



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

EL COSMOS ES UN TABLERO DE MAHJONG:
ESPACIOS Y LENGUAJES EN *THE JOY LUCK CLUB* DE AMY TAN

TESINA

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS
(LETRAS INGLÉSAS)

PRESENTA:
CARLA MORIANA DELGADO HERNÁNDEZ

ASESOR
DR. EUGENIO SANTANGELO

CIUDAD DE MEXICO, 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de mi abuela

Erminda Mojica Matiz

Convertida en viento el día que yo terminé este trabajo.

Agradecimientos

Siempre imaginé la sección de los agradecimientos como la más fácil de escribir. Fácil porque uno lleva repitiéndose ya un rato los nombres que aquí aparecerán, y porque, de ser así, tan solo se trata de eso: escribirlos. Sin embargo, en este momento me descubro postergándolo. De pronto pareciera que no hay otro modo de agradecer más que haciendo una lista, como la del súper o como la de los libros que nos faltan por leer. Mi hermana dice que antes de morir, cada quien debería hacer unos últimos agradecimientos. Por lo mismo, pienso, tal vez demasiado, en éstos, los últimos de la licenciatura, y los primeros de mis futuros dobles académicos, como si el conocimiento fuese un dodecaedro de origami, y yo solo hubiera doblado la primera parte.

A Eugenio Santangelo, por ayudarme a pensar el juego, por su vocación editorial, su paciencia, sus constantes relecturas y todos los comentarios que irguieron esta tesina; por la seriedad. A mis lectores, Charlotte Broad, Julieta Flores Jurado, Noé Carrillo y Kundalini Muñoz, cuyas observaciones no sólo dieron lugar a una conversación sobre las piezas de ajedrez en las notas al pie, sino también enrocaron este trabajo. A Esteban, por Susan Sontag, por la amistad. A Tania, por el lenguaje en común, el K-pop, los tés de cebolla en el manga kissa, y las conversaciones que aún nos faltan en otras latitudes. A mi madre, por estar ahí, en una tarea sisífrica, por toda su ayuda. A mi padre, porque la literatura no sería lo mismo sin él. A Natalia, desde lejos. A los amigos que pensé no durarían pero aquí siguen, y a los amigos que pensé serían eternos y se fueron. A Rodolfo, y a Juan Pablo, por compartirme todo lo que desconozco. A Emiliano, por las tardes en la Moviola y los largos paseos en coche, por entenderme cuando yo no me entendía. A Marco, por escuchar mis borradores. A Mariana, por nadar conmigo en la laguna, en ese alfabeto no simplificado. A

Precioso, ahora en el miclán de las fieras menores. Y por último, a Emilia, por la poesía, la correspondencia, y China, ese mundo en el que aún somos incipientes y que nos abrió los brazos a destiempo. Alguna vez me escribiste lo siguiente, “Tal vez un día vas a releer estas notas y te acordarás de la que solías ser a los 22”. Tal vez algún día relea esta tesina, y me acuerde de todo lo que sucedió en el primer lustro de mis veinte años.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO UNO Mahjong	11
1.1 El tablero y sus metáforas.....	11
1.2 El viento y sus metáforas	17
1.3 El trinar de las aves.....	22
1.4 La virtud del camino.....	26
CAPÍTULO DOS La lengua común.....	35
2.1 Broken English	35
2.2 Pinyin	38
2.2.1 Síndrome del miembro fantasma.....	40
2.2.2 Dialectos.....	43
2.2.3 Un lenguaje intermedio	45
2.3. The Twittering of the Sparrows	47
CONCLUSIONES.....	49
BIBLIOGRAFÍA.....	51

INTRODUCCIÓN

En la China actual, los hombres juegan ajedrez chino (*Zhōngguó xiàngqí*) en los parques y en los pasillos de los viejos templos. Un juego relativamente solitario que no amerita reunión alguna, y sólo involucra dos contendientes. La pequeña audiencia que rodea los tableros es siempre masculina, aun cuando el termómetro ronde los dos grados Celsius. Las mujeres, envueltas en sus abrigos felpudos, continúan su trayecto sin siquiera detenerse a desentrañar el marcador. Ellas ya tienen sus espacios interiores de terciopelo verde y madera oscura donde representarse: el mahjong.

China, y lo que nos llega de China, es más que un producto con rostro de moneda internacional. El modo de entenderla a través de la literatura se ha ido modificando con el devenir de las nuevas generaciones. Afortunadamente, la mirada ya no deriva de una experiencia deglutida a través de los palacios fulgurantes de Kublai mediante la lírica de Coleridge, ya no se traduce en la tierra de serpientes y perlas narrada por las visiones opiásticas de Marco Polo. En el último siglo, en China y en Estados Unidos, las mujeres comenzaron a tener una presencia significativa en el mercado editorial, lo cual incrementó las perspectivas sobre el país, tanto en voces locales como foráneas.

Por su conciencia testimonial, elegí la opera prima de Amy Tan, *The Joy Luck Club* (1989), que explora las relaciones entre madres e hijas en el contexto de los inmigrantes sinoestadounidenses y sus primeras generaciones nacidas en EEUU. En coincidencia con las tácticas narrativas de William Faulkner, cada personaje tiene su espacio protagónico en el texto, es decir, su propio capítulo narrado en primera persona, ya sea una madre o una hija. La historia principal, de la cual se ramifican historias del pasado tanto de las madres como de las hijas, consiste en una partida del juego tradicional chino llamado mahjong. La

narración inicia cuando una de las madres, Suyuan Woo, muere y su lugar en la mesa de juego queda vacío. La hija, Jing-mei Woo, aconsejada por su padre, decide asistir a las sesiones de juego, tomando el lugar que su madre ha dejado. En las reuniones sucesivas, Jing-mei conoce a las demás jugadoras de mahjong, las cuales, descubre, tienen un pasado similar al que tuvo su madre en la vieja China.

The Joy Luck Club es un espacio de diálogo entre dos generaciones que albergan experiencias distintas a pesar de las marcas culturales que comparten. La novela dialoga, incidentalmente, con otros textos contemporáneos a ella, como es el caso de las memorias de Jung Chang, *Wild Swans*, publicadas en 1991, dos años después de la aparición de *The Joy Luck Club*, las cuales se encuentran prohibidas en China continental. A la par del de Tan, el libro de Chang también explora la situación de tres generaciones de mujeres chinas durante el siglo XX.

Por otro lado, la bibliografía crítica acerca de la novela de Tan ha crecido en los últimos años. Los dos volúmenes que recogen gran parte de los análisis más representativos convergen en un nombre: Harold Bloom. *Amy Tan* (2009) y *Amy Tan's The Joy Luck Club* (2009) pertenecen, respectivamente, a las colecciones *Bloom's Modern Critical Views* y *Bloom's Modern Critical Interpretations*. De ellas, destaco dos ensayos que han orientado mi investigación. El primero, que resulta clave para la comprensión estructural de la novela, es el de Ronald Emerick, "The Role of Mah Jong in Amy Tan's *The Joy Luck Club*", en el cual el autor afirma que la atención de la crítica hacia la estructura fragmentaria y dialógica de la novela provocó que se ignorara uno de los procedimientos principales que le proporcionan unidad: el juego del mahjong (Emerick 54). Sus observaciones constituirán el punto de partida para el primer capítulo de la tesina. Por otro lado, en "Hanyu at the Joy Luck Club", Steven P. Sondrup explora la relación entre el hanyu y la comunicación

intergeneracional de madres e hijas. Sondrup plantea que el mandarín es parte de la textura de la novela, lo cual incide en la estrategia narrativa del texto. Además, apunta, el hanyu de Tan no pertenece completamente a un sistema de transcripción fonética del mandarín. Esta sugerencia ha sido esencial para el segundo capítulo de la tesina.

Destaco estos dos ensayos no sólo porque se aproximan a mis intereses, sino también por su singularidad. Entre la desbordante cantidad de estudios que observan la relación madre-hija, son contados los que trabajan la intrusión del mandarín en el texto, o los que asocian la simbología del mahjong a la estructura narrativa. Paradójicamente, en estos dos volúmenes de ensayos medulares sobre Amy Tan, también residen las desafortunadas (por simplonas) introducciones de Harold Bloom. En una de ellas, el autor celebra la voluntad de la autora para leer a Emerson, cuyo elogio desemboca en la importancia de Whitman. En la otra, el autor encuentra únicamente referencias clasicistas para entender la imaginería de Tan: “Tan’s mother backs away ‘like a small brown leaf, thin, brittle, lifeless,’ more a ghost than a person. The image again is universal, being as much Homeric and Virgilian as Chinese” (Bloom 2). Esta petrificación ahistórica de lo “Chinese” —cuyo término podría referirse a cualquier momento de los últimos tres mil años— sitúa a Tan en la misma personificación estática que, como intentaré demostrar, ella busca erradicar. Las referencias de Bloom al realismo filosófico y a la tradición grecolatina pretenderían justificar la inclusión de Amy Tan en esta suerte de ampliación del “canon occidental” representada por las dos colecciones.

Expresó una vez Joseph Brodsky: “I proudly admit that my finest ideas are second-rate and may the future take them as trophies of my struggle against suffocation” (47). Sin afán de originalidad, esta tesina busca continuar algunas de las ideas de Steven P. Sondrup y Ronald Emerick, con la intención de encontrar un punto de intersección entre el uso del

juego y el del lenguaje en la novela de Tan. Por ello, la tesina se divide en dos capítulos. El primero estudia los elementos principales del juego de mahjong con el objetivo de entender su imbricación en las identidades narrativas de madres e hijas. El capítulo comienza con el entendimiento del tablero como un espacio cuya área, atravesada por el año de 1949, se convierte en escenario de resistencia a las narrativas oficiales. Con la intención de mostrar el quiebre con la tradición, el capítulo analiza uno de los principales elementos de la cosmología de dicho juego: el viento. Esta metáfora, da cuenta el texto, moviliza una estructura lírica que entiende a las jugadoras como aves emancipadas que surcan el relato. Mediante sus historias individuales, esas formas de desplazamiento en el tablero, las jugadoras rompen con las virtudes tradicionales que las homologaban, hallando en el mahjong, el ave intermedia, un espacio donde conciliar las brechas temporales y culturales.

Una vez revisado el andamiaje metafórico de la novela, el segundo capítulo analiza las formas quebradas del inglés y del mandarín a partir de su representación textual, con la intención de encontrar, a partir de sus quiebres, una conciliación en el tablero de mahjong. Primero, se contrastan las implicaciones narrativas del *Broken English* y el “perfect American English”, dando cuenta de la dificultad para acceder al habla de las madres. Posteriormente, el texto explora la transliteración del mandarín, proponiendo una lectura basada en la carencia de su dimensión tonal diacrítica. A partir de las grietas lingüísticas en ambos idiomas, el capítulo busca mostrar una lengua común entre madres e hijas: el lenguaje del tablero.

