

# LA RUPTURA DEL DIÁLOGO IDENTITARIO ENTRE MIGRANTES CHINOS EN EL CINE DE ESTADOS UNIDOS Y CANADÁ

*Estefanía Cruz Lera*

El objetivo de este ensayo es exponer las representaciones étnicas en el cine sobre migrantes chinos en Estados Unidos y Canadá, particularmente en las películas *The Joy Luck Club* (conocida en español como *El Club de la Buena Estrella*, 1993) y *Double Happiness* (1994), además de analizar las relaciones entre estas personas y sus hijos nacidos en Occidente, con especial énfasis en la ruptura del diálogo intergeneracional como resultado del traslado y la exposición intercultural vivida por la segunda generación.

## **El contexto: la migración china en Estados Unidos y Canadá**

La mayor movilidad humana que caracteriza al mundo globalizado incrementa el contacto entre culturas que en los imaginarios colectivos tradicionalmente encarnaban la alteridad. Particularmente en las grandes metrópolis, la diversidad cultural se ha vuelto la bandera de quienes pugnan en favor de las aldeas globales. Así, algunos espacios de las grandes urbes de Norteamérica se volvieron cosmopolitas, y es evidente que esto es producto de procesos migratorios diversos en cuanto a los perfiles étnicos, la modalidad y la temporalidad (Kymlicka, 2003).

Trátase de migración documentada, regular, calificada o indocumentada, personas en todo el mundo transgreden líneas imaginarias denominadas fronteras en su búsqueda de paz, progreso económico y oportunidades de desarrollo. Uno de los fenómenos resultantes es el complejo desencuentro identitario, pues sus protagonistas no sólo enfrentan barreras políticas sino también culturales.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> En este caso, el término fronteras culturales se refiere a los límites derivados de los encuentros y desencuentros entre las identidades etnoculturales, cuando los individuos se desenvuelven en

Uno de los pueblos que ejemplifican lo anterior en mayor plenitud es el chino, el cual, entre la movilidad interna y la migración transnacional, configura el grupo migratorio más grande del mundo.<sup>2</sup> Históricamente, América del Norte ha sido uno de sus destinos más importantes de ultramar y aquí han configurado complejas redes que se nutren constantemente hasta la actualidad. Tan sólo el censo de 2010 de Estados Unidos indica que en ese momento había 4 025 055 de sinoestadunidenses (entre migrantes y sus descendientes), lo cual equivale al 1.2 por ciento de la población total (U. S. Census Bureau, 2010); mientras que en Canadá se estima que hay 1.2 millones de primera y segunda generaciones (*The Daily*, 2017). Los modernos provienen del sur de China (principalmente de la provincia de Guangdong), así como de Hong Kong y Taiwán. Se establecen principalmente en la bahía de San Francisco, Seattle, Nueva York y el sur de Texas (U. S. Census Bureau, 2010) y en el lado canadiense, en Vancouver, Toronto y Quebec.

Para entender cómo se han reconfigurado las relaciones intergeneracionales, es necesario diferenciar dos patrones, los migrantes tradicionales y los nuevos. Los primeros salieron de China hasta la década de sesenta, inclusive, e ingresaron a mercados laborales industriales como trabajadores “poco calificados”, apoyados por redes migratorias, y se instalaron en enclaves étnicos localizados en las periferias de las ciudades estadounidenses fundando los denominados Chinatown (o barrios chinos).<sup>3</sup> Por otro lado, de acuerdo con Wong (1998), el término *xinyin* (‘nuevos migrantes’) se emplea para referirse a un grupo que llegó de China, Hong Kong, Taiwán y otras economías del sudeste asiático al entrar en vigor las reformas en 1970. Pueden ser disidentes del sistema comunista —o del llamado “país con dos sistemas”—, empresarios que viajan con visa de inversionistas, estudiantes becados para formarse en el extranjero y se quedan allí, y los que llegan ayudados por las redes

---

espacios cosmopolitas o mayoritariamente dominados por una cultura altamente contrastante. Al respecto, véase Cantle (2014).

<sup>2</sup> Se estima que esta diáspora está conformada por alrededor de 50 millones de personas que se identifican étnicamente como chinos, mientras que en 2011, alrededor de 35 millones fueron considerados por el gobierno chino como chinos de ultramar. Al respecto, véase Poston y Wong (2016).

<sup>3</sup> Según esta lógica, los fundadores de los barrios chinos en América del Norte —exiliados de la China semifeudal que contribuyeron a la agricultura, la minería y al tendido de vías de ferrocarril durante la primera mitad del siglo xx— fueron los primeros en experimentar procesos de asimilación segmentada tras la llegada a Occidente, pero sus vidas regularmente transcurrían en el enclave étnico lidiando con leyes racistas, además de padecer un periodo de expulsión. Al respecto, véase a Zhou y Lee (2013).

migratorias, contratados sin documentos por sus paisanos que ya se han asentado en América del Norte y que los emplean en sus tiendas, restaurantes, fábricas y maquiladoras (Zhu, 2014).

Entonces, encontramos que este flujo es heterogéneo en sus perfiles étnicos, sociales y de clase, así como los motivos y procedimientos para viajar; los únicos denominadores comunes son el periodo de salida y el lugar de procedencia. Vivian Louie (2004) expone las razones por las cuales estos migrantes han sido tipificados en Norteamérica como “minoría modelo” debido, por ejemplo, a su capacidad para ascender socioeconómicamente. Los describe como personas cultas, pacíficas y esforzados trabajadores que aprovechan las oportunidades. Incluso Skeldon (2006) califica a los chinos de ultramar como un grupo excepcional por su capacidad para incorporarse a los países de acogida y por el empeño de mantener redes de solidaridad a lo largo de más de un siglo.

Todas estas percepciones sobre la migración transnacional china son analizadas en publicaciones académicas desde diversos puntos de vista, pero hasta ahora las representaciones cinematográficas de esta diáspora, sus procesos y experiencias han sido poco explorados.

### **Los migrantes chinos en el cine estadounidense y canadiense: representación, estereotipos y patrones de asimilación**

El cine tanto de ficción como documental es un reflejo de las abstracciones humanas sobre la realidad que nos rodea. Las propuestas de los guionistas y directores están influidas por las percepciones y sus manifestaciones cotidianas, por el conocimiento personal del ambiente físico y humano en el que se desarrollan, por la cosmovisión de la sociedad con la que se relacionan y por las experiencias humanas que los moldean. En este sentido, la migración es un tema recurrente en la filmografía de los países que experimentan formas variadas de movilidad humana y donde ésta se ha convertido, incluso, en un estilo de vida.

