

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

**DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)**



TESIS DOCTORAL

**El grupo Shangai y el exotismo en la novela argentina de las dos
últimas décadas del siglo XX**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTORA

PRESENTADA POR

Lucía Ludeña Aranda

DIRECTORA

Juana Martínez Gómez

Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



EL GRUPO SHANGAI Y EL EXOTISMO
EN LA NOVELA ARGENTINA DE LAS DOS ÚLTIMAS
DÉCADAS DEL SIGLO XX

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: LUCÍA LUDEÑA ARANDA
BAJO LA DIRECCIÓN DE: JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ

MADRID, 2015

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA ESPAÑOLA IV
(BIBLIOGRAFÍA ESPAÑOLA Y LITERATURA HISPANOAMERICANA)



EL GRUPO SHANGAI Y EL EXOTISMO
EN LA NOVELA ARGENTINA DE LAS DOS ÚLTIMAS
DÉCADAS DEL SIGLO XX

TESIS DOCTORAL

PRESENTADA POR: LUCÍA LUDEÑA ARANDA
BAJO LA DIRECCIÓN DE: JUANA MARTÍNEZ GÓMEZ

MADRID, 2015

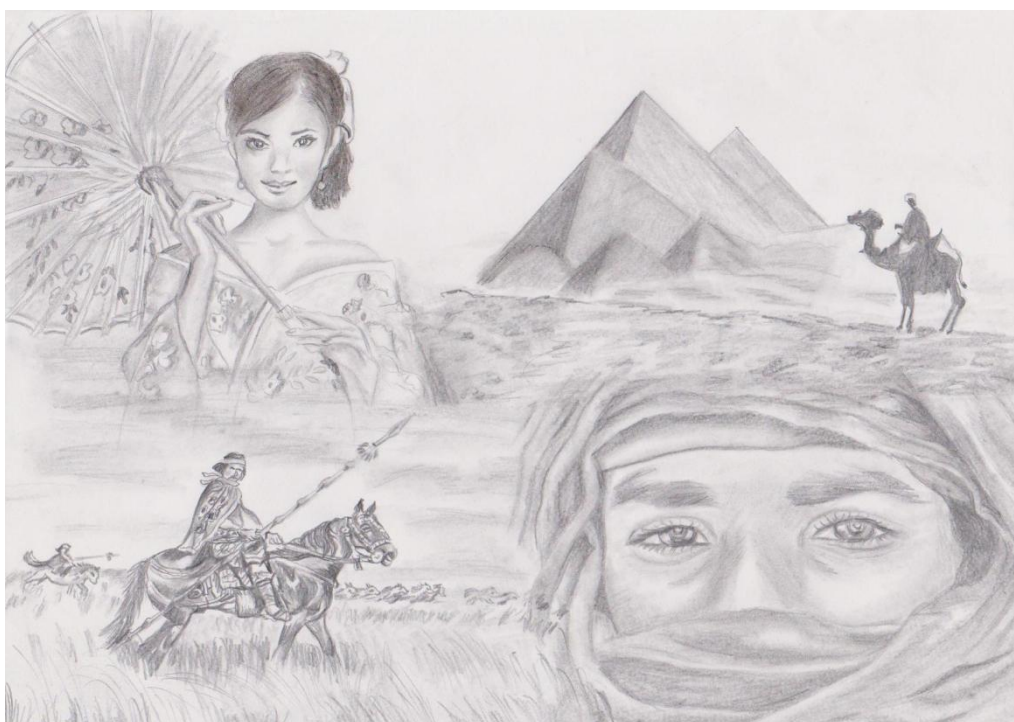


Ilustración: M^a Carmen Aranda Pina

AGRADECIMIENTOS

A la catedrática Juana Martínez Gómez cuyos sabios consejos han servido para guiarme en este trabajo.

A la doctora Evangelina Soltero Sánchez por acercarme con su entusiasmo a la Literatura Hispanoamericana.

A mi maestro José Moreno González quien fue el primero en aconsejarme un libro, *Platero y yo*, y quien me descubrió la magia de la literatura.

A todos aquellos que conocí en los viajes a Buenos Aires, especialmente a Daniel Guebel y a Luis Chitarroni, que no dudaron en contarme de aquellos años de Shangai y *Babel* y recomendarme lecturas.