La necesidad de escribir una tesina para obtener el grado de licenciada en Letras Modernas me permitió volver a pensar en la China que yo había conocido en el otoño de 2016, donde teóricamente cursé el penúltimo semestre de la carrera. A su vez, este texto

también es un intento por darle utilidad y sentido a un acto que por sí mismo parece irracional: estudiar mandarín. Mi desempeño en este idioma es equiparable al de las hijas en la novela: nunca estoy segura de lo que estoy escuchando. Y esa es la eterna problemática del estudiante promedio de chino. ¿Por qué padecer voluntariamente lo que Barthes llama “to descend into the untranslatable” (6)? ¿No será que nuestra tragedia es siempre querer traducirlo todo? A pesar de que, como escribe David Moser, “Chinese is so damn hard” (1), sin el estudio de la lengua mi lectura de la novela habría obviado un sinfín de meticulosidades, muchas de las cuales dependen de una traducción involuntaria en la lectura de la transliteración del mandarín para dar cuenta de una de las posturas subyacentes de la novela: hay mundos intraducibles.

¿Acaso esto es un juego? ¿Escribir una tesina tiene algo lúdico? La escritura de este subgénero ensayístico también está ceñida a una estructura que la repite, la edifica, la reitera y la encamina. Su proceder no es menos ceremonioso que el de un juego de mesa. En particular, este juego sobre el juego es aún más lúdico si el lector se entera de que su corresponsal jamás ha jugado una partida de mahjong, y todo lo que sabe al respecto es esto, retórica.

CAPÍTULO UNO

Mahjong

La novela de Amy Tan encuentra sus fundamentos estructurales en el juego de mahjong. Así como en él se necesita de cuatro jugadores, Tan nos presenta cuatro madres: Suyuan Woo, An-mei Hsu, Lindo Jong, y Ying-ying St. Clair. Cada madre tiene una hija protagonista: Jing-mei Woo, Rose Hsu Jordan, Waverly Jong, y Lena St. Clair. A su vez, si en el mahjong deben jugarse dieciséis manos como mínimo, la novela se compone de cuatro capítulos, los cuales se encuentran subdivididos en cuatro subcapítulos o secciones. Éstos intercalan el presente y el pasado, oscilando entre dos espacios: China y Estados Unidos. Podríamos decir que cada subcapítulo es el “turno” de la jugadora en cuestión, el turno de presentarnos las fichas que componen la historia de su vida.

Este capítulo tiene como objetivo mostrar la imbricación de los símbolos principales del mahjong en las identidades narrativas de las jugadoras, con el fin de entender el quiebre de las identidades arquetípicas que penden sobre ellas. Para ello, describiré el engranaje metafórico de la novela y analizaré el tablero de juego como espacio escénico para la narración y conciliación intergeneracional.

1.1 El tablero y sus metáforas

El tablero es un espacio parecido al escenario de un teatro. En ambos se crean y recrean tramas que desembocan en sus respectivos desenlaces. Así como en el escenario el tiempo y el espacio se experimentan de maneras distintas, las palabras que enunciamos en el juego —jaque, jaque mate, bingo, mahjong— forman parte de la escenografía, su función es paralela a los diálogos en escena: construir una nueva percepción de la realidad a través de

su voluntad teatral, su carácter performativo. Judith Butler se pregunta, “What does it mean for a word not only to name, but also in some sense to perform and, in particular, to perform what it names?” (197). El tablero ofrece un área delimitada para la escenificación de una metáfora; sea ésta una guerra con submarinos, torres y caballos, o simples fichas de colores en contraposición, o un laberinto que poco a poco limita las posibilidades de una ficha en sus ramificaciones. Las palabras del juego apuntalan el tablero, es decir, sin ellas, el espacio por sí mismo es insostenible. Resulta difícil pensar el ajedrez, por ejemplo, sin palabras como “jaque”, cuya función no es meramente atmosférica, sino que anuncia una relación espacial entre dos fichas, implicando, de manera tácita, el reconocimiento espacial del resto del tablero. Entonces, un caballo a unos cuadros de distancia no es solo una cabeza tallada en madera que da jaque, sino un rocín en “perioding acting” (Butler, 198) que cabalga hacia el rey. Y “jaque mate”, esos dos vocablos que cierran el juego, ponen fin a la guerra y, por lo tanto, a la construcción escénica de una narrativa.

La comprensión temprana del tablero como un espacio aparte ha permitido la evolución de éste, así como su adaptación en dimensiones titánicas —como las ciento veinte yardas de un campo de football americano— o diminutas, como los sesenta y cuatro cuadros de un ajedrez de bolsillo. En el ajedrez chino, por ejemplo, un espacio intermedio divide dos reinos, indicándonos la existencia de un río. Un cúmulo de líneas perpendiculares indica dónde comienza y acaba la idea de un castillo. Estos dos rasgos nos hablan de un escenario feudal, albergando la vieja idea binaria de la guerra.

El tablero de mahjong, en cambio, no necesita de casillas aritméticas ni de senderos intrincados, su área es una mesa cuadrada con fondo verde oscuro en el que cada flanco implica un jugador. Parecido al dominó, las jugadoras encubren las fichas que poseen, es decir, cada jugador crea su espacio en el tablero: una pequeña muralla de dos fichas de

altura y diecisiete de largo que protege su suerte, la cual es un elemento vital en el mahjong. Los cuatro jugadores empujan sus respectivas murallas hasta formar un cuadrado, al cual se le conoce como “The Great Wall”.

La concepción espacial de los juegos de mesa se incorporó a la literatura china y, específicamente, a la poesía llamada “weiqi poetry” por Chen Zu-Yan. El siguiente es un poema de Cha Shenxing sobre el *weiqi*, hoy conocido como *go*:

The cosmos is a [*weiqi*] board,
The battlefield of Black and White —
Trivial as worms and ants,
Great as marquises and kings. (cit. en Greene 650)

En Tan, el cosmos es un tablero de mahjong, escenario e “intermezzo” para la narración, en donde cada juego es un turno para el habla. En su libro *Homo ludens*, Johan Huizinga escribe: “Así es, por lo menos, como se nos presenta el juego en primera instancia: como un intermezzo en la vida cotidiana, como ocupación en tiempo de recreo y para recreo” (Huizinga 22). Jing-mei Woo narra cómo, en China, su madre Suyuan y sus amigas eran criticadas por las reuniones constantes de mahjong, eventos opulentos para el periodo de escasez y hambruna por el que atravesaba el país durante la Guerra Civil China. Sin embargo, la repetición invariable del juego da sentido al transcurrir de los días de las madres. “The pleasure of mahjong for the women discussed is not the game itself, but the community and opportunity for socializing” (Greene 17). El tablero es el espacio donde todas confluyen, desde diferentes direcciones. Y la repetición tiene un carácter relevante al momento de configurar los espacios en los que las hijas y las madres se desenvuelven y construyen sus identidades, en China como en Estados Unidos. Jing-mei Woo condensa los traslados de su madre a partir de esta imagen y los compara con los vientos:

She had come here in 1949, at the end of a long journey that started in Kweilin in 1944; she had gone north to Chungking, where she met my father, and then they went southeast to Shanghai and fled farther south to Hong Kong, where the boat departed for San Francisco. My mother came from many different directions. (199).

Desde un inicio Tan arroja elementos en común que puedan establecer vínculos (a veces demasiado evidentes para efectos narrativos) entre las cuatro madres. Las cuatro estuvieron inmersas en varias de las prácticas chinas tradicionales, las cuatro, antes de ser inmigrantes en Estados Unidos, fueron migrantes en China durante la guerra sinojaponesa, ninguna habla el ideal de inglés norteamericano, todas vivieron sus primeros años en el barrio chino de San Francisco, y tienen hijas nacidas en Estados Unidos. Las madres comparten una acumulación de espacios y experiencias que tienen como resultado una situación en común que el tablero consolida. Sin embargo, en la primera sesión en que sustituye a su madre, Jing-mei Woo aprende las reglas del juego, así como los movimientos de las fichas, lo cual indica que las hijas, en cambio, nunca aprendieron a jugar mahjong; la práctica quedó estancada en la generación de las madres. Por lo tanto, si repetir el juego, en Estados Unidos, es una forma de trasladar un espacio (China) a otro, la entrada de una hija al juego es una forma de romper una brecha generacional y entretjer los tiempos de las historias con la temporalidad de las reuniones de juego. Sobre esto Huizinga escribe:

El juego cobra inmediatamente sólida estructura como forma cultural. Una vez que se ha jugado permanece en el recuerdo como creación o como tesoro espiritual, es transmitido por tradición y puede ser repetido en cualquier momento (...) Esta posibilidad de repetición del juego constituye una de sus propiedades esenciales. No sólo reza para todo el juego, sino también para su estructura interna. En casi todas las formas altamente desarrolladas de juego los elementos de repetición, el

estribillo, el cambio en la serie, constituyen algo así como la cadena y sus eslabones diversos. (23)

Este rasgo esencial del juego —la repetición— gobierna la estructura de la novela. Jing-mei entra al ritual de las sesiones de juego e intenta recomponer la transmisión de una historia que se ha interrumpido. La narrativa —como el ejercicio de *volver a contar*— es una práctica análoga a la repetición en el juego. Cuando narras, pareces comenzar por el final, dice Peter Brooks (92). La ilusión del inicio implica un cierre, un final que otorgue sentido a lo narrado. En el primer capítulo de la novela, Jing-mei Woo menciona que siempre piensa en la historia original del Joy Luck Club como la historia de su madre en Kweilin (hoy Guilin). En el último capítulo, “A Pair of Tickets” relata, en cambio, su llegada a Shanghái, a donde viaja a conocer a sus medias hermanas, hijas del primer matrimonio de su madre. El viaje a China resignifica el inicio de la historia de su madre y completa una experiencia trunca: “the end calls to the beginning, transforms and enhances it” (Brooks 94). De esta manera, la narración estructura fragmentos que por sí solos no formarían parte de una misma historia. Brooks comenta que “repetition in all its literary manifestations may in fact work as a ‘binding’” (101). La repetición del juego de la narración en la novela es, entonces, una forma de construir el pasado, y sobre todo, de otorgarle sentido. Brooks explica que, en las tramas de ficción, “these bindings are a system of repetitions which are returns to and returns of, confounding the movement forward to the end with a movement back to the origins”(108). En la novela, cada personaje tiene dos oportunidades, o turnos, para narrar, y todas las jugadoras hacen uso de su primer turno para comenzar por el pasado: sus infancias en China o en Estados Unidos. Es en este ejercicio de la memoria en el que el juego como estructura se inmiscuye en la narrativa. Alternando entre presente y

pasado, la novela tiende hacia su final, el cual, como dice Brooks, no es sino su regreso al origen.