Autores como Eva Rueschmann (2003) sugieren dar un nombre propio a estas producciones sobre los grandes desplazamientos: cinematografía de la diáspora, lo que se refuerza por dos variables presentes en estas obras: los temas (como la diversidad cultural, la negociación en torno a la alteridad, el

exilio, las paradojas de la pertenencia y las identidades complejas de los inmigrantes) y las experiencias migratorias de los propios creadores.

Durante mucho tiempo, el migrante chino figuró en el cine sólo en papeles secundarios o en efigie, pero no como protagonista de la vida cotidiana en Norteamérica. Muchos aparecían en escenas de Hollywood atendiendo clientes, estereotipados a través de sus vestiduras tradicionales, y en general eran representados como personas ceremoniosas y pasivas. También hay numerosas escenas en el cine en Norteamérica —en este caso de Estados Unidos y Canadá— que muestran la inmersión de los actores principales en algún barrio chino para comprar baratijas, probar comidas “exóticas”, reunirse en un lugar también “exótico” a fin de pasar allí fechas de descanso obligatorio, como la Navidad o el Día de Acción de Gracias. Allí, esta zona de la ciudad es un espacio sacado de contexto, pero tan presente desde hace tantos años, que los pobladores no chinos lo conocen, aunque conviven con él en una relación lado a lado.

Esta tendencia a la representación pasiva se ha venido modificando desde los años ochenta del siglo xx, cuando la inmigración china se capitalizó social y culturalmente, lo que promovió una mayor socialización con la comunidad local, matizada por la diversidad asociada con los géneros, el estrato social, el nivel educativo y los rasgos étnicos. A esto se suman las diferencias entre los primeros migrantes —que llevan muchos años instalados en los barrios chinos— y los recién llegados, que se establecen en otras áreas de las urbes, pero que rápidamente se vinculan con sus antecesores y sus organizaciones (Zhou y Lee, 2013).

Alba y Nee (2009) proponen diferenciar entre los *uptown chinese*, quienes tienen ingresos altos debido a sus empleos como profesionistas en sectores favorecidos de la economía, por lo que viven en los suburbios y se relacionan de manera habitual con el núcleo social dominante, y los *downtown chinese*, cuya educación es de nivel básico, radican en enclaves étnicos, como los mencionados barrios chinos, y obtienen ingresos medianos trabajando en fábricas de ropa y restaurantes ubicados en esa zona, por lo que tienen poco contacto con otros residentes.

Esta distinción aparece en el cine, donde no podían estar ausentes aquellos chinos más asimilados, y no es casual, pues el proceso creativo también se diversificó. Muchos de los descendientes, ya inmersos en la cultura occidental, pero con conocimiento de causa de sus orígenes y con problemáticas

de identidades múltiples, han incursionado como escritores, guionistas, directores y actores profesionales, despertando el interés de los espectadores por este “cine de la diáspora china en Estados Unidos y Canadá”.

Estas producciones problematizan tanto la identidad nacional como la propia nación de acogida, por ejemplo, la estadounidense. Hablan de cómo han sido imaginados y homogenizados por la sociedad dominante, con el objetivo de involucrar a las audiencias locales en la deconstrucción de los sobreentendidos hegemónicos *versus* la identidad cosmopolita de su realidad local (Martin y Yaquinto, 2007: 23). En este sentido, se pretende acercar al público a un mayor conocimiento de sus identidades duales —¿Soy chino, soy norteamericano, soy ambos? ¿Qué implica?—, es decir, a la problemática de una asimilación segmentada basada en el dilema personal sobre si abrazar la modernidad a la occidental, adquirir los sistemas de valores de su nueva sociedad o de su herencia cultural; además, se busca develar las creencias y estereotipos generados en torno a ellos. Así, estos inmigrantes encuentran en esta forma de expresión artística una vía para comunicarse con lo que ya identifican como su sociedad y su nación, no simplemente como el lugar de acogida y asentamiento de ellos como grupo minoritario, alterno, extranjero o como *el otro*.

Uno de los trabajos que refleja las problemáticas hasta ahora señaladas es el documental *Hollywood Chinese* (2007), donde se entrevista a escritores, guionistas y directores sinoestadunidenses, quienes describen sus experiencias y la historia del género en Estados Unidos. Particularmente refieren cómo se estereotipa al migrante chino a través de las películas de artes marciales; también analizan cómo se lo encasilla como mano de obra barata (mensajeros, vendedores, servidumbre) que no entiende completamente la vida en Occidente y denuncian las redundantes sátiras sobre su identidad, que no se corresponden con los estilos de vida reales (Martin y Yaquinto, 2007: 23).

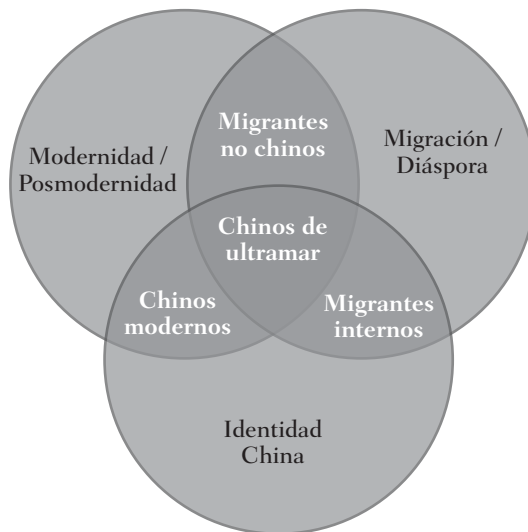
En general, la crítica de los actores y cineastas sobre la representación de estos migrantes y sus descendientes en el cine se sintetiza en que sin importar cuán asimilados estén a la visión de mundo de la sociedad receptora, siempre son percibidos como extranjeros por los grupos étnicos mayoritarios locales. Incluso las películas que ellos mismos producen lo reflejan constantemente, tal es el caso de *Farewell China* (1990), *Chan is Missing* (1982), *Double Happiness* (1994), *The Joy Luck Club* (1993) y *Dim Sum's Funeral* (2008).

