El arte del crucigramista” 12). Qué género más típicamente anglo-sajón que el de la novela policíaca o de detective, que inspiró su cuento “75, calle Prince Edward” (*Los bosques...*). Al parecer describe el viaje de un negociante o viajante, Charles Burden, en un fin de semana desde un suburbio de Londres para acudir a una cita en Torquay, un balneario en la costa de Devon. Se aloja en un B&B en la calle que da el título al cuento, en espera de una llamada. Sin embargo, el autor de la cita no hace acto de presencia y Burden, al tercer día, repite el mismo viaje agotador de vuelta a su hogar y su esposa. Hay una pequeña trampa en el anterior resumen: he “olvidado” mencionar los tres encuentros con una niña, el primero reducido a un instante de pura mirada; en el segundo, ella se mofa del hombre mayor sacándole la lengua, y en el tercero y único de intercambio de palabras, él se ofrece a llevarla a la bolera del pueblo donde la esperan sus amigas como todos los domingos.

A pesar del presunto ambiente de normalidad y aburrimiento, los dos epígrafes del cuento, uno del poema “A Little Girl Lost” de Blake, de *Songs of Innocence and Experience*⁹ y el otro del *Libro de Job* funcionan como advertencia al lector. El primero anuncia el peligro para una niña cuyos padres están lejos y ella demasiado confiada y el segundo avisa de la posibilidad de que alguien pueda haberse “aparta[do] del camino recto” y haber “manchado [sus] manos” (*Los bosques...* 99). Pero, como ya se ha dicho, el ambiente que se crea y el mismo protagonista parecen normales: el cansancio después del viaje, sus conversaciones con los personajes del lugar y su comportamiento ante el televisor con unas latas de cerveza o el hostel donde reposa, los viejos en el puerto y el bullicio de un bar. Asimismo, la mención de calles y nombres de locales “reales”, es decir, frecuentes en el mundo sajón y las comidas y bebidas típicas dan la sensación de normalidad. El narrador incluso parece sentir algún cariño por su

⁹ “Parents were afar, strangers came not near, and the maiden soon forgot her fear” (111).

protagonista, ya que lo apoda en varias ocasiones “Charlie”. Sin embargo, resultan sospechosas la extraña cita a través de misteriosas llamadas que se cortan cuando Burden intenta alguna “controversia” y la ambigua afirmación: “hubiera deseado que aquella voz arbitraria no escapara de él como lo hacía siempre” (112). ¿Quién es el dueño de la voz, el desconocido al otro lado de la línea al que titula en algún momento “ese hijo de puta” o el propio Burden? Además se nos informa de que ya ha habido varias citas desde la primera en la ciudad de Plymouth y que seguramente habrá nuevas. Aparte de algún otro detalle, es sobre todo al final cuando sabemos que al volver a su hogar se mete directamente al baño y “se enjabonaba las manos” para que “no quedara ningún residuo de sangre” (120). La amenaza anunciada en los epígrafes efectivamente se ha cumplido.

Fijémonos ahora en cuáles son las “pistas” dejadas en el texto para que el lector pueda descifrarlo, pistas ante todo estilísticas y literarias aparte de la fáctica que se acaba de mencionar. Ampliemos, por ejemplo, el conocimiento de los epígrafes. Si recurrimos al texto bíblico completo, vemos que el primer versículo también se refiere expresamente a una “doncella” o “virgen”: “Yo había hecho ese pacto con mis ojos de ni siquiera mirar a una doncella”. En el cuento también se insiste en los ojos y la mirada de “fisgón” de Burden al ver por primera vez a la niña y su reacción de “ofuscado” (110); en el segundo encuentro, es la niña quien *mira* con “ojos inquisitivos” (115) y, en el tercero y decisivo, “la mirada gris” (117) de él sorteando el entorno ante cualquier posible estorbo antes de dirigirse a la niña con palabras que parecen sacado de un cuento de (malas) hadas: “Hola, niñita” (117). A su vez el poema de Blake alude claramente a un acto sexual sin nombrarlo. El lector sabe deducirlo mediante el único cambio de rima en el poema, el de la estrofa “Tired with kisses sweet” y en la reacción horrorizada del padre al ver a su hija Ona “pale and weak”. Es sabido que con el poema, antes de recrear un acto concreto, el poeta quiere expresar sus ideas sobre la naturaleza incorrupta del amor y el rechazo de las normas de su sociedad¹⁰, posiblemente inspirado en los ritos de iniciación que signifi-