Este origen está atravesado por una fecha clave: “My mother started the San Francisco version of the Joy Luck Club in 1949, two years before I was born” (20). En *TJLC*¹, los espacios diegéticos de la novela están implícitamente vinculados a la historia de los espacios extra-diegéticos; no obstante, es interesante notar cómo las fechas jamás se contextualizan a partir de la historia nacional, sino a partir de las historias de las madres. El margen histórico propuesto en la novela sigue los cambios espaciales de las mujeres, cuando, en paralelo, se estaban dando modificaciones cartográficas en China.

1949, fecha digna de un relato orwelliano, rompe diametralmente el siglo XX en China. 1949 es el año del triunfo de la Revolución China, producto de la guerra civil iniciada en 1927 entre los nacionalistas del Kuomintang y el Partido Comunista. 1949 es el año en el que se instaura la República Popular, proclamada el 1° de octubre en Beijing, dando inicio a la dictadura de un partido único que, en el tiempo restante del siglo XX, el pueblo chino fue incapaz de revertir. 1949 es, en fin, el año en el que la República Popular China instaura una nueva forma de percibir el espacio nacional, y desde ese entonces, China no se ha narrado igual. 1949 se menciona cinco veces a lo largo del relato, en la segunda ocasión Jing-mei narra: “America was where all my mother’s hopes lay. She had come here in 1949 after losing everything in China: her mother and father, her family home, her first husband, and two daughters, twin baby girls” (132). En otras palabras, 1949 es un año de pérdidas e inicios. El resquebrajamiento de la familia de Suyuan es metáfora de una pérdida cultural, en la que China también pierde algo.

¹ A partir de ahora abreviaré *The Joy Luck Club* como *TJLC*.

Este año emblemático también trae repercusiones en el mahjong. “In the People’s Republic of China, the game was generally discouraged after 1949 and finally formally banned in the 1960s” (Greene 22). En la novela el mahjong adquiere, por lo tanto, un carácter de tenacidad cultural, se convierte en un desafío no sólo a la cultura estadounidense, sino también a las prácticas proscritas del régimen comunista de Mao Tse-Tung, el “Gran Timonel”. Por ello, se vuelve el escenario para las historias de emancipación, siendo el tablero metáfora de la autonomía de las mujeres, y el juego un espacio de resistencia para narraciones migrantes. Ésta es la línea que continuaré para estudiar la resignificación de la tradición del juego en la novela de Tan.

1.2 El viento y sus metáforas

El viento suena sobre mi cabeza:
un sonido fuerte, un sonido bajo,
trayendo en parte dolor
en parte algo inexplicable.

Wang Xiaoni “El viento suena”

En la novela, el mahjong moviliza un juego de metáforas. En un ámbito estructural, existen constelaciones metafóricas, inmersas en el texto, que compaginan significados. El sistema novelesco de Tan es un andamio en el que, para el último peldaño, elementos tan aparentemente simples como el viento o la suerte ya han recorrido un camino de múltiples resignificaciones. Pequeñas unidades de significado interactúan con construcciones más grandes y complejas. Los mecanismos que crean ambigüedad en el nivel de la oración encuentran juegos análogos cuando consideramos el libro como una unidad de significado.

En otras palabras, ciertas oraciones en la novela son una imagen especular en términos semánticos de las preocupaciones más amplias de toda la narración. Así los símbolos que emplea el mahjong se traducen en metáforas que permean a cada uno de los personajes. La palabra “wind”, sobre todas, logra múltiples vertientes, adquiriendo distintas significaciones tanto estructurales como líricas. El viento es central en el juego de mahjong y, junto al tablero como metáfora espacial para la narración, se vuelve una metáfora ubicua de emancipación. Es por esto que sigo algunos de sus trazos en prácticas tradicionales, para entender cómo se resignifican los personajes que albergan la voz del viento.

Las fichas de los vientos en el mahjong se identifican a partir del carácter inscrito en uno de sus dos flancos. Los cuatro caracteres que identifican las cartas de los vientos son, naturalmente, los ideogramas de los puntos cardinales (东;南;西;北). En cada ronda hay un viento que prevalece, también se le llama *round wind* o el viento de la ronda. Emerick escribe: “A complete game of mah jong requires at least sixteen hands: four rounds, each consisting of four hands and each hand representing one of the four players—or one of the four winds. Thus, the East round is followed in succession by South, West and North rounds” (55). Esta división es la misma segmentación de la novela de Tan. El primer capítulo lo narra Jing-mei Woo, nacida en Estados Unidos, quien rememora las anécdotas de su madre en Guilin, una de las provincias del este de China. Dicho inicio cardinal es acorde al orden de la rotación de los vientos en el juego de mahjong.² El segundo capítulo de la primera sección, “Scar”, lo narra la madre An-mei Hsu, procedente de la provincia de Zhejiang, al sur de China. A ésta le sigue Lindo Jong, de la provincia de Shanxi, el oeste y, por último, Ying-ying St. Clair, del norte. Por ello, Tan escribe: “the East is where things

² En el juego los vientos no siguen el orden cardinal occidental (norte, este, sur, oeste) sino el orden asiático (este, sur, oeste, norte).

begin, my mother once told me, the direction from which the sun rises, where the wind comes from” (33). Tanto el juego como la novela comienzan con el Este, mismo lugar que ocupa Jing-mei Woo al sustituir a su madre: “It’s her place on the table. Without having anyone tell me, I know her corner on the table was the East.” (33).

En la cosmología china, el uso metafórico del viento es antiguo. En un ensayo, Pei Chun Tang menciona el *Romance de los Tres Reinos*, escrito por Luo Guanzhong en el siglo XIV, en el cual encontramos el siguiente proverbio: 万事俱备,只欠东风。(Wànshìjùbèi, zhǐqiàndōngfēng, “all ready, only lack east wind”), el cual significa: Todo está listo excepto el viento del este (10). También en la medicina tradicional el viento juega un papel importante. Incluso la desprestigiada geomancia conocida como *fengshui* encuentra su nombre en el viento (*fēng*) y el agua (*shuǐ*). En la sección “Half and Half”, Rose Hsu Jordan piensa “that lifetime warranties meant our lucky streak would never break, that all the elements were in balance, the right amount of wind and water” (122). Esta cita, debido al orden en el que Rose menciona al viento y al agua, hace referencia al *fengshui*, cuyos fundamentos filosóficos tienen raíces taoístas, los cuales establecen una suerte de orden espacial que armoniza y, por lo tanto, brinda teóricamente equilibrio y balance a quien lo habita. En este caso en particular, el viento también es una metáfora principalmente espacial; el viento como condición para el balance.

Por otro lado, el título de la sección del mismo capítulo “The Red Candle” ofrece una imagen metafórica por antonomasia al contener el elemento del fuego aunado al color rojo, icónico de China. Dicha sección rescribe la significación del viento en distintos niveles, cuya fuerza termina por apagar la vela roja, emblema del sello matrimonial. A los quince años, en las afueras de Taiyuan —capital de la provincia de Shanxi—, Lindo Jong se

casa con su prometido de la infancia, Tyan-yu, cuyo nombre significa “lo que queda del cielo”.³ Con el fin de quebrar su matrimonio, arreglado mediante la casamentera del pueblo a los pocos años de su nacimiento, Lindo le relata a Huang Taitai, su suegra, una invención onírica con el objetivo de infundir miedo a la familia de su esposo, haciéndole creer que el matrimonio está condenado a la desgracia:

Huang Taitai looked impatient as I began to cry softly again. “But then the servant left the room with our candle and a big wind came and blew the candle out. And our ancestors became very angry. They shouted that the marriage was doomed! They said that Tyan-yu’s end of the candle had blown out! Our ancestors said Tyan-yu would die if he stayed in this marriage!” (65).

En la novela la existencia del viento es sintomática de la existencia previa de un gran dolor. La escena central y emblemática de la narración tiene lugar después de la ceremonia matrimonial cuando, por tradición, la casamentera enciende la flama de una vela roja, cuyo fuego representa la unión. La supervivencia de la flama a la noche representa el devenir de la suerte al interior del matrimonio. Si la flama sobrevive, el matrimonio durará. En la madrugada, Lindo corre bajo una lluvia torrencial hasta el cuarto donde resguardan la vela y, con un solo soplo, la llama cesa: “My throat filled with so much hope that it finally burst and blew out my husband’s end of the candle” (60). Lindo metaforiza su deseo a través de la llama que el viento apaga. Por consiguiente, *jugar* con el viento a su favor implica la transformación del dolor en fuerza. Lindo, el viento de la ronda, ha apostado sus fichas con el fin de alcanzar otra estrategia: la del desprendimiento de su configuración

³ Su nombre remite al famoso “Mandato del cielo”, justificación cosmológica de la sucesión imperial desde los tiempos de la dinastía Qin. El *Tianzi*, o hijo del cielo, era el emperador.

pasada, la tradición. Al final, Tyan-yu pierde el mandato en el matrimonio, haciendo honor a su nombre de sedimento: lo que queda del cielo.

En la novela, este campo semántico cobra cada vez mayor relevancia, asociándose a otras significaciones. Es en los vientos donde cada una de las madres se reconoce a sí misma. En la misma sección, Lindo Jong narra:

I asked myself, What is true about a person? Would I change in the same way the river changes color but still be the same person? And then I saw the curtains blowing wildly, and outside rain was falling harder, causing everyone to scurry and shout. I smiled. And then I realized it was the first time I could see the power of the wind. I couldn't see the wind itself, but I could see it carried the water that filled the rivers and shaped the countryside.(...) I wiped my eyes and looked in the mirror. I was surprised at what I saw. (...) I had genuine thoughts inside that no one could see, that no one could ever take away from me. I was like the wind (58).

Lindo se reconoce en el viento cuando cobra conciencia de su situación —años de vivir con la familia de su prometido remendando prendas y tallando pisos, sirviéndolos bajo un régimen equiparable a la esclavitud— prometiéndose no perder ese momento epifánico en el que se sabe autónoma, a pesar de las prácticas matrimoniales. En este escenario, el matrimonio también representa la promesa que Lindo le hizo a sus padres: “I was also boiling with anger, but I said nothing, remembering my promise to my parents to be an obedient wife” (61). Eventualmente, Lindo se ve obligada a ponderar a cuál de las dos promesas le tiene mayor fidelidad. El carácter independiente que adquiere —la fuerza del viento— es lo que la lleva a fragmentar el matrimonio. Por lo tanto, el quiebre matrimonial también es el quiebre de Lindo con sus padres, una ruptura generacional necesaria. En el

próximo apartado, veremos cómo en los quiebres se manifiesta una posibilidad de contacto entre madres e hijas alrededor del tablero de mahjong.