## El proceso migratorio como factor de ruptura y las experiencias de los autores

Se ha hablado constantemente sobre cómo la migración reconstruye la identidad individual y la de las sociedades que experimentan en profundidad todos los ejes de la movilidad humana, lo que es aún más complejo cuando se traspasan barreras culturales y, en el caso de los asiáticos, cuando se incorporan a una sociedad occidental, con otra lengua y diversas prácticas sociales.

La presencia de redes y los enclaves étnicos hacen que el contacto con los nativos sea intermitente y que el inmigrante radicado en dicho enclave se sienta como en casa. El problema se agudiza para las generaciones 1.5 y 2, pues se mueven entre dos mundos y en un mismo día viven los contrastes entre su herencia cultural y su nueva visión del mundo, la norteamericana (Louie, 2002). El proceso de ruptura étnica es la temática más trabajada en el cine de esa diáspora en Estados Unidos y Canadá: el drama de este migrante radica en la controversia sobre su identidad. Para explicar las influencias que reciben en la actualidad, conviene revisar el siguiente esquema elaborado por Lew y Wong (2005):

ESQUEMA 1  
INFLUENCIAS QUE MOLDEAN LAS EXPERIENCIAS DE LOS CHINOS DE ULTRAMAR



FUENTE: Lew y Wong (2005).

En dicho proceso se enfrentan a dos cuestiones importantes, por un lado, sus raíces ancestrales, los sistemas de valores tradicionales y las prácticas culturales propias *versus* la modernidad/posmodernidad de un mundo globalizado en el cual están sistemáticamente aislados,<sup>4</sup> pero con el que tienen contacto debido a su propia condición de migrantes, al carácter masivo de los medios de comunicación y por aquellos compatriotas que regresan al país con ideas modernizadoras. Consecuentemente, la diáspora siempre experimenta esta paradoja de conservar su identidad o incorporarse segmentadamente a la modernidad como la entiende Occidente.

Es cierto que la cortina de bambú se ha vuelto permeable y que las políticas de control poblacional se han suavizado, pero, a pesar de ello, es importante reflexionar sobre dos aspectos que identifican y segmentan al migrante chino: en primer lugar, su fenotipo, que los identifica y diferencia, y, en segundo lugar, la respetable persistencia en mantener su idioma, sus costumbres y tradiciones (diferentes de las de las sociedades occidentales), además de su fuerte identidad cultural que les confiere una cosmovisión como grupo social.

La resiliencia cultural de la diáspora —también llamada identidad migratoria transnacional— plantea una problemática a las generaciones 1.5 y 2, pues son quienes experimentan la paradoja de la identidad tradicional reconstruida a partir de su convivencia con la sociedad en la que han crecido. Notablemente, sus padres los motivan para que adquieran el idioma y los sistemas de valores occidentales (Louie, 2004), pero, a pesar de acudir a escuelas occidentales, esto no se consigue de forma total, pues sus ámbitos de socialización son sobre todo, y en ocasiones exclusivamente, el núcleo familiar y el barrio chino.

### **Algunos de los creadores más influyentes: Amy Tan, Wayne Wang y Mina Shum**

Resulta interesante cómo la mayoría de los autores, directores y actores que han desarrollado el cine de la diáspora construyen la ficción a partir de sus

<sup>4</sup> Autores como Kearny (1995) sugieren que se debe considerar la dualidad modernidad/posmodernidad debido a que la identidad está constituida por información, capital cultural, simbolismo, etcétera, pero, asimismo, involucra una deconstrucción del espacio, la cultura y la identidad a través de la diáspora.

vivencias migratorias (O'Neill, 1997).<sup>5</sup> Uno de los casos más interesantes es el de Amy Tan, autora del libro *The Joy Luck Club*, quien también coescribió el guion y coprodujo la película homónima. Nació en Oakland, California, cuyo barrio chino data de la década de los cincuenta del siglo xx. En esta ciudad el 8.7 por ciento de la población (34 083 personas, según los datos más recientes que tengo) se identifica como sinoestadunidense (U. S. Census Bureau, 2010); sin embargo, su familia estaba comprometida con el “sueño americano” y cada año se mudaban a vecindarios con diversidad étnica.

En su autobiografía, Tan (s/f) relata que ha tenido una vida atormentada: siendo muy joven perdió a su padre y hermano mayor, y —ante la premonición de su madre de que una maldición terminaría matando a toda la familia, por lo que tenían que conocer el mundo antes del fatídico destino— los Tan se mudaron a Suiza donde la escritora y cineasta se afilió a la contracultura. Durante este periodo no se relacionaba en absoluto con su herencia china. Cuenta, además, que a los dieciséis años fue arrestada por consumir drogas y regresó a Norteamérica. Fue entonces cuando decidió enfocarse en su educación, incluso ingresó a un doctorado en Lenguas en la Universidad de California en Berkeley, el cual abandonó en 1976 por la depresión que le causó el asesinato de uno de sus amigos. Finalmente, en 1989 escribió *The Joy Luck Club*, su primera novela, basada en la vida de su madre en China.

Otro personaje importante para el cine de esta diáspora es Wayne Wang, codirector del filme basado en la novela y responsable de otros trabajos —comerciales y de culto— sobre migración, como el mencionado *Chan is Missing* (1982), *Dim Sum: A Little Bit of Heart* (1985), *Eat a Bowl of Tea* (1989), *Maid in Manhattan* (2002), etcétera.

Wang es parte de la generación 1.5, pues nació en Hong Kong, pero a los dieciocho años fue enviado por sus padres a estudiar medicina a San Francisco; sin embargo, allí descubrió su vocación por las artes. Después de estudiar pintura y cine en el California College of the Arts and Crafts, regresó

<sup>5</sup> Otras de las referencias obligadas son Ang Lee (Taiwán, 1954) y Clara Law (Macao, 1957). Lee, estudiante que se quedó en Estados Unidos tras completar su carrera de teatro, es un director de fama mundial, aunque hace cine relacionado con las temáticas y estándares de Hollywood. Por su parte, Law inmigró a Australia y no tiene contacto con Norteamérica. Su obra más conocida es la mencionada *Farewell China* (1990), drama sobre la migración circular constante hacia Estados Unidos después de las protestas de Tiananmén (1989). Entonces, si bien puede calificarse como cine sobre migración, no es de la diáspora. Puede encontrarse más información sobre ambos en Wang (2015).



a Hong Kong, pero decidió volver a Estados Unidos donde hizo voluntariado en un barrio chino y tras esta experiencia decidió rodar *Chan is Missing* (1982), precursora del nuevo cine de la diáspora china (O'Neill, 1997). Wang es muy reconocido, pues lo mismo aprovecha los presupuestos de las grandes productoras, que hace trabajos independientes. Destaca que muchas de sus películas se centran en discusiones de género y en las relaciones entre madres chinas y sus hijas sinoestadunidenses.