A mis amigos, con quienes compartí *La Maga* y otros sueños.

A mis padres, María del Carmen y Mariano, y a mis hermanas, Maricarmen y Raquel, por apoyarme siempre.

Y a Rafael, mi compañero de viaje.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. CARTOGRAFÍA DEL EXOTISMO	12
1.1. UN RECORRIDO POR LA TEORÍA DEL EXOTISMO ARTÍSTICO-LITERARIO.....	13
1.1.1. Víctor Segalen: un ensayo fundacional.....	13
1.1.2. Tzevan Todorov: el exotismo en el pensamiento francés.....	15
1.1.3. Lily Litvak: exotismo en la literatura española finisecular.....	20
1.1.4. José Antonio González Alcantud: el exotismo en las vanguardias.....	24
1.1.5. Estrella de Diego: el temor a quedarse sin lo exótico.....	28
1.1.6. Gabriel Weisz: “el otro” como recipiente de diferencias.....	30
1.1.7. César Aira: Operación Exotismo.....	33
1.2. ORIENTALISMO: UNA INVENCIÓN DE OCCIDENTE.....	35
1.2.1. Edward W. Said: Oriente en el pensamiento de occidental.....	35
1.2.2. Joan Torres-Pou: una reflexión acerca del Orientalismo en la literatura en español.....	40
1.2.3. Araceli Tinajero: Orientalismo en Hispanoamérica.....	41
1.2.4. Emmanuel Taub: Orientalismo en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX.....	44
1.2.5. Axel Gasquet: Oriente en la literatura argentina hasta Roberto Arlt.....	46
II. LA REINVENCIÓN DEL OTRO: DEL ROMANTICISMO A LA DÉCADA DE LOS 60	50
2.1. EXOTISMO EN LA NOVELA ROMÁNTICA: LA PAMPA CON LOS OJOS DE UN EXTRANJERO.....	53

2.2.	LA GENERACIÓN DEL 80: EL INICIO DEL VIAJE.....	57
2.3.	LOS MODERNISTAS: EL EXOTISMO COMO BÚSQUEDA.....	59
2.4.	EL VIAJE A ORIENTE EN EL PRIMER TERCIO DEL SIGLO XX.....	60
2.5.	ROBERTO ARLT Y ÁFRICA: UN NUEVO DESTINO.....	65
2.6.	LA ATRACCIÓN HACIA ORIENTE EN LOS AUTORES DE LA REVISTA <i>SUR</i>	69
2.7.	RAÚL GONZÁLEZ TUÑÓN, JUAN L. ORTIZ Y BERNARDO KORDON: TRES ARGENTINOS INVITADOS POR EL CONSEJO NACIONAL CHINO.....	70
III.	ARGENTINA: EXOTISMO EN EL TIEMPO.....	79
3.1.	EL DESIERTO DE CÉSAR AIRA: EL ESPACIO TRANSFORMADOR.....	80
3.1.1.	Ema, la reinterpretación de la cautiva.....	83
3.1.2.	Un vestido rosa en el gabinete de curiosidades de Aira.....	91
3.1.3.	Clarke, de observador a observado.....	97
3.1.4.	Rugendas, el pintor que quiso conocer el desierto.....	105
3.2.	LA ZONA DE JUAN JOSÉ SAER: EL ESPACIO DESPERSONALIZADOR.....	111
3.2.1.	<i>El entenado</i> : el testimonio de la otredad.....	112
3.2.2.	El desierto enajenante de <i>La ocasión</i> y <i>Las nubes</i>	120
IV.	ORIENTE: EXOTISMO EN EL ESPACIO.....	129
4.1.	<i>CITA EN MARRUECOS</i> DE RODOLFO RABANAL: EL VIAJE COMO DESEO.....	131
4.2.	ÁFRICA EN ARGENTINA: OSVALDO SORIANO, COPI Y SERGIO BIZZIO.....	136
4.3.	<i>LA NOCHE ANTERIOR</i> DE MARTÍN CAPARRÓS: UN VIAJE FRAGMENTARIO A LA ISLA GRIEGA DE PATMOS.....	146
4.4.	<i>LA HIJA DE KHEOPS</i> Y <i>LA MUJER EN LA MURALLA</i> DE ALBERTO LAISECA: ¿HISTORICIDAD O EXOTISMO?.....	153
4.5.	<i>LA PERLA DEL EMPERADOR</i> DE DANIEL GUEBEL: LA NARRACIÓN, EL VIAJE, EL OLVIDO.....	167
4.6.	UN RETORNO AL EXOTISMO MODERNISTA EN <i>UNA NOVELA CHINA</i> DE CÉSAR AIRA....	181
4.7.	CÉSAR AIRA Y ALAN PAULS DIALOGAN CON JAPÓN.....	190