1.3 El trinar de las aves

Preparation

All the tiles are shuffled thoroughly face down by South and North in a ritual that is called “The twittering of the sparrows”. Once done, each player takes 34 tiles and positions them in a wall, 2 tiles high and 17 tiles long. The tiles should have the long sides and be face down (mastersofgames.com).

El símil entre los vientos y las mujeres, a pesar de ser una analogía práctica en términos narrativos para Tan, es también una forma lírica de asemejar los movimientos migratorios de las mujeres chinas. Es por ello que el viento, en el siguiente nivel de significación, representa un espacio en el que vuelan y se desplazan las aves que surcan el relato.

La primera sección del cuarto capítulo, narrado por An-Mei Hsu, se titula “Magpies”, palabra traducida cacofónicamente como “urraca”. En su ensayo “The Birds of Old English Literature”, Charles Huntington Whitman escribe: “The entire body of Old English literature abounds in references to birds, but the most fruitful source of material is the lists of bird-names in the glosses, in some of which there seems to be a rude attempt at classification” (149). A pesar de que las clasificaciones arbitrarias tuvieron lugar hace ya unos siglos, la herencia de esta taxonomía literaria aún persiste en la literatura contemporánea. Gracias a la poesía occidental, por ejemplo, el cuervo y el ruiseñor son dos aves reusadas hasta la saciedad, tanto que ambos se han convertido en lugares comunes. Por ello mismo, es interesante notar la elección de la urraca como metáfora. La urraca,

tradicionalmente asociada a los malos presagios, juega un papel importante como título, ya que sitúa al lector en un plano atmosférico donde el único sonido es el *cackling*. Por lo tanto, no es coincidencia que el capítulo de “Magpies” comience de la siguiente manera: “Yesterday my daughter said to me, ‘My marriage is falling apart’” (215). Como vimos con Lindo Jong, y nuevamente con Rose Hsu, una de las imágenes preferidas por Tan, paradigmática de la fuerza del viento, es el resquebrajamiento matrimonial. La novela otorga especial énfasis a tres historias matrimoniales: la vida en concubinato de la madre de An-Mei Hsu, el matrimonio arreglado de Lindo Jong, y el desasosiego matrimonial de Lena St. Clair. En las tres historias encontramos quiebres distintos que representan, a su modo y para sus respectivas épocas, una ruptura con la tradición. El suicidio de la madre de An-mei Hsu es la única forma de romper con un matrimonio en concubinato; el desafío a las creencias simbólicas abre una salida al matrimonio arreglado de Lindo Jong; por último, el divorcio próximo de Lena St. Clair interrumpe un matrimonio encasillado en estereotipos asiáticos. En estas historias está inscrita la emancipación de las mujeres y en ellas el viento también representa, de manera simultánea, la manifestación de sus deseos. En el mismo capítulo An-mei Hsu recuerda: “I was raised the Chinese way: I was taught to desire nothing, to swallow other people’s misery, to eat my own bitterness” (215). En las rupturas matrimoniales de sus hijas, las madres vuelven a experimentar la censura y la lucha por sus propios deseos.

Es por ello que las figuras de las aves constituyen a la vez un motivo de separación y una posibilidad de reconciliación entre madres e hijas. Para Marc Singer “the split is so extreme that Tan creates two entirely different scripts of cultural identity, a realistically-outlined ‘American identity’ for the daughters and an Orientalized ‘Chinese’ one for their mothers” (324). Más allá del comentario acerca de la construcción orientalista de la

identidad china, que discutiré en el próximo apartado, me interesa el “split” que se encarna en el contraste deliberado entre las hijas-urracas y la figura del cisne con las madres que aparece en las pequeñas historias —o parábolas— introductorias que figuran al comienzo de cada sección. La siguiente es la primera de la novela:

The old woman remembered a swan she had bought many years ago (...) Then the woman and the swan sailed across an ocean many thousands of li wide (...) But when she arrived in the new country, the immigration officials pulled her swan away from her, leaving the woman fluttering her arms and with only one swan feather for a memory (17).

La confiscación del cisne simboliza, entre otras cosas, el decomiso de una identidad. La madre —el cisne⁴— pierde sus plumas en la traducción cultural, pero custodia su memoria en una de ellas, en un fragmento de una totalidad rota, como el inglés que llegará a hablar. Por su parte, la hija, en este caso Rose Hsu Jordan, no puede entender el lenguaje de los cisnes, dado que ella es una urraca. El oxímoron aviario que establece la autora está estrechamente relacionado con el título del capítulo inaugural de la novela: “Feathers From a Thousand *Li* Away”. La inserción de la palabra en mandarín “li” incita a la interpretación. La primera, la más evidente, sería que las plumas están separadas por mil *Li*, unidades equivalentes a 500 metros. La segunda, no tan aparente, es el *Li* confuciano. Éste significa los ritos, las tradiciones, las ceremonias, y la rectitud, dando a entender que las plumas, tanto de las madres (los cisnes) como de las hijas (las urracas), están separadas por un sinfín de ritos y tradiciones distantes entre sí. El contraste deliberado entre el tipo de ave que Tan escoge para cada grupo figura como un modo de resaltar la incapacidad de traducir

⁴ Es interesante notar el título del libro de Jung Chang, *Wild Swans* (1991), contemporáneo a la publicación de *The Joy Luck Club* (1989). Las memorias de Chang también están estructuradas a partir de una relación entre abuela, madre e hija.

las características de una en otra, siendo ambas aves simbólicas de mundos culturales y literarios distintos.

Los aviones, esas aves modernas, también figuran como símbolos, o fichas, del desplazamiento aéreo. Lindo Jong deshace la narrativa que su hija alberga cuando aclara “I took a plane” (259) para llegar a San Francisco, y no un barco, como Waverly idealmente cree. El avión, entonces, se transforma en un contrapeso al dinamismo lírico de la novela. Es decir, pone a tierra una construcción metafórica que, de otra manera, desembocaría en el mismo panorama romántico que busca contrarrestar.

Es en la última ave de la novela, aquella que pasa más desapercibida, donde cisnes y urracas vuelven a encontrarse: el mahjong. En chino, el juego llegó a llamarse *máquè* (麻雀), el cual se traduce como gorrión o *sparrow*. Hoy en día, en mandarín, este nombre ha evolucionado a *májiàng* (麻将). Podemos observar que ha conservado su primer carácter, mientras que el segundo ha cambiado. Algunas historias, o mitos, asocian la creación del mahjong con la predilección de Confucio por las aves, y de ahí su nombre.⁵ Estas tres aves, –el cisne, la urraca y el gorrión– junto con las significaciones del viento, muestran cómo la autora construye una red metafórica en la que hasta lo más inesperado cobra una relevancia simbólica a nivel estructural. El nombre del rito de preparación del juego, “The twittering of the sparrows”, implica una concomitancia del habla, misma metáfora que atañe al mahjong en la novela: es el espacio en el que todas las aves, distintas entre sí, se reúnen para volver a contar. La relación intrínseca de las aves con el viento les transfiere características como la fortaleza y pone en perspectiva la relativa libertad que ellas –las madres y las hijas– tienen para surcar los espacios que las dividen.

⁵ Sin embargo, otras investigaciones deducen la fundación del mahjong contemporáneo como un resultado “evolutivo” de su juego predecesor: el mádiao (Greene 2).

Por otro lado, la expresión “Feathers from a Thousand *Li* Away” establece de entrada un desplazamiento espacial, un pasado que ha quedado mil *li* atrás. La intrusión de un término en mandarín en una oración en inglés implica la convergencia de varios espacios en la lengua misma. En este caso, las cursivas, dadas por Tan, ayudan a destacar la dificultad de las palabras para convivir en una misma oración. Ambos espacios —las dos lenguas en una enunciación— quedan truncos. Ese quedarse a la mitad es una de las metáforas principales de la novela, la cual determina en gran medida las identidades narrativas de los personajes. La construcción de identidades narrativas abiertas y su imbricación intergeneracional me parece uno de los elementos principales de la novela. Por esto, en el próximo apartado, quisiera introducir un debate acerca del presunto orientalismo en la representación de la cultura china en la novela, para cuestionarlo y proponer que la autonomía que madres e hijas alcanzan en sus narraciones es una ruptura no sólo con la tradición sino también con una representación estereotipada de China confeccionada para un público norteamericano.

1.4 La virtud del camino

En línea con el comentario ya citado de Marc Singer, Sau-Ling Cynthia Wong habla, a propósito de la novela de Tan, de un “Oriental effect”, concepto derivado de “The reality effect”, ensayo en el cual Roland Barthes investiga la función de los detalles aparentemente “inútiles” en la narrativa realista, detalles que carecen de poder para avanzar en la trama y que figuran sólo como “indicadores acumulativos”, ya sea para la caracterización o la atmósfera (61). Por consiguiente, la tesis que plantea Wong es la siguiente: “Extending Barthes’s analysis, I argue that, in both *The Joy Luck Club* and *The Kitchen God’s Wife*,

there are many details whose existence cannot be justified on structural or informational grounds, but whose function seems to be to announce ‘We are Oriental’ to the ‘mainstream’ reader” (61).

Considero que, a pesar de que el tema de la audiencia de la literatura sinoestadounidense es ampliamente debatido, dado que sí existe el lector blanco norteamericano de clase media que busca la experiencia exótica de una lectura *en inglés*, pero con tintes foráneos, esto no significa que la escritura de Tan busque complacer a un sector de su público, ni que la novela cumpla con la representación orientalista de un grupúsculo de abuelas chinas envueltas en seda. Estoy de acuerdo con Melanie McAlister quien argumenta, en cambio, que la historia por capítulos abre la posibilidad de la singularidad de las voces, cuya identidad se opone a lo que Edward Said en *Orientalism* definió como “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad sobre Oriente” (21). Como intenté demostrar, a partir de las historias individuales la novela reescribe datos culturales tradicionales, añadiendo detalles que los personalizan e, incluso, critican. Creo, por lo tanto, que el problema de la perspectiva de Wong reside en el hecho de mirar el “Oriental effect” como un fin narrativo y no como lo que es: un *medio* para lograr la edificación de las identidades narrativas tanto de las madres como de las hijas, en un país, Estados Unidos, que tiende a estereotipar su supuesta cultura de origen.

En su ensayo “Narrative Identity”, Paul Ricoeur hace una distinción entre dos tipos de identidad, que define identidad *ídem* e *ipse*, cuya diferencia no es meramente gramatical o siquiera epistemológica y lógica, “but really ontological” (75). La identidad *ídem* nombra a aquella que parte de una idea de mismidad y estabilidad, y que pretende ser siempre igual a sí misma. Esta concepción de la identidad es la que se vería ejemplificada en los estereotipos exotistas de lo asiático. En contraste, la identidad *ipse* es la que se construye

mediante la autoreflexión y en la relación con los otros. Se trata de una identidad inconclusa, ya que está en constante edificación. La interrogación de este *self* sobre sí mismo, en relación con muchos otros, sucede en y mediante la narrativa: “the narrative constructs the durable character of an individual, which one can call his or her narrative identity” (77).