¹⁰ La primera estrofa, en tono de profecía, apela a los “Children of the Future Age” que se extrañarán al leer esta página “indignante” de que antiguamente “Love! sweet Love was thought a crime”.

ficaban una revelación del conocimiento supremo, tal vez en alusión al mito de Koré o Perséfone, tal como recientemente ha expuesto Giorgio Agamben en su libro *La muchacha indecible*, un diálogo con la pintura de Monica Ferrando. El cuentista, sin embargo, usa las palabras del poeta según su propia conveniencia, en este caso para señalar un hecho, la violación y el asesinato, que en su texto sólo existe mediante un salto de línea.

Aunque no directamente citadas, se puede pensar en otras lecturas del autor, por ejemplo, en un homenaje a la “criminalista” británica por excelencia, Agatha Christie, quien nació y vivió precisamente en Torquay, conocida entre otras cosas por haber creado uno de los primeros asesinos en serie en *The ABC Murders*. Es decir, Yushimito sigue en su texto las huellas de la vieja dama inglesa¹¹. Pero otra inspiración puede ser más interesante, a saber, la novela de Robbe-Grillet, *Le Voyeur* (1955) en cuyo título se ha eliminado las

¹¹ Sería largo enumerar todas las alusiones intertextuales en la obra del autor. Sirva como ejemplo el cuento “noir” de *Lecciones...*, “Mr. Munch”, ubicado en Lima. El aludido “señor” del título es el gato del mentiroso narrador Miguel Jacobo Popiloff, en concreto, un Cheshire como en *Alice in Wonderland*. Para insinuar el mal camino del asesino Popiloff, competidor laboral y aspirante a ganarse a la mujer de su pariente Malinsky, se cita ampliamente esta novela (*Lecciones* 143s., 151, 156ss.; las correspondientes citas en el capítulo VI de Carroll, 77, 78). Pero no basta con esta intertextualidad que pervierte la inocencia y la fantasía infantil de su modelo. Antonio Machado presta igualmente su famosa sentencia “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar” (*Campos de Castilla* 146, XXIX) a las maniobras de un turbio egoísta (*Lecciones* 157). También el “spaghetti-western” *El bueno, el feo y el malo* (1966) de S. Leone juega un papel importante en el cuento, ya que anticipa el ahorcamiento de Malinsky. Aunque parece tratarse de una casual visión de película en el televisor. Popiloff ha hecho suyo el lema del Rubio (Clint Eastwood): “El mundo se divide en dos [...]: los que encañonan [ahorcan] y los que cavan [son ahorcados]” (151). Tampoco falta alguna alusión a un cuadro famoso, el “Grito” de Edvard Munch que explica el sorprendente nombre del gato: “Y di un grito fuerte, de esos que despiertan” (171, la cursiva es mía). Al tratarse de la última frase del cuento, el honesto lector podría preguntarse ahora, si todo no es una pesadilla del protagonista o un juego del autor, como solía ocurrir en el “nouveau roman”. Esta afirmación no impide encontrar alguna indicación “realista” en el mismo cuento que hace pensar en una crítica a la época del presidente Fujimori: “un país que está convencido de su propia tolerancia a la corrupción” y en el que se elige a un “presidente que les robó la dignidad durante casi diez años” (141).