Del otro lado de la frontera, en Canadá, sobresalen las propuestas de Mina Shum, nacida en Hong Kong (1966), aunque al año siguiente su familia emigró a Vancouver. Sus padres desaprobaban su pasión por el teatro y la actuación, como más adelante le sucedería a Jade Li la protagonista de *Double Happiness* (1994). Shum expresa que descubrió su vocación cinematográfica al ver filmes multiculturales, pues notó que las historias no tienen por qué estar regidas por una visión etnocentrista, sino que pueden incluir diálogos interétnicos (Davar, 2005). Ella, al igual que Wayne, pretende ser conocida como una cineasta independiente que ha ganado premios en festivales de cine en Toronto, Turín y Berlín, a pesar del sello que se han impuesto al trabajar sobre la agenda étnica y migratoria contemporánea.

En general la migración como proceso reconfigura todo lo que suponemos y asumimos sobre nuestra identidad, y entre tantas visiones de mundo a las que quedamos expuestos quienes la vivimos, encontrar quiénes somos es parte de lo que nos conforma como individuos. En este sentido, los cineastas que han experimentado la migración en sus películas suelen reproducir este diálogo interno constante en el migrante sobre su identidad. Precisamente todo ello es abordado por *The Joy Luck Club* (1993) y *Double Happiness* (1994).

### ***The Joy Luck Club*: la premeditada irrelevancia de las historias de madres migrantes para la asimilación de sus hijas**

Los caminos de cuatro mujeres chinas —provenientes de distintas regiones (rurales y urbanas), con diferentes contextos de salida y perfiles socioeconómicos variados—confluyen en el barrio chino de San Francisco y en este espacio transnacional reconstruyen sus historias de vida. El otro aspecto que las une es que todas tienen una hija que se ha asimilado a la sociedad estadounidense, como se verá más adelante en el esquema 2.

*El Club de la Buena Estrella*, como se la conoce en México, enfatiza que sus historias personales marcadas por la migración dificultan el diálogo intergeneracional con las hijas, por esto el orden de la narrativa es espacial, no cronológico, alternando las historias de las primeras y segundas generaciones en torno a un club de juego.

La migración apoyada en redes sostiene y perpetúa lazos identitarios, pero por otro lado el deseo de permanecer y escalar socioeconómicamente en el lugar de llegada agiliza la búsqueda personal por mejorar el estatus. El relato arranca cuando estas cuatro inmigradas se conocen en la iglesia bautista del barrio chino, a la cual asisten porque es la única institución con programas de acogida para inmigrantes, aunado a esto la solidaridad de género y la identidad las hace instaurar una práctica que, si bien no la llevaban a cabo en China, les permitirá mantenerse en contacto con sus orígenes (Schultermandl, 2011).

Jugar *mahjong* (un juego de mesa) no era común para ellas, sin embargo, era algo de su país conocido por los locales. La reunión semanal de estas mujeres se convirtió en un ritual, al cual acudían ataviadas con lo que los estadounidenses llamarían “trajes tradicionales”, pero, como ellas explican, esas ropas resultan muy elegantes para sus paisanos y sólo se usan en ceremonias especiales.

La primera ruptura intergeneracional se manifiesta precisamente en torno a este club, pues las hijas no replican las tradiciones de sus madres. Incluso en la escena en la que June es invitada a unirse y ocupar el lugar de su madre, en principio se rehúsa por dos motivos: no sabe jugar bien, porque sólo lo ha hecho con unos amigos judíos de la universidad, y además cree que sus tías hablarán en algún dialecto chino que no entiende, para hacer trampa. En esta escena se plantean cuestiones importantes: June ha vivido inmersa en ese mundo, pero no conoce sus prácticas ni el idioma. Tara Fickle (2014) denomina a este proceso *race card*, criticando cómo los usos y costumbres sugieren una cierta representación identitaria. En este caso, el *mahjong* es asociado con China. Por tanto, si una persona además de presentar el fenotipo chino, conoce y practica ese juego, seguramente será chino; si lo conoce, pero no lo practica, seguramente también será chino, pero de segunda generación. En cambio, si lo conoce de vista y se siente atraído por su rareza, seguro será extranjero.

En la cinta, se muestran generaciones inmersas en realidades coexistentes; es decir, diversas dimensiones sociales y culturales transversales que

caracterizan las relaciones dentro y entre los grupos étnicos en las sociedades contemporáneas. Como antes mencioné, los padres chinos suelen motivar que sus hijos se asimilen a la sociedad receptora a través del aprendizaje y uso del idioma local, y de adquirir las costumbres occidentales; sin embargo, la convivencia y el desarrollo en el enclave étnico dan lugar a identidades segmentadas.<sup>6</sup> Un ejemplo de esa intención es la historia con la que inicia la novela:

“En América tendré una hija como yo [...] y nadie la mirará con desprecio porque la haré hablar en un perfecto inglés americano. ¡Estará tan satisfecha que jamás tendrá que sufrir ninguna pena! Entenderá el significado de esto porque le daré este cisne, una criatura que se convirtió en algo más que lo que se esperaba de ella [...]”. La mujer, ahora anciana, tuvo una hija que creció hablando en un perfecto inglés americano y tomando más Coca-Cola que penas sufridas a lo largo de su vida. Durante mucho tiempo, quiso darle la única pluma que había quedado del cisne y decirle: “Puede que esta pluma parezca no tener valor, pero viene de muy lejos y está cargada de todas mis buenas intenciones”. Y esperó, año tras año, el día en que pudiera decirle esto en un perfecto inglés americano (Tan, 1989: 11).<sup>7</sup>

Esta historia era la que contaban las madres a sus hijas para hacerles ver las razones que las motivaron para migrar y cómo ellas encarnan esas expectativas de progreso personal, pero regularmente la segunda generación retoma estas experiencias orillada por la presión que las llamadas “madres chinas tigre” ejercen sobre sus hijos,<sup>8</sup> y esta rigidez deviene un factor de ruptura en la comunicación intergeneracional. Para entender mejor lo anterior, en el esquema 2 se explican brevemente las historias de las protagonistas.