En la novela, los elementos culturales que he intentado estudiar, partiendo del juego del mahjong, no son simplemente un escenario con utilería oriental y mujeres atrecistas, sino marcos de referencia inherentes a la construcción de las identidades narrativas de los personajes y de su reelaboración. Melanie McAlister escribe que “by having each of her characters tell her story, in her own words, of who she is and how she has come into her own, Tan confronts an Orientalist discourse that depends on the sameness of Chinese difference” (10). Tan trata, así, de romper la idea de una identidad ídem que, como configuración de poder occidental, permanecería siempre estable. Daré un último ejemplo introduciendo uno de los elementos clave en el juego del mahjong y en la imagen estereotipada de la cultura china: la cosmovisión basada en la suerte.

A lo largo del capítulo “Rules of the Game”, Waverly Jong narra su transformación en campeona nacional de ajedrez, convirtiéndose, por primera vez, en el orgullo de su madre. En un inicio, Waverly habla de cómo Lindo le enseñó el arte de la “invisible strength”, palabras que, como vimos, nos remiten a la fuerza del viento mencionada por la misma madre en el capítulo “The Red Candle”. Sin embargo, mientras Waverly continúa ganando gracias al estudio de los movimientos de las piezas de ajedrez, Lindo continúa diciéndole a la gente que el mérito de su hija se debe a la suerte. Cansada de las presunciones de Lindo frente a terceros, una tarde, Waverly corre alejándose de su madre calle abajo. Después de pasar varias horas fuera de casa, finalmente regresa y es reprendida

por Lindo. Enojada, Waverly imagina una partida de ajedrez con su madre como contrincante. Su imaginación habla en esencia de una grieta generacional. No obstante, también establece una relación relativa al juego. Waverly continúa con una idea de tradición del juego de mesa —imagen-espejo de la madre y el mahjong—, sin embargo, el ajedrez ejerce un cambio de direcciones al ser éste un juego mayoritariamente masculino. Es decir, un pilar identitario de Waverly es el juego, pero también es el juego lo que la aleja de su madre. Mientras su madre juega mahjong, Waverly juega ajedrez, lo cual también representa un desafío al binomio mujer-mahjong, poniendo en jaque la ausencia de las mujeres en los espacios tradicionales, como es una partida de ajedrez.

En el mismo capítulo, Waverly Jong recuerda las negativas de sus hermanos cuando ella intentaba jugar ajedrez. Eventualmente, ellos acceden y le explican las reglas del juego:

“Why?” I asked as I moved my pawn. “Why can't they move more steps?”

“Because they're pawns,” he said.

“But why do they go crossways to take other men. Why aren't there any women and children?”(94).

Las reglas del juego en el ajedrez consisten, en esencia, en los movimientos de las fichas en el tablero. Por lo tanto, dos cosas resaltan en este breve diálogo. La primera nos indica que la posibilidad de movimiento de una ficha tiene que ver con su rango en un orden feudal, y la segunda observación es la ausencia de elementos femeninos que Waverly remarca. Ambos rasgos convergen en una realidad: de acuerdo a una jerarquía feudal, las mujeres están por debajo de los peones, tanto que no aparecen siquiera como fichas dentro del tablero de juego, a excepción de la reina, la cual, paradójicamente, es la ficha más fuerte

del tablero.⁶ Sin embargo, podríamos argumentar que la reina como ficha nos recuerda a Lady Macbeth, quien adquiere una fuerte presencia escénica, y una compleja representación de género, después de haber suplicado a los espíritus “Unsex me here”. Entre las características del juego, Huizinga menciona: “El juego exige un orden absoluto” (24). El orden conlleva un set de reglas que estructuran la partida. Cuando se traspasan las reglas, dice el autor, se deshace el mundo del juego. De forma análoga a Lady Macbeth, Waverly no puede cambiar las reglas pero sí las condiciones sociales que la circundan. En un mundo en el que, como escriben Mezzadra y Neilson en su libro *Border as Method*, las fronteras se multiplican, pero “national borders are no longer the only or necessarily the most relevant ones” (2), Waverly fisura las fronteras del juego, que son las fronteras de género y de las identidades fijas, no sólo apropiándose de un campo de batalla en esencia masculino como lo es el tablero de ajedrez, sino convirtiéndose en campeona, cuyo logro rompe con una de las ideas más arraigadas del mahjong: la suerte y, así, con la cosmovisión de su madre.

El quiebre con la cosmovisión basada en la suerte es una forma de romper con una idea de identidad ídem, desde una óptica general del relato. Las fruslerías erróneamente adjudicadas a China tienen que ver con el elemento de la suerte, entre ellas destacan las galletas de la suerte, cuyo difuso origen tuvo lugar, entre otros, en San Francisco. Esta mercantilización de elementos tradicionales, como lo ha sido con el fengshui, repercute en la concepción de las identidades que albergamos sobre personajes análogos a Waverly

⁶ Como observa Charlotte Broad, los peones albergan ese movimiento diagonal capaz de derribar a cualquiera de sus superiores feudales, sugiriendo la rebelión como historia subyacente. Noé Carillo también enfatiza el desplazamiento *diagonal*, y no lineal, sugiriendo un trasfondo de resistencia en este vector, a diferencia de las otras direcciones en las que se desplazan las demás piezas.

Jong. Por ello, su transformación en campeona de ajedrez es al mismo tiempo un campeonato en contra de la estandarización de su identidad.

La novela nos sugiere un elemento más: la ruptura con la importancia de la suerte para su madre constituye, en realidad, un punto de contacto entre las historias de Waverly y Lindo Jong. Como vimos, Tan utiliza las historias de las infancias de las madres para mostrar la concatenación de quiebres y rupturas entre las prácticas culturales intergeneracionales. A pesar de que la escisión (el “split” del que habla Marc Singer) entre las madres chinas y las hijas estadounidenses es más llamativa por escandalosa, en contraste con las convenciones chinas las historias de las madres también muestran algunas formas de ruptura con tradiciones incólumes hasta al advenimiento de la Guerra Civil, como lo fue el mercado matrimonial mediante la casamentera visto en el mismo capítulo “The Red Candle”, o la pérdida del rostro de la madre de An-mei Hsu (y el momento en el que desafía a su hermano para llevarse a An-mei), cuyas hermanas deciden despreciarla dada su vida en concubinato.

De acuerdo con las prácticas taoístas, así como con sus principios convencionales, todas las mujeres de la novela están, de una forma u otra, lejos de “la virtud del camino” (traducción de *Tao Te Ching*). En el capítulo de Ying-Ying St. Clair, “The Moon Lady”, Tan escribe: “‘For woman is yin,’ she cried sadly, ‘the darkness within where untempered passions lie. And man is yang, bright truth lighting our minds’” (81). Conforme avanzan las historias, se va buscando un revertimiento de este postulado taoísta, incluso una reinterpretación de éste. En el libro génesis del taoísmo, el *Tao Te Ching*, Lao Tse escribe sobre el Tao mismo: “Sólo aquel que se liberó de las pasiones terrenales puede verlo” (3). A lo largo del libro, Lao Tse enfatiza el carácter reprobatorio de las pasiones. El autor continúa: “La persona sabia prefiere la no acción y permanece en el silencio” (Lao 4). En el

retrato de las costumbres chinas en la novela de Tan, la sumisión inculcada a las mujeres parte siempre de esta súplica por la inacción. Es a esta máxima a la que intentan encadenar a las madres durante sus infancias en China. A todas ellas se les ordena permanecer en silencio y aceptar la resolución de sus vidas dependiendo del albedrío de los adultos que las rodean. El título del capítulo se muestra, entonces, como alusión al lugar que ocupa Ying-Ying St. Clair respecto a las máximas taoístas que le son impuestas: ella es la dama de la luna, aquella que alberga las pasiones sin templanza.

La explicación que le dan a Ying-Ying St. Clair forma parte de una interpretación literal de la composición visual del *taijitu*.⁷ Una de las reinterpretaciones de su conformación se da en el momento en el que Lindo Jong, como vimos, logra desprenderse de su matrimonio arreglado a través de las creencias mismas. Recordemos que Lindo apaga la vela de su matrimonio; desde una óptica taoísta, este actuar podría verse como un tránsito de la luz a la oscuridad, de un yang (la vela, la flama, la luz) a un yin (la oscuridad). Sabemos, también, que la mujer *es* yin, por lo que a simple vista pareciera que Lindo permanece en el lugar impuesto por tradición. No obstante, al apagar la vela, Lindo resignifica su lugar, y por lo tanto el yin, la oscuridad.

Las palabras de Lindo que cité en el segundo apartado continúan así:

I... looked in the mirror... I was strong. I was pure. I had genuine thoughts inside that no one could see, that no one could ever take away from me. I was like the wind... And then I draped the large embroidered red scarf over my face and covered these thoughts up. But underneath the scarf I still knew who I was. I made a promise

⁷ 

to myself: I would always remember my parents' wishes, but I would never forget myself. (58)

El rompimiento con la tradición marital desemboca en uno de los rasgos primordiales de su identidad: la autonomía. Las historias de las infancias de las madres muestran sus pequeñas grandes libertades a partir de la *acción*, desafiando la virtud del camino mediante rebeliones domésticas en contra de la sumisión impuesta a la mujer. A su vez, el quiebre con dicha cosmología en la que religión y filosofía clásica entran en juego, pone de relieve el carácter jerárquico de las tradiciones en China, en la que la mujer era a fin de cuentas un ave doméstica. El camino que pudieron haber tomado las madres en la vieja China no era el camino que las conduciría al bienestar que logran, en cambio, a partir de la toma de decisión en contra de la inacción.

Finalmente, el mahjong se vuelve una metáfora sobre la capacidad de cambiar la “suerte”, elemento emblemático del juego y de la identidad ídem de China. A través de una narrativa a voces sueltas, pero imbricadas, Tan acorrala y da mate a la suerte que solía pender sobre las mujeres. Lindo Jong cambia su devenir jugando con las fichas del viento, a partir de la fuerza que encuentra en sí misma. Esta fuerza del viento, una suerte de identidad *ipse*, se construye a partir de su autoreflexión: “I asked myself, What is true about a person? Would I change in the same way the river changes color but still be the same person?” (58). Así como corre el río, los desplazamientos de los personajes son un modo de romper con su suerte. Al jugar con el movimiento, las jugadoras salen de casillas o espacios que las mantenían presas de una suerte-ídem, habitan nuevos puntos, como Waverly el tablero ajedrez, o Jing-mei respecto a Shanghai, acordes a su promesa de “not to forget myself”. El movimiento redirecciona el devenir narrativo y, por lo tanto, forja una suerte cuya esencia es el cambio, una suerte-ipse, como lo es, lejos de cualquier orientalismo, el

acontecer narrativo del club de mahjong. De esta manera, madres e hijas terminan jugando juntas, en el mundo de los desplazamientos y las corrientes de viento.