letras “ag” de “voyageur”, título originalmente pensado por el autor, al igual que en la trama se elimina el hecho más importante: el asesinato de la joven Jacqueline¹². En el cuento peruano queda suprimido el mismo acto; ambos protagonistas parecen ser viajeros; en ambos relatos la mirada juega un papel esencial y si, en el caso francés, el mirón Mathias usa una bicicleta para su fechoría, en el caso de Burden es la niña anónima la que se pasea en bicicleta. Por último, en ambos casos la obsesión del protagonista con el tiempo delata el momento elidido: en el “emploi du temps” de Mathias falta una hora; en el de Burden, veintitrés minutos. Uno de los rasgos estilísticos del cuento es precisamente la repetición y duplicación, las palabras del propio Burden incluidas. Éste repite varias informaciones y frases, entre ellas las que dan cuenta de su viaje: al llegar a Torquay insiste dos veces que ha necesitado seis horas y veinticuatro minutos, mientras que a su vuelta repite otras dos veces que ha necesitado seis horas y cuarenta y siete minutos. La violación y el asesinato tuvieron que ocurrir en esos veintitrés minutos de diferencia, exactamente entre las 16.13 y las 16.36 de la tarde. Su mente cansada u obsesionada se expresa mediante otras repeticiones como el deseo de “estar muerto”, “pensando qué decir” (cinco veces), el *ritornello* de las palabras clave “cita, señal, mensaje, propósito, prueba, Biblia” girando, finalmente, hasta el agotamiento alrededor de la “siguiente cita... luego la siguiente... luego la siguiente, y así, la siguiente” (113). Es de suponer que el lector en este momento se dará cuenta que se trata de una mente trastornada en la que el sexo y la culpa se unen como parece indicar la Biblia coloreada en sus bordes “con un rojo obscuro” (111).

¹² Afirmo esto con alguna reticencia relacionada con las teorías del “nouveau roman” ajenas a toda pretensión de imitación de realidades extratextuales por lo que se puede tratar de un mero proceso de escritura. R. Barthes (*Essais Critiques* 100) resume en pocas palabras lo esencial de la escritura de Robbe-Grillet: “refus de l’histoire, de l’anecdote, de la psychologie des motivations, et refus de la signification des objets. D’où l’importance de la description optique”.

Como último ejemplo tomaré “Apaga la próxima luz”¹³, de la primera antología, para mostrar el dominio de las técnicas y estructuras del relato moderno por parte del autor. Al lector tal vez le sorprendan los detalles históricos incluidos en el cuento y, efectivamente, el propio escritor confiesa que es la única vez que se documentó para homenajear a la literatura sertonera, en primer lugar, *Gran sertón: veredas* (1956) de Guimarães Rosa y *La guerra del fin del mundo* (1981) de Vargas Llosa (Santiváñez 2012). A estos nombres, naturalmente habrá que añadir, como mínimo, el hipotexto del último, *Los sertones* (1902) de Euclides da Cunha y la película de Glauber Rocha, *Dios y Diablo en la tierra del Sol* (1964), inspirada en la vida del cangaceiro (bandido) Corisco. También es reconocible cierto tono rulfiano en el abandono y lo fantasmagórico de los pueblos del sertón y, tal vez, también en el lenguaje creado para los personajes, con sus giros locales y la mezcla de español y brasileño. En el centro del relato se encuentra la muerte del cangaceiro Virgulino Ferreira, llamado Lampiao, su compañera María Bonita y otros nueve bandidos en una gruta de la nordestina provincia de Sergipe en julio de 1938. Pero este hecho histórico sólo es evocado mediante un encuentro azaroso de la hermana menor de Lampiao, Anália, con el asesino de su hermano, Antônio Honorato da Silva, en un autobús que recorre en 1985 el sertón no lejos de aquel paraje fatídico. Podríamos pensar en un intento en la línea de la “nueva novela histórica” que tuvo su auge a partir de los años 70, apoyada en y reforzada por algunos teóricos como Hayden White, quien en su influyente ensayo *Metahistory* (1973), analizó el discurso del historiador como una forma del discurso narrativo, es decir comparable al de la literatura. Entre los detalles históricos de “Apaga la última luz” aparecen lugares reales como el paisaje del sertón, nombres de provincias nordestinas del Brasil, el municipio de Serra Talhada, la hacienda y la gruta de la matanza, para mencionar algunos; igualmente surgen los nombres de personajes implicados en la persecución como el Coronel Zé Rufino y el Teniente Bezerra; el delator del escondite de Lampiao, el “coiteiro” (protector de cangaceiro) Pedro Cândido; los