<sup>6</sup> Varios trabajos utilizan variables SES (Socio Economic Status) para describir esta problemática. Al respecto, véase a Kasinitz *et al.* (2002).

<sup>7</sup> La versión al español es propia.

<sup>8</sup> El concepto “madre china tigre” alude a las diferencias en la forma en como las mujeres de China y de Occidente educan a sus hijos y los sistemas de valores que les inculcan. Amy Chua (2011) explica cómo ella fue criada por padres chinos muy estrictos y aplicó la misma fórmula con sus hijas (chinas de tercera generación), donde toda socialización estaba limitada hasta la mayoría de edad, y estudiar matemáticas y practicar música eran obligatorios. Argumenta que gracias a esta disciplina familiar los chinos están ocupando cada vez más espacios en las universidades y la cultura norteamericanas.

## ESQUEMA 2

### THE JOY LUCK CLUB

Lindo es una mujer de China rural, de una familia de campesinos, desde muy pequeña su madre y su suegra arreglaron un matrimonio conveniente. En su adolescencia la casan con otro adolescente y ante los maltratos recibidos por parte de su nueva familia inventa una historia para liberarse. Este suceso la dota de autodeterminación y de un carácter fuerte con el que migraría a Estados Unidos.

An-mei, ante la muerte de su padre y la expulsión por deshonor de su madre, es criada por sus tíos y abuelos. Cuando su madre los visita, decide irse con ella, quien es una de las concubinas de un hombre rico. Pronto descubre que su madre fue víctima de una intriga. Ésta, al no resistir la carga de su pasado se suicida. An-mei revela la verdad a todos, pero aprende que el precio de las decisiones es muy alto.

Waverly tiene un carácter fuerte y competitivo que la convirtió en campeona infantil de ajedrez, y vive en constante competencia con su madre. Ella cree que aunque se esfuerce nunca la agrada, pues siempre critica sus decisiones. Esto empeora cuando decide casarse nuevamente, ahora con un hombre caucásico ajeno a sus costumbres.



#### The Joy Luck Club

En la universidad, Rose se enamora de un chico caucásico de una familia muy influyente, ella todo el tiempo intenta agradar a su esposo, se vuelve muy sumisa y esto debilita la relación, hasta que se presentan una infidelidad y el divorcio. Su madre cuestiona que las mujeres de su familia no se valoran. Discuten hasta que Rose decide afrontar los arreglos del divorcio.

Lena vive un matrimonio complicado, se casó con su jefe, quien desde el principio estableció un sistema de su-puesta "igualdad" alejado de toda equidad. Después de una visita a casa de su hija, Ying-ying la incita a buscar su felicidad haciéndose escuchar y terminando esa relación destructiva.



June siente que nunca ha cumplido las expectativas de su madre: abandonó el colegio, su carrera profesional no es exitosa y nunca se casó. Sus "tías" organizan un viaje para que vaya a China y cuente la experiencia migratoria de su madre a sus hermanas.

Ying-ying en su juventud fue una chica guapa casada con un hombre chino rico, quien empieza a engañarla y a abusar de ella. Para vengarse ahoga a su hijo. En sus propias palabras: "era lo único que podía quitarle al hombre que le había arrebatado todo". Ying-ying nunca lo supera y se hunde en una profunda depresión. Incluso cuando forma una nueva familia, sigue teniendo crisis que no le permiten relacionarse con su única hija, Lena, la cual desarrolla un carácter demasiado dócil.

Cuando la ocupación japonesa en China durante la II guerra mundial, Suyuan se enfermó gravemente y tuvo que abandonar a sus hijas gemelas. Ella siempre recibía cumplidos por ser una mujer notable, una madre dedicada y muy sensata.

*The Joy Luck Club* (1993) explora el sentido de la comunidad china fundada tradicionalmente en la familia, basando la narración en el retrato de la relación filial, y subraya cómo este proceso, tradicionalmente vertical, se modifica tras la migración (Fickle, 2014). Las madres del club de la buena estrella quieren que sus descendientes enfrenten “circunstancias americanas con un carácter chino”, pero las hijas, que están alcanzando la madurez, cuestionan que tal carácter chino no contemple la toma de decisiones y, como explica Rose (egresada de una universidad estadounidense y a punto de divorciarse de un hombre de la elite local): “Norteamérica orilla a tomar muchas decisiones. Hay mucho que pensar, mucho que decidir, y cada dirección tomada parece llevarte hacia otra más”.

Por otro lado, Zeng (2003) explica que la segunda generación no entiende que el proceso migratorio no fue una simple elección, pues la primera generación de mujeres migrantes no sólo mantiene una conexión cultural y psicológica con China, también usan sus dolorosas experiencias de allá como herencia cultural para educar a los nacidos en América. Agrega que vivir “entre varios mundos” al final no tiene por qué ser visto como una ruptura entre madres e hijas, sino un desencuentro entre la identidad china y la sinoestadunidense, que es lo que verdaderamente incide en el diálogo intergeneracional.

Parte de esta problemática es descrita por George Tseo (1996) en su reseña de la película. Este sinoestadunidense de segunda generación y su esposa, inmigrante china, vieron la película y él se sintió identificado con la trama, pero su esposa afirmaba que había estereotipos en ella, que muchas de las costumbres de las madres eran tradiciones milenarias, pero no vigentes; sin embargo, concluye Tseo, ni la película ni el libro tratan sobre China. Abordan una concepción mitológica de un país lejano y la experiencia sinoestadunidense. Hablan sobre madres e hijas y el autorreconocimiento que llevan a cabo.

Presentan, en clave de ficción, la problemática de los chinos de segunda generación, pero no necesariamente se escuchan las voces de sus predecesores. El argumento ahonda en los desafíos de los hijos para lidiar con las expectativas de sus padres, pero para que realmente haya un diálogo intergeneracional, éstos deberían comprometerse a compartir sus experiencias migratorias con aquéllos, pues precisamente su vida antes de la partida es el sustento de sus creencias (Schultermand, 2011).