CAPÍTULO DOS

La lengua común

Ya que hemos esclarecido la dimensión espacial y metafórica del tablero de mahjong, el presente capítulo tiene como objetivo mostrar la conciliación entre sus jugadoras, madres e hijas, a partir de los lenguajes “quebrados” que habitan la novela. Como escribe Sondrup, en la novela “the interpretive process legitimizes Chinese, dialectical Chinese, and English in a complex referential system” (39). Por esto, analizaré las implicaciones narrativas del *Broken English* y la representación del mandarín a partir del uso de su sistema de transcripción fonética, el pinyin. El dominio del inglés de las hijas y el mandarín de las madres rozan continuamente la orilla del otro, creando una realidad limítrofe que necesita de otro lenguaje, otra sintaxis intermedia en la cual reconciliarse.

2.1 Broken English

En un inicio, el contraste tajante entre la capacidad de expresión en inglés y mandarín⁸ incrementa la brecha cultural y generacional que separa a las hijas de sus madres. Las hijas siempre titubean cuando se trata de llamar algunas cosas o platillos tradicionales por su nombre chino. Por otro lado, cuando las madres tratan de expresarse, de sus bocas brota el llamado *Broken English* o *Chinglish*.⁹ La discriminación de las nuevas formas que adopta

⁸ A pesar de que en *TJLC* también están presentes el cantonés y el shanghainés, me enfocaré en el mandarín.

⁹ En este caso, el inglés sigue la sintaxis del mandarín: el verbo no está conjugado como se debería, ya que en mandarín el tiempo de la oración no depende de la conjugación del verbo; con frecuencia el objeto directo va antes de la acción; se omiten, también, algunos artículos y, en varias ocasiones, el verbo mismo.

un lenguaje, en este caso el inglés, termina por generar estos términos, excluyentes en sí mismos, para referirse a aquellas formas del inglés que se han quebrado, que no alcanzan una forma completa o unitaria, formas que al final se vislumbran, socialmente, como una cojera lingüística. En su ensayo “Mother Tongue”, Amy Tan escribe: “Language is the tool of my trade. I use them all, all the Englishes I grew up with” (1). Dicho ensayo, a modo de texto complementario, enuncia una de las realidades de la novela: el plural usado por Tan, “all the Englishes”, recuerda las palabras de Paula Bank quien, en la introducción de su libro *Broken English, Dialects and the Politics of Language in Renaissance Writings*, escribe: “By focusing on how writers represented dialects, I suggest the ways in which ‘English’ itself was a construct of the period, produced, in large part, by discriminations made among competing ‘Englishes’ then current” (1). El inglés socialmente aceptado es aquel que, en su mayoría, sigue una forma clásica de sintaxis: Sujeto+verbo+complemento. Aquellos “ingleses” con una sintaxis arbitraria o revertida, o con ausencia de preposiciones, por ejemplo, se perciben como un producto con fallas de fábrica, automáticamente exiliados a ese mundo marginado de los “ingleses quebrados”.

En la novela, “all the Englishes” se manifiestan de formas distintas, incluso algunos están *in disguise*. *TJLC* muestra el peso de la vergüenza social alrededor de las formas del inglés no canónicas. Al inicio de la novela hay un pequeño preámbulo, a modo de parábola, donde la voz narrativa es deliberadamente genérica, deliberadamente colectiva:

Now the woman was old. And she had a daughter who grew up speaking only English and swallowing more Coca-Cola than sorrow. For a long time now the woman had wanted to give her daughter the single swam feather and tell her, “This feather may look worthless, but it comes from afar and carries with it all my good

intentions.” *And she waited, year after year, for the day she could tell her daughter this in perfect American English* (17).

La parábola funge como una generalización de la problemática entre madre e hija: la distancia entre sus dos idiomas y por ende la imposibilidad de comunicación. Rebecca L. Walkowitz destaca cómo, en esta clase de novelas, “English is not only a medium for the book; it is integral to the novel’s plot” (191). Como vemos, la parábola abre la novela estableciendo, desde el inicio, la dificultad lingüística entretejida en la trama. En ella, la voz narrativa no le pertenece a ninguna de las madres específicamente, sin embargo, le pertenece a todas. Tanto madres como hijas representan una colectividad asediada por las distinciones sociales que implican las formas del habla. La parábola nos da a entender que, al carecer del “perfect American English”, el habla quebrada de las madres las excluye como colectividad de la ciudadanía estereotípica norteamericana. Asimismo, se observa el afán por tender a una unificación de la lengua, reminiscente de la problemática de la lengua del Han, sobre la cual hablaremos en el siguiente apartado. La parábola, entonces, figura como una suerte de disculpa de las madres por no poder contar sus respectivas historias en un “perfect American English”, teniendo que, en su “defecto”, ser traducidas a ese mismo estándar que las segrega. Como apunta Walkowitz, la novela está narrada, en gran medida, en una lengua foránea con respecto a su narrador.

Sin embargo, ¿qué significa el *Perfect American English*? Desde hace varias décadas existe esta presión por lograr un inglés perfecto y, dentro de esa idea de perfección, la pronunciación debe ser, en el mejor escenario, “americana”, cuyo concepto abarca los acentos preferidos por el público: los de la costa noreste y la costa sureste. El apremio por adquirir estas pronunciaciones también se alimenta de los libros de texto que dominan el mercado de la enseñanza del inglés. Con frecuencia, encontraremos títulos como *Speak*

English Like an American (Amy Gillet 2004). Éstos garantizan erradicar toda procedencia inscrita en la lengua, unificarse, ser socialmente aceptados, borrar el trazo de un posible desplazamiento: “If you already speak some English and now would like to speak more like a native, you’ve found the right book. (...) Master idioms and your speech will be less awkward, less foreign” (Gillet 7).

El *Broken English* siempre está presente en los capítulos narrados por las hijas: “‘She become so thin now you cannot see her,’ says my mother. ‘She like a ghost, disappear’” (163). En estos diálogos, el lector puede entrever la sintaxis del mandarín, y entender la construcción semántica de las madres. La oración “‘She like a ghost, disappear’” (163) carece del verbo *ser* (shì), cuya ausencia en una oración en mandarín es válida. No obstante, su ausencia en el inglés es una marca que contribuye a la segregación. Ese verbo fantasma es análogo a las madres inmersas en los estándares lingüísticos de Estados Unidos: “disappear”.

Bajo la misma lógica del esperanto, la idea de una “lengua común” implica el menosprecio de las lenguas que inevitablemente existirán al margen del supuesto e impuesto común denominador. En la parábola, el *perfect American English* muestra su rostro de utopía, un ideal lingüístico que en un mundo perfecto permitiría la comprensión y comunión entre madre e hija. Pero a medida que las historias se desarrollan, y los lenguajes convergen, la novela desarticula esa idea de camino virtuoso para la comunión ideal, y Tan encuentra, en las fracturas de la lengua, una conciliación textual y metafórica.

2.2 Pinyin

A lo largo de la novela observamos frases frecuentes en pinyin, a las cuales sucede de forma inmediata su traducción. El pinyin, la romanización del mandarín estándar,¹⁰ es una transcripción fonética del *hanyu* o la lengua del Han, la “etnia mayoritaria”¹¹ a lo largo de China, con excepción del Tíbet y la provincia de Guangdong. La palabra mandarín proviene del portugués *mandarim*, la cual significa “oficial”, nombre otorgado durante el siglo XVI por los Jesuitas portugueses a una de las variedades de chino. Hoy en día este término abarca vagamente la lengua estándar de China, la cual se conoce también como *Pǔtōnghuà* (普通话) o la lengua común.¹² En su libro *A Billion Voices*, David Moser lo describe de la siguiente manera: “Putonghua is more than a conventionally accepted norm; it is a national standard. It is a form of language that was debated and fixed by committees of linguists over many decades, and is now a constitutionally mandated form of speech” (Moser, 7). Declarado oficial en 1955, el Putonghua está basado, principalmente, en la pronunciación del dialecto de Beijing.¹³ El lingüista y sinólogo Jerry Norman, citado por Moser, lo presenta como “a kind of Umgangssprache, a variety of speech that lies somewhere between a local dialect and a standard proper” (Moser 103).

En el hanyu pinyin podemos encontrar cinco tonos de acentuación. A modo de órbita melódica, éstos indican la prolongación, enfatización o acotación de las vocales, lo cual genera significados diferentes:

¹⁰ En 1955, el primer ministro Zhou Enlai integró al lingüista Zhou Youguang al programa para la estandarización del lenguaje, el cual tenía por objetivo idear un alfabeto fonético. El pinyin fue el resultado de tres años de trabajo.

¹¹ En su ensayo “Imagining Boundaries of Blood”, Kai-wing Chow habla de la invención de la raza “Han” en la China moderna. Con el fin de probar una distinción en contra del gobierno de Manchuria, se comienza a construir una nueva identidad “Han” con base en las ideas de Zhang Binglin (1869-1936), quien popularizó sus componentes principales.

¹² Ni Mao Zedong, Deng Xiaoping y Jiang Zemin hablaban putonghua. Mao, por ejemplo, hablaba el dialecto de Hunan.

¹³ Sin embargo, esto no quiere decir que el Putonghua es equivalente al dialecto de Beijing.

妈 麻 马 骂

mā
MAMÁ

má
CÁÑAMO

mǎ
CABALLO

mà
REGAÑAR

14

El quinto tono es neutro y por lo tanto carece de acento diacrítico. Como observamos, el significado de la palabra depende, en un ámbito oral, del tono dado. Si se perdieran estos tonos, tanto el lector de pinyin, como el interlocutor en una conversación común y corriente, batallarían para entender gran parte del significado.

En principio, el pinyin sería uno de los medios que más nos aproximan a la voz de las madres. No obstante, como lectores seguimos estando lejos de ellas, ya que en las palabras en pinyin no tenemos la acentuación tonal, esas guías melifluas que esclarecen el significado. Sondrup escribe que la romanización del hanyu en la novela de Tan “does not adhere to any one of the major systems but appears to be principally a combination of the Pinyin and Yale systems, with occasional forms that belong to neither” (40). A esta mezcla, añadiría un tercer sistema: el Wade-Giles, cuya vieja transliteración también carece de un símbolo tonal, y más bien se sostiene a partir de números. Para explicar la ausencia en la novela de los acentos tonales, encuentro varias razones no excluyentes entre sí, las cuales presento a continuación, puesto que permiten escalerecer al mismo tiempo aspectos que considero cruciales en la obra de Tan.