¹³ Este cuento y otros cinco más (“Seltz”, “La isla”, “Bossa nova”, “Tinta de pulpo”, “Tatuado”) fueron retomados en el segundo libro, *Lecciones...* Citaré el cuento de esta edición de 2011.

cangaceiros Gato y Corisco; el cura de Juazeiro, Padre Cícero y Sinhô Pereira, el bandido que inició a Lampiao en la carrera. Asimismo, tienen “efecto de realidad” los recortes de periódicos incluidos en el relato y las referencias a pasquines y fotos de la época. Sin embargo, el autor, a pesar de todos los datos verídicos, no parece interesado en simular un relato realista de un hecho histórico. El texto se abre con la palabra “Digamos” que sugiere la presencia de un narrador o escribiente anónimo; al repetirse por tercera vez la misma fórmula de una hipotética situación se añade una primera persona: “no le permito dormirse” (*Lecciones...* 190), es decir, alguien se refiere a ese viejo que acaba de subir al autobús que recorre el sertón. En la frase siguiente esta voz anónima pretende dirigirse directamente al viejo nombrándolo como “Antônio Honorato da Silva”. Sin embargo, tras el apóstrofe, se utiliza nuevamente la tercera persona para dar información sobre la participación del viejo en aquella matanza de 1938. Acto seguido, el hablante se dirige de nuevo al pasajero como “usted”. Este cambio entre diégesis y estilo directo sirve para introducir al lector al tema y los personajes centrales, incluidas una primera afirmación con adjetivo de género femenino (“estoy segura”) y, al final de la secuencia, la fundamental información de que Lampiao era “mi hermano” (191).

En este momento, un recorte de periódico de junio de 1938 interrumpe la trama de 1985 para dar cuenta de una batalla entre la policía y un grupo de cangaceiros liderados por Lampiao. La trama se reanuda después mediante un diálogo que avanza nuevos datos pero que, sobre todo, enfrenta dos ideologías opuestas: la del viejo expolicía que aún sostiene las ideas de orden y fuerza, y la mujer, maestra rural, que defiende los derechos de los pobres (192-193). Tres fragmentos ajenos se interponen hasta que esta trama será retomada con la misma suposición del comienzo: “*Digamos* que en efecto el viejo se acomoda” (199) a la que sigue un breve resumen de los hechos ya sabidos. Pero este resumen introduce una novedad: contradice la afirmación del primer fragmento de que Anália se presentaba como *hermana* de Lampiao, es decir, aquel supuesto diálogo sólo habría tenido lugar en su imaginación. Este tercer fragmento ofrece nuevos datos sobre la persecución y muerte de Lampiao y el carácter de su asesino, sobre todo el orgullo que siente Antônio por aquel hecho, lo único que lo sostiene en su vejez. En cuanto a la

forma, llama la atención otra repetición al cerrar este segmento con el mismo diálogo que introdujo el segundo fragmento: “–Entonces vuelve [se dirige] a Serra Talhada [...] después de treinta y cinco años” (192, 201). La trama finaliza en el siguiente fragmento, ocupado por una larga descripción de la “caatinga”, vista por un narrador en tercera persona, tal vez una voz “épica” al estilo de la lírica del trovador usada en “Bossa Nova para Chico Pires”. Este narrador observa el traqueteo del autobús en su ruta por el árido paisaje y apostrofa a alguien en segunda persona: “ves”, y “Si pudieras seguirnos” (202). Pero esta voz anónima paulatinamente se convierte en la de Anália dentro del autobús (“Yo no sé qué decir”, 202) que observa cómo el viejo se baja y se aleja; ella confiesa, apelando a sí misma en segunda persona (“tú, Anália”) que hace tiempo ya dejó la faca que debía matar al asesino de su hermano “en un armario lleno de recuerdos” (203). Una posible explicación de toda esta historia en el autobús sería, tal vez, justo esto: un recuerdo que Anália rememora mediante esta hipótesis “Digamos”.