En este caso, las madres prefieren mantener para sí mismas su historia en la patria; el drama vivido sirve como experiencia para educar a sus hijas,

pero al desconocer ese pasado éstas creen que la rigidez simplemente es resultado de la cosmovisión china y sobreviene la ruptura comunicativa.

### ***Double Happiness*: la negociación de proyectos de vida individuales y la comunicación intergeneracional**

*Double Happiness* (1994), película canadiense, se basa también en el proceso de asimilación-persistencia cultural al que se enfrentan los chinos de segunda generación en Norteamérica, particularmente en Canadá. Su nombre proviene de un símbolo propio de la escritura china que representa cómo nuestra felicidad está ligada con la de aquéllos que consideramos cercanos.<sup>9</sup> Como explica la protagonista, Jade Li, para los migrantes de segunda generación, la doble felicidad ocurre cuando se alcanza un equilibrio entre los proyectos e identidades chinas y canadienses, de modo que puedan transitar en ambas sociedades y significar plenamente el calificativo de sinocanadiense en su proceso de conformación y desarrollo individual.

En la cinta, Jade Li, una joven canadiense descendiente de inmigrantes chinos, a sus 22 años sueña con convertirse en una actriz famosa, pero constantemente encuentra que su apariencia física —pero no sólo esto— obstaculiza la obtención de papeles serios o protagónicos. Hay varias escenas en las que a través de situaciones cómicas se problematiza lo anterior. Por ejemplo, después de varias audiciones, su representante le consigue un papel importante como corresponsal de noticias para Hong Kong, pero al hacer la prueba le dan a leer un texto escrito en caracteres chinos y ella manifiesta que no sabe el idioma, que es canadiense y, aunque entiende mandarín, sólo habla inglés. En otro momento, consigue un papel para una película, pero en la transmisión final se escucha su voz y aparece su cuerpo, nunca su rostro.

Jade vive en una familia china muy conservadora y estricta que no se ha asimilado completamente a la sociedad canadiense. Por ejemplo, el padre se comunica en mandarín, la madre cree en roles de género chinos y en el hogar prevalecen las prácticas culturales de la patria de origen; además, ambos la presionan para que se case con un chino y establezca una familia tradicional. La película refleja las cualidades que fomentan los padres chinos

<sup>9</sup> Se compone de la repetición del carácter que significa 'felicidad' y es considerado un símbolo de buen augurio en la cultura tradicional.

en sus hijos: educación, calma, control interno de sus sentimientos y pensamientos; asimismo, enfatizan las obligaciones para con la familia (Ishii-Kuntz, 1997). La historia de la protagonista contrasta con la de sus dos hermanos, el mayor “deshonró” a su familia y no es admitido en el núcleo, y una hermana menor, adolescente, que inicia el proceso de definir su identidad teniendo que elegir entre ser canadiense, sinocanadiense o china.

Jade vive en un constante dilema: escoger entre los valores y el estilo de vida originarios para satisfacer a su familia o respetar su deseo más íntimo, que es asimilarse completamente a la sociedad canadiense. Al respecto Ishii-Kuntz afirma: “En la adolescencia, cuando el desarrollo de la identidad es el desafío primario en las sociedades occidentales, los jóvenes (de origen chino) deben negociar con el grupo social entero su necesidad de ser aceptados por la cultura de acogida. Los adolescentes cuyos padres son inmigrantes enfrentan complejos asuntos que involucran valores culturales en conflicto, al mismo tiempo que negocian su transición a la adultez” (1997: 25).<sup>10</sup>

Precisamente la queja interna de Jade Li consiste en que, a diferencia de los chinos y los canadienses, como descendiente de migrantes, todo el tiempo debe negociar su identidad, sus manifestaciones personales y hasta su proyecto de vida para encajar en alguno de los grupos, y, paradójicamente, en muchas ocasiones no encaja en ninguno.

Para entender holísticamente a la migración, tenemos que analizarla de manera dual como procesos tanto individuales como colectivos: la decisión de migrar en principio es individual, pero son las unidades sociales, como la familia, las que al final resienten los cambios. Éstas, en sus relaciones de convivencia, experimentan coincidencias y desencuentros, pero la tensión aumenta cuando ese núcleo social se enfrenta al proceso migratorio y a la asimilación segmentada. Culturalmente, para los chinos la familia es un núcleo jerárquico y patriarcal, estructura que los migrantes reproducen, pero que no necesariamente corresponde a lo que existe en la sociedad china contemporánea, como se explicó en el esquema 1. Este fenómeno se observa cuando el tío de la protagonista, que vive en China, hace una visita a la familia y también quiere ocultar que está casado por segunda vez y con una mujer más joven, por temor a la desaprobación del patriarca inmigrado que añora una China que no se quedó congelada en el tiempo de su partida.

<sup>10</sup> La versión al español es propia.

Como se ha mencionado, en el cine que nos ocupa suele problematizarse la paradoja asociada a los descendientes de combinar satisfactoriamente en sus proyectos de vida variables como expectativas sociales y familiares, realidad y capital personal, intensidad de la asimilación y proceso migratorio. En este sentido, los jóvenes son quienes perciben la mayor cantidad de contrastes cuando salen de sus núcleos primarios a las sociedades de acogida; son ellos quienes experimentan las transformaciones y modifican las relaciones con otros grupos étnicos.

El clímax de la película y la principal ruptura del diálogo intergeneracional se da cuando los padres de Jade insisten en que se case con un “chino rico” y arreglan varias citas, incluso en una ocasión ella encuentra mucha afinidad con uno de estos jóvenes, pero él se sincera con ella diciéndole que también siente presión para formar una familia de acuerdo con las tradiciones cuando en realidad es homosexual. Al día siguiente de la cita, la madre de Jade la interroga y, para no revelar el secreto de su amigo, contesta que pasó algo muy vergonzoso, que el chico la obligó a pagar por la cena, lo cual es común en la sociedad canadiense, pero es un escándalo para los chinos. Por su parte, Jade se siente atraída por un hombre liberal, canadiense y caucásico, con el cual se siente muy identificada y cuyo trato presenta características más acordes a las de las parejas promedio de la cultura local; sin embargo, su familia nunca aceptaría esta relación porque como migrantes de primera generación tienen prejuicios hacia las sociedades occidentales, calificándolas de superficiales y desarraigadas. Precisamente en esto consiste la apertura de las relaciones de los descendientes de migrantes con otros grupos étnicos (Kasinitz *et al.*, 2008).