2.2.1 Síndrome del miembro fantasma

¹⁴ <https://www.superprof.mx/blog/chino-lengua-con-tonos/>

La posibilidad de un criterio editorial tiene cabida en tanto que otras novelas de la misma índole, por ejemplo *Snowflower and the Secret Fan* (2005) de Lisa See, continúan en el mismo orden, es decir, pinyin sin tonos. Tampoco es inusual su ausencia en las transliteraciones del mandarín que encontramos en artículos académicos o libros de historia. No obstante, la novela de Tan se caracteriza, entre otras cosas, por el cuidado metafórico y la polisemia de las palabras, por lo tanto es difícil pensar que no haya una consciencia sobre las implicaciones del pinyin atonal.

Aún sin los acentos, el pinyin es un obstáculo visual premeditado. Su existencia demanda una pausa. Y he ahí donde Tan triunfa, en la incapacidad del lector para encontrar una guía de pronunciación, en el balbuceo titubeante de las sílabas, y en la incomodidad deliberada que produce sobre la experiencia lectora. Desamparado en su súbita extranjería, el lector queda desorientado, inseguro de su entendimiento, replicando la misma incertidumbre de las hijas.

En la compilación de ensayos *On Translation*, Paul Ricoeur toma prestadas las reflexiones de Freud sobre el trabajo del duelo para hablar de traducción. Ricoeur explica que traducir conlleva de forma inevitable una pérdida. Este “work of mourning”, explica el autor, implica aceptar que no existe la traducción perfecta. En la novela, la omisión deliberada de los tonos en el pinyin consiste en una forma gráfica de resaltar la pérdida en la traducción. Quienes albergamos conocimientos básicos de mandarín nos resignamos al síndrome del miembro fantasma, cuya sensación de presencia en la lectura nos recuerda constantemente la amputación diacrítica.

En la lectura, esta traducción involuntaria de las palabras en pinyin que conocemos resuena con una interesante observación de Ricoeur: la voluntad del lector de retraducir lo ya traducido. A pesar de que la observación apunta en realidad al acto de

retraducir los clásicos, podríamos también repensar esta idea como un trabajo implícito en la lectura. Aunque difícil, no es irracional ni imposible sugerir un escenario en el que un porcentaje considerable de los lectores de Tan alberguen conocimientos elementales de mandarín. En dado caso, el lector puede lograr asignar los tonos correspondientes al pinyin desnudo, y de ese modo *trabajar* la traducción intentando, de algún modo, conciliar la pérdida. Al mismo tiempo, la novela es una escritura sobre el luto (*mourning*), en tanto que la falta de acentos representa simbólicamente la pérdida cultural y lingüística que implica la migración de las madres, y por lo tanto el texto exige un luto ante la mutilación silábica.

Las palabras también tienen extremidades. La ausencia de los tonos es tan importante como su presencia; y a pesar de que las tildes estén extirpadas de las vocales, el miembro amputado continúa, de alguna manera, conectado al cuerpo de la palabra, funcionando con el resto de éste.

Además, hay que recordar que, en la transcripción fonética, el mandarín queda atrapado en el alfabeto latino, despojado por completo de su escritura. Esta pérdida también tiene consecuencias fonéticas, ya que, a veces, la transliteración que decide usar Tan es deliberadamente similar a la pronunciación de las sílabas del inglés. Rose Hsu Jordan recuerda: “I was about to get up and chase them, but my mother nodded toward my four brothers and reminded me: “*Dangsyng tamende shenti*,”(123). La palabra “dangsyng” en pinyin estándar sería “Dāng shìyìng”. La transcripción fonética, como vemos, está pensada desde la pronunciación anglófona de las letras. En “dangsyng”, la sola existencia de esa “s” a mitad de la palabra representa por sí misma gran parte del sonido indicado en el hanyu pinyin “shì”. La lectura de la “s” es más cómoda que la lectura de toda una sílaba, ya que se adapta a los fonemas del inglés, y por lo mismo une dos palabras —“dang y yin”— en

una sola. Incluso podríamos decir que, en el pseudo pinyin de la novela, hay uno de tantos “englishes” escondido.

Por otro lado, la ausencia de tonos rompe la sistematización de la lengua común, y abre un abanico de posibilidades lingüísticas. Dado que la pluralidad lingüística de China es inmensa, puesto que su territorio es un continente en sí mismo y, como dice Carlos Mondragón, bien haríamos en pensar China a partir de “subpaíses” (443), el mandarín o la lengua común no es la lengua más popular, como generosa y eufemísticamente se le atañe. Por sí mismo, el Putonghua no resume las lenguas. Al contrario, las sistematiza en torno a un prototipo y entonces impone una política similar a las promesas de los libros para aprender inglés: “Master idioms and your speech will be less awkward, less foreign” (Gilbert 7). Y el hanyu pinyin, en ese caso, es una herramienta que contribuye a la estandarización de la lengua común.

Por lo tanto, Tan necesita prescindir de la representación tonal, incluso si esa decisión ofusca aún más al lector. De lo contrario, estaría reforzando la idea solipsista y autócrata de la lengua común, negando automáticamente la posibilidad textual de los dialectos de las madres, así como la intrusión de la pronunciación en inglés de las hijas, y por lo tanto toda búsqueda, en forma y fondo, por contrarrestar los lenguajes estandarizados, estaría perdida.

2.2.2 Dialectos

El mapa que a continuación presento esboza los espacios de los dialectos que más se han impuesto en China:

Map 4: Dialects of Mandarin and Southern Chinese



Las madres en la novela hablan distintos dialectos entre sí; en el primer capítulo, al llegar a su primera sesión de mahjong, Jing-mei Woo narra: “The Joy Luck aunties begin to make small talk, not really listening to each other. They speak in their special language, half in broken English, half in their own Chinese dialect” (15). Ese lenguaje especial al que hace referencia Jing-mei es una forma de *Umgangssprache*, un habla intermedia que no alcanza a ser parte de una u otra lengua, una forma de estar en medio de varias lenguas oficiales. A pesar de que en la novela no se menciona específicamente qué dialectos hablan las madres, no es difícil especular dadas las referencias espaciales que Tan nos otorga.

¹⁵ <https://linguistics.stackexchange.com/questions/27593/how-different-are-chinese-dialects>

Suyuan Woo, la madre difunta, era de Shanghai: “I think my mother’s English was the worst, but she always thought her Chinese was the best. She spoke Mandarin slightly blurred with a Shanghai dialect”, dice Jing-mei (29). De acuerdo con Moser (98), el dialecto de Shanghai ha sido uno de los que ha logrado evadir las leyes que buscan unificar la lengua, consagrándose como uno de los más prestigiosos en China. Por ello, Suyuan se jactaba de tener el mejor chino. An-mei Hsu es de la provincia de Zhejiang, donde predomina el dialecto Wu, mientras que Lindo Jong es de la provincia de Shanxi, donde se habla mandarín del norte.

Teniendo esto presente, revisemos la siguiente cita: “Once we started top lay, nobody could speak, except to say ‘Pung!’ or ‘Chr!’ when taking a tile” (24). “Pung” y “Chr” son combinaciones de fichas de mahjong. Al traducir del mandarín el diálogo de su madre, notamos que las palabras que en apariencia Jing-mei “no traduce” son las del juego, pero en éstas, curiosamente, también está inscrito el dialecto. Específicamente “Chr” tiene una adaptación en su transliteración. En pinyin estándar se conoce como “Chi”. La sustitución de la “i” por la “r” indica la presencia de la consonante rótica característica del dialecto de Beijing. Esta mezcla de sistemas de representación termina por convertirse en metáfora de la condición misma del dialecto, intermedio entre ideales estandarizados. Al mismo tiempo que esta palabra –*Chr*– reconoce el dialecto, reafirma al tablero de mahjong como escenario para la interacción entre formas heterogéneas del lenguaje.

2.2.3. Un lenguaje intermedio

El pinyin sin tonos diacríticos también tiene una función en la trama. Para Tan, el quiebre es equitativo. Así como el *Broken English* indica un desplazamiento del sujeto —la

migración de las madres a EUA— la ausencia de acentos denota la lejanía espacial y temporal de las hijas respecto a China. En su mezcla de sistemas de transcripción, la novela también busca emular arcaísmos del habla, a través de una transliteración en apariencia envejecida y poco actualizada. Las madres, al salir de China en 1949, migran con su habla construida en la primera mitad del siglo. Por lo tanto, las hijas repiten con imprecisión un habla distante, encontrando un sistema de transcripción propio que les permita representar esa imprecisión fonética a la cual no sabrían dónde agregarle acentos diacríticos.

Consideremos, por ejemplo, la siguiente cita, cuando Jing-Mei Woo recuerda los platillos que su madre, Suyuan Woo, llevó a la última sesión de mahjong antes de morir:

She said the two soups were almost the same, *chabudwo*. Or maybe she said *butong*, not the same thing at all. It was one of those Chinese expressions that means the better half of mixed intentions. I can never remember things I didn't understand in the first place (19).

A pesar de que Jing-mei hace énfasis en las cosas “I didn't understand in the first place”, no es sino hasta que ese entendimiento se pone a prueba con un tercero —siempre un hombre— que tanto Jing-mei Woo, como el resto de las hijas, se dan cuenta que después de todo sí tenían un espacio en común: las grietas del habla. El primer capítulo de la segunda mitad de la novela se titula “Rice Husband”, narrado por Lena St. Clair, hija de Ying-ying St. Clair, en el cual recuerda una cena entre su madre, su esposo Harold, y ella:

“I'm full,” I say.

“Lena cannot eat ice cream,” says my mother.

“So it seems. She's always on a diet.”

“No, she never eat it. She doesn't like.”

And now Harold smiles and looks at me puzzled, expecting me to translate what my mother has said.

“It's true,” I say evenly. “I've hated ice cream almost all my life.”

Harold looks at me, as if I, too, were speaking Chinese and he could not understand (162-163).

La novela está dedicada exclusivamente al protagonismo de las mujeres. Los hombres son pivotes secundarios que contribuyen, como herramientas narrativas, a exaltar los rasgos que a Tan le interesa mostrar. Es decir, las preocupaciones de la autora no solo apuntan a la traducción como sinónimo de brecha generacional, sino como un abismo irreconciliable entre géneros. Sus apariciones ponen a prueba el entendimiento entre madres e hijas. Quizá esa necesidad de cada generación por retraducir a los clásicos, como menciona Ricoeur, es equivalente a la forma en que las hijas revalúan el habla de sus madres, al verse confrontadas con la muralla del desinterés desde la que operan los hombres. Por lo tanto, pensar y concebir el pinyin sin tonos (o pinyin quebrado) como otro lenguaje pone de relieve lo que une y no tanto lo que separa.