Un segundo recorte de diario, éste sobre la matanza de Lampiao y sus allegados un mes después de la primera nota, separa el final de la trama de 1985 del final de la segunda trama en torno al mismo Lampiao en 1938 (204). Esta segunda trama se introduce en lo que se puede considerar la segunda parte, señalizada por tres asteriscos (194) y que a partir de entonces alternará con la primera trama y algún otro fragmento no aclarado en tiempo y espacio. Un narrador extradiegético relata la cabalgada de un hombre apurado por el sertón y su llegada a un lugar donde le espera una joven de catorce años. El saludo entre los dos deja claro que se trata de Lampiao y la niña Anália, por lo tanto, se pone en escena un momento del año 1938. También esta nueva trama se fragmenta y alternan las perspectivas, puesto que tras un espacio en blanco surge una voz anónima en primera persona, distinta de los narradores anteriores que relata la vida de cangaceiro de Lampiao. Evidentemente se trata de un personaje del pueblo que da información a alguien, tal vez un periodista, en un tiempo desconocido. El informador se equivoca en algún detalle, precisamente cuando sentencia “si no equivoco” (eran nueve y no siete los hermanos Ferreira, 196). En total son tres los fragmentos dispersados en torno a la última visita de Lampiao a casa de la madre (194-196), la conversación entre ellos (197-198) y

la despedida de él (204-206) para dirigirse directamente al lugar donde encontrará la muerte. El último de los tres fragmentos es interesante también por sus cambios de perspectiva y narrador. Comienza con la primera persona del propio Lampiao mirando a la anciana madre y reflexionando sobre la urgencia de su huida. Precisamente en el párrafo que retoma el título, convertido en confirmación de su acto: “Apago la luz”, tiene lugar un paulatino cambio al hablar el protagonista de sí mismo como si de una persona ajena se tratara: “pienso, y allá lejos, Virgulino Ferreira fustigará al penco y pronto alcanzará la gruta donde esperan María Bonita y los demás cabras...” (205). En la frase siguiente, el narrador extradiegético toma la palabra definitivamente y confirma, con el verbo en presente: “Allá espera María Bonita [...] y esa imagen en su cabeza le da fuerzas” (205). Si bien este narrador tiene la última palabra al confirmar la fatalidad de la vida en el sertón: “Y es así, simplemente, como debe ser”, no olvidemos que es la misma actitud que ya expresó el viejo Antônio antes de salir para siempre de la vista de Anália: “Solo ha dicho que lo siente, y que *es así la vida en el cangaço*” (202, la cursiva es mía).

Para terminar, paso a resumir los principales resultados de este estudio. En la primera parte, se ha mostrado cómo los dos autores sino-peruanos retratan las dificultades con las que se encuentra la comunidad china en Perú, tanto en el campo afectivo como en el económico, social, lingüístico y político, sin olvidar el papel de la mujer en la nueva sociedad. En la novela de Siu, se muestran la ardua lucha por la supervivencia económica, el espinoso proceso de integración y la frustración de las aspiraciones intelectuales y artísticas, causadas en gran parte por el conflicto generacional entre padres e hijos y una educación confucionista que insiste en el amor y la obediencia filiales y en los valores del pasado. En la novela intimista de Wong también están presentes algunos de estos problemas en la generación del abuelo, pero los retoños de los Chia han mostrado su capacidad de adaptación e integración, ocupando puestos de prestigio como los de abogado, médico y arquitecto; incluso han visto cumplidas algunas de sus aspiraciones artísticas.