En *Double Happiness* (1994) las visiones de mundo generacionales son clave; por un lado, están los padres que mantienen concepciones de la sociedad que dejaron, que ya ni siquiera son vigentes allá y que además chocan con las de Canadá. Por otro lado, están los hijos, más conscientes de su realidad intercultural y que asumen diversas posturas ante su asimilación. Las relaciones familiares chinas se caracterizan por un eje unidireccional entre padres e hijos. Tseo lo define como “valor de obligación filial”; es decir, el grado en el cual los hijos adultos proveen asistencia a sus padres viejos y priorizan esas necesidades por sobre las suyas (Ishii-Kuntz, 1997).

En este sentido, el filme no refleja un diálogo paralelo y recíproco entre padres e hijos, sino una negociación intergeneracional que puede culminar



en la ruptura de la relación, como le pasó al hermano de Jade Li por no considerar las tradiciones familiares y asimilarse unilateralmente a la sociedad canadiense; precisamente por eso al final la protagonista decide independizarse sin romper relaciones con su familia, para buscar el equilibrio, la “doble felicidad”.

## Reflexiones finales

*Double Happiness* (1994) y *The Joy Luck Club* (1993) ponen sobre la mesa un tema recurrente en el cine de la diáspora: la problemática de los hijos de migrantes de tener que construir su identidad personal a partir de la diferencia. Aquí, la noción de generación es relacional, pues implica identificarse con los semejantes y, al mismo tiempo, la diferenciación respecto de otros grupos contemporáneos, anteriores y posteriores (Ishii-Kuntz, 1997).

Estos estadounidenses y canadienses por nacimiento, pero diferentes por etnicidad y cultura, como generación tienen el desafío de negociar con los grupos mayoritarios el reconocimiento de sociedades cada vez más plurales, de enfrentarse constantemente a estereotipos y a etiquetas culturales, procesos de los que toman conciencia cuando salen de sus núcleos sociales primarios y se vuelven constantes en su interacción con la otredad.

Esta segunda generación, determinada étnicamente en sus destinos, tiene que conciliar las expectativas de sus padres con sus proyectos individuales, lo que constantemente la sitúa en la paradoja de seguir la tradición o asimilarse a la modernidad tal como la entienden las sociedades de las que ya se asumen miembros.

La formación de la personalidad está influida por estándares culturales y prácticas de socialización, por eso en los estudios migratorios se enfatiza analizar a qué generación corresponde el migrante, pues la experiencia de salida y los procesos de asimilación son considerablemente diferentes. Precisamente esto dificulta la comunicación intergeneracional y, al ser un tema que se puede analizar desde muchas perspectivas e involucra las narrativas de muchos actores, es ampliamente representado en el arte, particularmente en la literatura y el cine producidos por los jóvenes descendientes.

Centrándonos en la producción cinematográfica, ésta materializa formas de representación, expresión y comunicación simbólicas para todas las gene-

raciones y por tanto las películas tienden puentes entre ellas. Por otro lado, los filmes de la diáspora china también han servido para compartir con las sociedades de Norteamérica cómo se ha vivido el proceso migratorio, para explicar su agenda étnica y comunicar cómo perciben ellos las relaciones con la sociedad. En este sentido, los cineastas que integran las generaciones 1.5 y 2 manifiestan en sus obras sus identidades segmentadas y que, según parece, dentro de la propia diáspora, hay una cultura tradicional para los migrantes y otra distinta para la segunda generación.

A través de sus propuestas fílmicas, una generación entera de guionistas, cineastas y hasta actores dejan clara su afiliación a las sociedades donde crecieron o que los acogieron, explicando que el sinoestadunidense es un sector social más en Norteamérica. *The Joy Luck Club* (1993) y *Double Happiness* (1994) demuestran que las identidades son construcciones, no hay cultura estática y las transformaciones individuales y colectivas de los migrantes y las minorías étnicas tienen mucho camino por recorrer. En este sentido, no sería raro que en el futuro hubiera trabajos sobre cómo los sinoestadunidenses se relacionan no sólo con la sociedad dominante sino con otros grupos, como los afroamericanos y los latinos. Aún quedan muchas dinámicas por explorar y el cine de la diáspora china ha tenido un desarrollo lento pero significativo.

Adicionalmente, encontramos que se ha ampliado el foro para sus propuestas, estos cineastas han sido impulsores de festivales de cine binacionales, de los cuales el más consolidado es el Chinese American Film Festival, que durante más de una década ha sido una plataforma de intercambio cultural, un semillero para las coproducciones entre ambos países y un espacio de diálogo para los cineastas y actores sinoestadunidenses. En el mismo sentido y con objetivos similares, desde 2016 se celebra anualmente en Quebec el Canada-China International Film Festival (CCIFF, s/f).

En este proceso de construcción de un género propio, los cineastas han aprendido a emplear las técnicas narrativas norteamericanas, por eso sus películas son bien acogidas entre la segunda generación y en la sociedad receptora. Lo más probable es que este movimiento cinematográfico crezca y se vuelva más complejo al igual que ha sucedido con los filmes de otros grupos de migrantes, por ejemplo, los italianos y los mexicanos, pero es un hecho que la comunicación intergeneracional seguirá siendo un tema muy representado en la filmografía de la región.

## Fuentes

ALBA, RICHARD, y VICTOR NEE

2009 *Remaking the American Mainstream: Assimilation and Contemporary Immigration*. Cambridge: Harvard University Press.

CANADA-CHINA INTERNATIONAL FILM FESTIVAL (CCIFF)

s/f <<http://cciff.ca/en/homepage/>>, consultada en enero de 2018.

CANTLE, TED

2014 “National Identity, Plurality and Interculturalism”, *The Political Quarterly* 85, no. 3: 312-319.

CHUA, AMY

2011 *Battle Hymn of the Tiger Mother*. Londres: Penguin Group.

DAVAR, MIYA

2005 “Interview with Mina Shum: The Director’s Question”, *Cinephile: The University of British Columbia’s Film Journey* 1, en <<http://cinephile.ca/wp-content/uploads/2008/10/davar-shum.pdf>>.