4.8.	<i>SON CUENTOS CHINOS</i> DE LUISA FUTORANSKY O LA MIRADA DEL EXILIADO.....	198
4.9.	EXOTISMO EN EL SIGLO XXI.....	203
V.	DE SHANGAI A <i>BABEL</i>: UN VIAJE ENTRE DOS DÉCADAS.....	212
5.1.	SHANGAI, 1987.....	214
5.1.1.	Un puerto polémico.....	219
5.1.2.	El placer del texto.....	227
5.1.3.	Exotismo en Shangai.....	230
5.1.4.	El sabor de la mezcla.....	233
5.1.5.	Calcutti: la parodia de Shangai.....	236
5.2.	BABEL: UNA TORRE DE LIBROS QUE NADIE PUEDE COMPRAR.....	241
5.2.1.	<i>Babel</i> heredera de <i>Los Libros</i>	244
5.2.2.	Babelistas frente a planetarios: academia versus mercado.....	246
5.2.3.	Roland Barthes: referencia de los babelistas.....	249
5.2.4.	Diversidad y extrañamiento en <i>Babel</i>	251
	CONCLUSIONES.....	258
	CRONOLOGÍA.....	264
	BIBLIOGRAFÍA.....	266
	RESUMEN.....	282
	SUMMARY.....	288

INTRODUCCIÓN

Acercarse a la novela argentina de los años 80 y 90 supone encontrarse con nombres de países pertenecientes a otros continentes: Grecia, Marruecos, Egipto, China o Malasia, son topónimos que leemos en los títulos que se publican en estos años; aunque también se recupera la pampa argentina, espacio asociado a la literatura romántica. Este fenómeno se debe a que distintos novelistas apartan su mirada de la realidad social argentina más reciente para reconducirla hacia otros temas novelísticos más cercanos a la ficción. Como veremos a lo largo de estas páginas, fabular es un verbo que se conjuga en estos años con la intención de devolverle a la literatura su función primaria: la invención. Para mostrar este propósito, analizaremos novelas que van de 1981, año en el que César Aira publica *Ema, la cautiva*, a 2000, año de la publicación de *Un episodio en la vida de un pintor viajero* del mismo autor. El nombre de César Aira aparecerá una y otra vez como novelista y como ensayista que reflexiona acerca del tema objeto de estudio de este trabajo: el exotismo. Además, el trabajo que dedica Sandra Contreras a la obra del autor pringlense, *Las vueltas de César Aira*, donde menciona el «boom exótico» de estos años, servirá como punto de arranque para considerar el exotismo la característica común de muchas de las novelas que se publican a finales del siglo XX.

El objetivo de este estudio es ubicar lo exótico en el análisis de la novela argentina de estos años de transición política y temporal, en los que además empieza a publicar un grupo de escritores que, entre 1989 y 1991, se agrupan en torno a la revista *Babel*, que en ese momento actúa como “portavoz” de lo diverso. En el número 10 de esta misma revista, Martín Caparrós publica un artículo titulado “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, en el que da una serie de estrategias que sirven para caracterizar la narrativa de estos años: la primera estrategia es el extrañamiento, término que usaremos para comentar algunas de las novelas de este período, por ser uno de los rasgos esenciales del exotismo. Esta estrategia es usada tanto por autores que sitúan sus obras en lugares alejados de Argentina, sobre todo en países orientales, como por autores que miran a un paisaje argentino que les resulta extraño por lejano, la pampa argentina decimonónica principalmente.