Una actitud distinta encontramos en el caso del “sansei” (inmigrante de tercera generación) Yushimito, quien desde el principio declara que su relación con la literatura peruana “es tan extraterrito-

rial como con cualquier otra”; para él no puede haber “márgenes nacionales” puesto que no hay “un límite en la lectura” (Guerrero 14). Si en la presentación de su libro *Mantra* (2002), el argentino Fresán declaró: “La verdadera patria de un escritor acaban siendo sus lecturas”, el peruano insiste igualmente: “la lectura configura una cartografía completamente distinta, que desmonta los mapas políticos” (Guerrero 14). Expresa claramente una actitud “transnacional” que abraza diferentes culturas y geografías –ficticias naturalmente– como se ha mostrado anteriormente. Resulta consecuente su uso de muchos elementos de lo que la crítica considera “postmodernos”, como la reelaboración lúdica y paródica de textos clásicos (*Don Quijote*, el *Lazarillo*), la incorporación de citas del repertorio literario occidental para sus propios fines, el uso de textos de la subliteratura o del cine de poco prestigio, como el western, la reinterpretación de diferentes tipos de literatura como la infantil que, en su pluma, sufre un giro perverso, especialmente en el cuento “Lecciones para un niño que llega tarde”. Con respecto a la forma, el estudio de “Apaga la próxima luz” ha mostrado que la narración progresiva se interrumpe constantemente y, con la misma frecuencia, la voz narrativa cambia; en vez de a una homogénea historia el lector se enfrenta a fragmentos cuyos personajes y situación temporal y espacial debe descifrar continuamente.

En su premiado ensayo “La Mancha Extraterritorial”, Fernando Iwasaki (2014) cita una larga lista de escritores de “la extraterritorialidad” que “construyen su obra desde lenguas y culturas distintas a las suyas o que experimentan una sensación de extrañamiento con respecto a sus propias lenguas y culturas” (s. p.). Si bien sólo Siu Kam Wen cambió de su chino original al español y desde entonces al inglés en su nueva residencia, Hawái¹⁴, también Wong y Yushimito pertenecen a la misma categoría “extraterritorial” o “transnacional” por su “extrañamiento” cultural, aunque el resultado literario de los tres sea muy distinto. Pertenecen tanto a la literatura peruana como a la internacional y su futura obra puede deparar nuevas sorpresas, como la de Siu, quien desde Hawái ha fabulado una novela

¹⁴ Siu explica su actitud frente a esta escisión en una reciente entrevista: “nacé en China, mi nacionalidad es norteamericana, pero como escritor yo insisto ser considerado como peruano” (Rimachi Sialer).

fantástica, *La estatua en el jardín*, ubicada en el París del siglo XIX y otra policíaca, *El furor de mis ardores*, sobre un suceso hawaiano, pero ambientado en los años 70 en Lima, ninguna de ellas con personajes chinos. Finalmente, quiero recordar a otro autor japonés-peruano, Augusto Higa Oshiro, que experimentó una evolución inversa. Se dio a conocer con cuentos y novelas cuyos personajes y voces parecen salidos del barrio limeño de La Victoria. Pero con las confrontaciones de la guerra civil de los años 80 y un viaje al país de sus ancestros cambió de actitud y escritura y desde entonces, con un tono casi lírico, evoca personajes escindidos por culpa de su origen étnico como el protagonista de *La iluminación de Katzuo Nakamatsu* (2008).