FICKLE, TARA

2014 “American Rules and Chinese Faces: The Games of Amy Tan’s *The Joy Luck Club*”, *Melus* 39, no. 3: 68-88.

ISHII-KUNTZ, MASAKO

1997 “Intergenerational Relationships among Chinese, Japanese, and Korean Americans”, *Family Relations* 46, no. 1: 23-32.

KASINITZ, PHILIP, JENNIFER HOLDAWAY, JOHN H. MOLLENKOPF

y MARY C. WATERS

2008 *Inheriting the City: The Children of Immigrants Come of Age*. Nueva York: Rusell Sage Foundation.

KASINITZ, PHILIP, JOHN MOLLENKOPF y MARY C. WATERS

2002 “Becoming American/Becoming New Yorkers: Immigrant Incorporation”

ration in a Majority Minority City”, *International Migration Review* 36, no. 4: 1020-1036.

KEARNEY, MICHAEL

1995 “The Local and the Global: The Anthropology of Globalization and Transnationalism”, *Annual Review of Anthropology* 24: 547-565.

KYMLICKA, WILL

2003 *La política vernácula: nacionalismo, multiculturalismo y ciudadanía*. Barcelona: Paidós Ibérica.

LEW, ALAN, y ALAN WONG

2005 “Existential Tourism and the Motherland: The Experience of Chinese Overseas”, en Carolyn Cartier y Alan A. Lew, eds., *Seduction of Place: Geographical Perspectives on Globalization*. Londres y Nueva York: Routledge, 286-300.

LOUIE, ANDREA

2002 “Creating Histories for the Present: Second Generation Redefinitions of Chinese American Culture”, en Peggy Levit y Mary C. Waters, eds., *The Changing Face of Home: The Transnational Lives of the Second Generation*. Nueva York: Russell Sage Publishers, 312-340.

LOUIE, VIVIAN

2004 *Compelled to Excel: Immigration, Education and Opportunity among Chinese Americans*. Stanford: Stanford University Press.

MARTIN, MICHAEL, y MARILYN YAQUINTO

2007 “Framing Diaspora in Diasporic Cinema: Concepts and Thematic Concerns”, *Black Camera, Indiana University Press* 22, no. 1 (primavera-verano): 22-24.

O’NEILL, EDWARD R.

1997 “Asian American Filmmakers: The Next Generation? Identity, Mimicry and Transtextuality in Mina Shum’s *Double Happiness* and Quentin Lee and Justin Lin’s *Shopping for Fangs*”, *Cineaction* 42: 50-64.

POSTON, DUDLEY L., y JUYIN HELEN WONG

2016 “The Chinese Diaspora: The Current Distribution of the Overseas Chinese Population”, *Chinese Journal of Sociology* 2, no. 3: 348-373. DOI:10.1177/2057150X16655077.

RUESCHMANN, EVA

2003 *Moving Pictures, Migrating Identities*. Jackson: University Press of Mississippi.

SCHULTERMANDL, SILVIA

2011 “The Politics of Transnational Memory in Amy Tan’s *The Joy Luck Club*”, *Journal of Transnational American Studies* 3, no. 2: 79-101.

SKELDON, RONALD

2006 “The Chinese Overseas: The End of Exceptionalism”, en Mette Thono, *Beyond Chinatown: New Chinese Migration and the Global Expansion of China*. Copenague: NIAS Press, 35-48.

TAN, AMY

s/f *Biography*, en <<https://www.amytan.net/about.html>>, consultada en enero de 2018.

1989 *The Joy Luck Club*. Nueva York: G. P. Putnam’s Sons.

THE DAILY

2017 “Immigration and Etnocultural Diversity: Key Results from the 2016 Census”, 25 de octubre, en <<http://www.statcan.gc.ca/daily-quotidien/171025/dq171025b-eng.htm>>, consultada en enero de 2018.

TSEO, GEORGE

1996 “Joy Luck: The Perils of Transcultural “Translation””, *Literature/Film Quarterly* 24, no. 4: 343-346.

U. S. CENSUS BUREAU

2010 “Race Reporting for the Asian Population by Selected Categories”, en *US Census Bureau*, en <<https://factfinder.census.gov/faces/tableservices/jsf/pages/productview.xhtml?src=bkml>>, consultada en enero de 2018.

WANG, JO HSIN

2015 *Unhappy Together: Chinese Diaspora In Film*. Nueva York: University of New York City.

WONG, BERNARD

1998 *Ethnicity and Entrepreneurship: The New Chinese Immigrants in the San Francisco Bay Area*. Needham Heights, Mass.: Ally & Bacon.

ZENG, LI

2003 “Diasporic Self, Cultural Other: Negotiating Ethnicity through Transformation in the Fiction of Tan and Kingston”, *Language and Literature* 28 (octubre): 1-16.

ZHOU, MIN, y RENNIE LEE

2013 “Transnationalism and Community Building: Chinese Immigrant Organizations in the United States”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science* 647 (mayo): 22-49. DOI:10.2307/23479094.

ZHU, ZHENG

2014 “Making the ‘Invisible’ a ‘Visible Problem’ —The Representation of Chinese Illegal Immigrants in U.S. Newspapers”, *Journal of Chinese Overseas* 10, no. 1: 61-90. DOI:10.1163/17932548-12341268.

## **Filmografía**

*Chan is Missing*. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: New Yorker Films y Wayne Wang Productions, 1982.

*Dim Sum: A Little Bit of Heart*. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Wayne Wang, Tom Sternberg y Danny Yung, 1985.

*Dim Sum's Funeral*. Dir. por Anna Chi. Estados Unidos y Canadá: Dim Sun Productions, TMN, Super Écran y Astral Media, 2008.

*Double Happiness*. Dir. por Mina Shum. Canadá: British Columbia Film Commission, Fine Line Features y el National Film Board of Canada, 1994.

*Eat a Bowl of Tea*. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Tom Sternberg, 1989.

*Farewell China*. Dir. por Clara Law. Hong Kong: Teddy Robin, 1990.

*Hollywood Chinese*. Dir. por Arthur Dong. Estados Unidos: Center for Asian American Media y DeepFocus Productions, 2007.

*Maid in Manhattan*. Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Elaine Goldsmith *et al.*, 2002.

*The Joy Luck Club* (El Club de la Buena Estrella). Dir. por Wayne Wang. Estados Unidos: Buena Vista Pictures, 1993.