2.3 The Twittering of the Sparrows

El entendimiento particular de las madres e hijas de *TJLC* recuerda al sistema de escritura usado en la provincia de Hunan exclusivamente entre mujeres: el *nūshu* (女書), literalmente “escritura de mujeres”. Con registros que datan desde 1853, el *nushu* se transmitía de madre a hija, abuelas y nietas, entre otras, y se usaba para comunicar tribulaciones. Los hombres, en cambio, no tenían vela en ese entierro. Cathy Silber,

especialista en nüshu, escribe: “Out of the thousands of scripts that are gender-specific to men, here we have one that we know is gender-specific to women” (cit. en Yong). Esta escritura tomó algunas características del mandarín, dando como resultado trazos silábicos, cuya finalidad, la comunión entre mujeres, resulta paralela a las intenciones lingüísticas de Tan.

En la novela, el lenguaje del juego se convierte en un lenguaje exclusivo entre las mujeres. Sentadas en los cuatro puntos de la mesa, todas juegan mientras hablan. El ruido es lo que impera. Y la tipificación literaria que hace Tan a partir de los sonidos tiene valor en tanto que éstos son uno de los elementos más ubicuos y persistentes del juego. Se dice que el ruido de las fichas asemeja el sonido de los gorriones. Como vimos en el capítulo anterior, mahjong significa *sparrow* (gorrión). Este parloteo de las fichas es la concomitancia de las hablas, la insistencia en la oralidad de las jugadoras: el inglés quebrado de los cisnes y el hanyu fracturado de las urracas. El mahjong se convierte en un ave intermedia entre las madres y las hijas. Y en su vocabulario, “Chr” y “Pung” son una pequeña muestra de la dimensión oral intrínseca. Por lo tanto, el trinar de los gorriones –el lenguaje del juego– se vuelve la verdadera, no excluyente, lengua común.

Cuando el jugador logra una mano ganadora, grita “Mah Jong”. Esta palabra anuncia y enuncia nuestra calidad de ave invicta. Como dijimos, el “mahjong” es una pronunciación lejana de la palabra en mandarín *majiang*, y hoy en día son palabras independientes entre sí. En Tan, los lenguajes intermedios adquieren su propia independencia a medida que las jugadoras se emancipan. Así como el viento adquiere una fuerza en su resignificación metafórica, el lenguaje rompe su barrera tipográfica y se convierte en una suerte de nüshu, el trinar de los gorriones, un habla de mujeres.

CONCLUSIONES

El mahjong es poético. Después de revisar el sistema metafórico de la novela, y las pérdidas que albergan de los lenguajes fracturados que viven en su interior, me atrevo a decir que *The Joy Luck Club* es un tablero lírico que une no solo las narrativas individuales de las jugadoras, sino a las jugadoras mismas.

En el primer capítulo de esta tesina se estudió el tablero como espacio para la narración, dando cuenta del entretejido metafórico del juego en las identidades narrativas de las mujeres. Más que un nombre para la jugadora en turno, el viento, ese pilar retórico del juego, es una cualidad adquirida que emancipa a quien lo porta. Por lo tanto, las jugadoras, nos dice la novela, son gorriones que han usado la fuerza del viento, como la reina las casillas blancas y negras, para lograr esa misma capacidad de desplazamiento: una pluralidad cardinal. Mediante el rompimiento con las tradiciones, como vimos con el revertimiento de la suerte, arquetipo por excelencia de la concepción orientalista de lo chino, la autora rompe barreras de género y murallas intergeneracionales. La virtud de las jugadoras, entonces, es el quiebre, el desarme de un cosmos que tanto en China como en Estados Unidos las mantenía enrocadas en una narrativa de mismidad.

En el segundo capítulo se estudió el trinar de los gorriones: las formas quebradas de los lenguajes que cohabitan la novela. Oponiéndose a las formas estandarizadas de ambos idiomas, Tan se vale de las fracturas tanto del inglés como del mandarín, a mayor y menor escala, para hacer de ellas un punto de unión. Las ausencias fonéticas o sintácticas de una palabra, vistas en su calidad tipográfica, dan cuenta de una pérdida más honda, como la pérdida inevitable que implica la traducción. Como vimos con el pinyin, al remover su dimensión tonal, Tan abre un espacio para la posibilidad oral de los

dialectos, quebrantando la homologación lingüística que implica la idea de una lengua en común. Por lo tanto la novela, concreción del trinar de las aves, es un tablero de juego que construye, a través de su simbología, un lenguaje particular entre sus jugadoras, uno de crevasses y ausencias, pero también de vientos y autonomía.

El acto de volver a jugar mahjong en Estados Unidos reafirma su voluntad lúdica, su indiscutible esencia de juego y, por lo tanto, su intimidad. Jugar es una forma de relacionarse entre contendientes, es cohabitar un espacio. La novela también es eso: una percepción íntima del juego que simultáneamente enfatiza la misma óptica desde la cual se observa: no la historia general del juego sino nuestra historia con el juego. 1949, por lo tanto, se resignifica a partir del desafío a las proscripciones culturales, específicamente a través de una de las percepciones narrativas de las que se vale Tan para no dudar de su subjetividad: el recuerdo.

Por último, es necesario celebrar la reflexión meticulosa y poética que ofrece Tan respecto a la dimensión lírica del mahjong. Como hemos podido constatar en esta tesina, la intersección metafórica entre el lenguaje y el juego opera por enlaces más delicados y complejos de lo que podemos dar cuenta en una primera lectura del relato. Igualmente, la novela puede enseñarnos a pensar el juego —no sólo el mahjong o el ajedrez— a partir de símbolos que, como en una villanela, intiman, se relacionan y resignifican en sus repeticiones. Para futuros análisis, resta el estudio de las manos de mahjong, esas otras extremidades del juego que en sus combinaciones de fichas, a veces disímiles entre sí, constituyen otro escalafón de su complejidad lírica.

Por mi parte, queda pendiente una partida de mahjong.

BIBLIOGRAFÍA

- Bank, Paula. *Broken English Dialects and the Politics of Language in Renaissance Writings*. Nueva York: Routledge, 1996.
- Barthes, Roland. *The Empire of Signs*. Nueva York: Hill and Wang, 1982.
- Bloom, Harold, editor. *Bloom's Modern Critical Views: Amy Tan*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009.
- Brodsky, Joseph. *Collected Poems in English*. Nueva York: Farrar, Straus and Giroux, 2000.
- Brooks, Peter. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. Londres: Harvard University Press, 1992.
- Butler, Judith. «Burning Acts —Injurious Speech». *Performativity and Performance*. Nueva York: Routledge, 1995.
- Chang, Jung. *Wild Swans*. Nueva York: Circe, 1991.
- Chen, Zu-Yan. «The Art of Black and White: Wei-Ch'i in Chinese Poetry». *Journal of the American Oriental Society* 117.4 (1997): 643-653.
- Chow, Kai-wing. «Imagining Boundaries of Blood: Zhang Binglin and the Invention of the Han 'Race' in Modern China». *The Construction of Identities in China and Japan*. Ed. Frank Dikotter. Londres: Hurst and Co., 1997. 34-53.
- Emerick, Roland. «The Role of Mah Jong in Amy Tan's The Joy Luck Club». *Bloom's Modern Critical Interpretations: Amy Tan's The Joy Luck Club*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009. Rango de páginas.
- Gillet, Amy. *Speak English Like an American*. Miami: Language Success Press, 2004.
- Greene, Maggie. «The Game People Played: Mahjong in Modern Chinese Society and Culture». *Cross-Currents: East Asian History and Culture Review* 17 (2015).
- Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Buenos Aires: Alianza, 2007.

- Liu, Fei-Wen. *Gendered Words Sentiments and Expression in Changing Rural China*. Nueva York: Oxford University Press, 2015.
- Lo, Amy. *The Book of Mahjong*. Singapur: Tuttle Publishing, 2001.
- McAlister, Melanie. «(Mis) Reading The Joy Luck Club». *Bloom's Modern Critical Views: Amy Tan*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009.
- Mezzadra, Sandro y Brett Neilson. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Londres: Duke University Press, 2013.
- Mondragón, Carlos. «El combate a la pobreza y la iniciativa de Desarrollo de la Región Occidental». *China Radiografía de una potencia en ascenso*. Ciudad de México: El Colegio de México, 2008.
- Moser, David. *A Billion Voices China's Search for a Common Language*. Hong Kong: Penguin Specials, 2016.
- . «Why Chinese Is So Damn Hard?» *Sino-Platonic Papers*, 27 (1991): 57-70.
- Ricoeur, Paul. «Narrative Identity». *Philosophy Today* (1991): 73.
- . *On Translation*. Nueva York: Routledge, 2006.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Random House Mondadori, 2008.
- See, Lisa. *Snow Flower and the Secret Fan*. Nueva York: Random House, 2005.
- Singer, Mark. «Moving Forward to Reach the Past: The Dialogics of Time in Amy Tan's The Joy Luck Club». *Bloom's Modern Critical Interpretations: Amy Tan's The Joy Luck Club*. Nueva York: Bloom's Literary Criticism, 2009.
- Tan, Amy. «Mother Tongue». *The Best American Essays 1991*. Nueva York: Ticknoer & Fields, 1991.
- . *The Joy Luck Club*. Nueva York: Penguin Books, 1989.

- Tang, Chun-Pei. «Wind as a Conceptual Metaphor in Mandarin Chinese Proverbs». 2009. *Research Gate*. Agosto de 2019 <researchgate.net/publication/Tangchunpei>.
- «The Rules of Mahjong (Chinese & British Versions)». 2018. *Masters Traditional Games*. 15 de agosto de 2019 <<https://www.mastersofgames.com/>>.
- Tse, Lao. «Tao Te Ching». 2004. *Gorinkai*. Trad. Antonio Rivas. junio de 2019 <<http://www.gorinkai.com/textos/tao.htm>>.
- Walkowitz, L. Rebecca L. *Born Translated: The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Nueva York: Columbia University Press, 2015.
- Wang, Xiaoni. «El viento suena». *Un país mental 100 poemas chinos contemporáneos*. Trad. Miguel Ángel Petrecca. Santiago: Lom Ediciones, 2013.
- Whitman, Charles Huntington. «The Birds of Old English Literature». *The Journal of Germanic Philology* 2.2 (1989): 149-198.
- Wong, Sau-Ling Cynthia. «‘Sugar Sisterhood’: Situating the Amy Tan Phenomenon». *Bloom’s Modern Critical Views Amy Tan*. Nueva York: Bloom’s Literary Criticism, 2009.
- Yong, Lauren. «Remembering Nüshu, the 19th-Century Chinese Script Only Women Could Write». *Atlas obscura* (2017) <<https://getpocket.com/explore/item/remembering-nshu-the-19th-century-chinese-script-only-women-could-write>>.