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Agamben, Giorgio, y Mónica Ferrando. *La muchacha indecible. Mito y misterio de Kore*. Madrid: Sexto Piso, 2014.
- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, DF: FCE, 1993.
- Anderson, Wanni W., y Robert G. Lee. *Displacements and Diasporas: Asians in the Americas*. New Brunswick, NJ: Rutgers UP, 2005.
- Appiah, Kwame Anthony. "Patriotas cosmopolitas". En Martha C. Nussbaum, ed. *Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y "ciudadanía mundial"*. Barcelona: Paidós, 1999. 33-42.
- . *La ética de la identidad*. Buenos Aires: Katz Editores, 2007.
- Barthes, Roland. *Essais Critiques*. Paris: Seuil, 1991.
- Basch, Linda, Nina Glick Schiller, y Cristina Szanton Blanc. *Nations Unbound. Transnational Projects, Postcolonial Predicaments and Deterritorialized Nation-States*. Langhorne, PA: Gordon & Breach, 1994.
- Blake, William. *Songs of Innocence and Experience*. Stroud: Collector's Library in Colour, 2012.
- Carroll, Lewis. *Alice in Wonderland and Through the Looking-Glass*. Stockholm: Jan Förlag, 1946.
- Fresán, Rodrigo. "La patria de un autor es su biblioteca". *El País*, Babelia (9-3-2002).
- Gamboa, Jeremías. "El arte del crucigramista". *El País*, Babelia (12-4-2014): 12.
- Guerrero, Pedro Pablo. "Carlos Yushimito, narrador extraterritorial". *El Mercurio* (29-10-2011): 14.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- Higa Oshiro, Augusto. *La iluminación de Katzuo Nakamatsu*. Lima: Ed. San Marcos, 2008.

- Iwasaki, Fernando. "La Mancha Extraterritorial". *El Mercurio* (17-8-2014). <http://elcomercio.pe/luces/libros/este-ensayo-iwasaki-gano-premio-don-quijote-periodismo-noticia-1789835>.
- López-Calvo, Ignacio. "Sino-Peruvian Identity and Community as Prison: Siu Kam Wen's Rendering of Self-Exploitation and Other Survival Strategies". *Afro-Hispanic Review* 27, 1 (2008): 73-90.
- Machado, Antonio. *Campos de Castilla*. J. L. Cano, editor. Madrid: Cátedra, 1976.
- Ong, Aihwa. *Flexible Citizenship. The Cultural Logics of Transnationality*. Durham: Duke UP, 1999.
- Renan, Ernest. *¿Qué es una nación? Cartas a Strauss*. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- Rimachi Sialer, Gabriel. "Siu Kam Wen: "Me esforzado [*sic*] por encontrar lo que quiero y lo he logrado". <http://www.limagris.com/siu-kam-wen-escribo-porque-no-queria-ser-otro-bodeguero-chino/#sthash.y47x6BSB.dpuf>.
- Robbe-Grillet, Alain. *Le Voyeur*. Paris: Minuit, 1955.
- Santiviáñez, Roger. "Estratega de lo verosímil". Entrevista con Carlos Yushimito. www.carlosyushimito.com/1/entrevista-roger.pdf.
- Siu, Kam Wen. *Viaje a Itaca*. Morrisville, NC: Ediciones Diana, 2004.
- . *Cuentos completos* [1986]. Morrisville, NC: Ediciones Diana, 2004a.
- . *La estatua en el jardín*. Morrisville, NC: Ediciones Diana, 2004b.
- . *La vida no es una tómbola*. Morrisville, NC. Abajo El Puente, 2008.
- . *El furor de mis ardores*. Lima: Casatomada, 2009.
- Smith, Michael Peter y Matt Bakker. *Citizenship across Borders. The Political Transnationality of El Migrante*. Ithaca/London: Cornell UP, 2008.
- Yushimito, Carlos. *Las islas*. Lima: Sic-libros, 2006.
- . "Ciudad de Cristal". En *Ten en cuento a la Victoria*. Dimas Arrieta Espinoza, ed. Lima: Municipalidad de Lima, 2009. 9-17.
- . *Lecciones para un niño que llega tarde*. Barcelona: Duomo Ediciones, 2011.
- . *Los bosques tienen sus propias puertas*. Madrid: Demipage, 2014.
- Watanabe, José, Amelia Morimoto y Óscar Chambi. *La memoria del ojo. Cien años de presencia japonesa en el Perú*. Lima: Fondo Editorial del Congreso de la República del Perú, 1999.
- Wong, Julia. *Bocetos para un cuadro de familia*. Lima: Borrador Editores, 2008.
- . "Bocetos para un cuadro de familia". *Hueso número* 47 (nov. 2005): 87-117.