Cinco capítulos configuran nuestra investigación. El primero, que hemos titulado: “Cartografía del exotismo”, es un recorrido por la obra de distintos ensayistas que han reflexionado acerca del exotismo en distintos movimientos artístico-literarios y cuya obra sentará las bases de nuestra argumentación. De estos autores, destacan Víctor Segalen, iniciador del género y creador del término «exota»; Lily Litvak, que aúna exotismo y erotismo; Tzevan Todorov, quien traza un retrato de las distintas actitudes que se pueden tomar respecto a los otros; o Gabriel Weisz, quien reflexiona acerca del «sujeto exótico». Además, como hemos visto, Oriente es el espacio en el que se sitúan muchas de las novelas que estudiaremos, por lo que en esta “Cartografía” incluiremos un segundo apartado centrado en aquellos autores que han dedicado sus trabajos al Orientalismo. En este apartado es obligado partir del trabajo de Edward W. Said, *Orientalismo*, del que nos interesará sobre todo la concepción que tiene del

Orientalismo como invención de Occidente y su reflexión acerca de las obras que han introducido Oriente en la literatura occidental. Por otro lado, es fundamental la reflexión que hace Axel Gasquet al final de su ensayo *Oriente al sur*, donde, como veremos, deja abierta la puerta al estudio del Orientalismo en los autores cuyas obras analizaremos.

El segundo capítulo es un recorrido por distintas obras, desde el Romanticismo hasta la década de los 60, que se han caracterizado por introducir Oriente en la literatura y el pensamiento argentinos. Este itinerario nos servirá para mostrar la novedad que supone introducir espacios y tiempos extraños para el lector argentino en las novelas de finales del siglo XX; porque, aunque hasta ese momento era un tema recurrente en otros géneros –cuentos, crónicas de viajes o diarios–, no lo había sido en el género novelístico.

El objeto del tercer capítulo es el análisis de aquellas obras que, situadas dentro de Argentina, dan un salto en el tiempo y se enmarcan en siglos anteriores, el siglo XIX principalmente. En este capítulo nos dedicaremos al estudio de dos autores, César Aira y Juan José Saer, en cuyas novelas el paisaje tiene la función de transformar a los personajes, haciéndolos extraños ante sí mismos y ante los demás.

De César Aira comentaremos las novelas que pertenecen a su “ciclo pampeano” e intentaremos revelar que el exotismo es una característica fundamental en estas; para ello, compararemos la imagen que se da de los personajes en estas novelas: los indios, el ejército y la cautiva, con la imagen que se dio de estos mismos personajes en obras anteriores, como *La cautiva* de Esteban Echeverría. Además, nos apoyaremos en la obra de Víctor Segalen y Gabriel Weisz para comentar los rasgos exóticos de estas novelas.

En cuanto a la obra de Juan José Saer, empezaremos analizando su novela *El entenado*, que Sandra Contreras pone como ejemplo, entre otros, del «boom exótico» que se produce en estos años. Dentro del estudio de esta novela, incluiremos otro

término: canibalismo, para cuyo análisis será fundamental el trabajo de Carlos A. Jáuregui y el de Peggy Reeves Sanday, acerca de dicho tema. También resultará esclarecedor el ensayo de Georges Bataille, *El erotismo*, donde reflexiona acerca de la transgresión de las prohibiciones. Por último, también de Juan José Saer, examinaremos *La ocasión* y *Las nubes*, que al igual que las novelas pertenecientes al “ciclo pampeano” de César Aira, se trasladan a la pampa argentina del siglo XIX. Sin embargo, la diferencia principal con las novelas de Aira estriba en que los personajes de Saer no son los que protagonizaron la Conquista del Desierto. En estas novelas, dejaremos aparcado el término “exotismo” para usar otro con el que está directamente relacionado y que ya hemos mencionado: el extrañamiento, puesto que en estas novelas el paisaje produce la despersonalización de los personajes, provocándoles un sentimiento de extrañeza respecto a la realidad.

El cuarto será el capítulo central, pues estará dedicado al estudio de aquellas novelas en las que el exotismo queda de manifiesto desde el propio título. En este capítulo se parte del exotismo ingenuo y aparente, del origen de la palabra, del exotismo sujeto a la geografía, en el que está latente el espíritu aventurero del exota, quien, en estas páginas, no solo es el viajero o el descubridor de nuevos mundos, sino que también es el escritor que con sus lecturas ha alimentado su espíritu aventurero y crea nuevos mundos pertenecientes a una concepción occidental de lo exótico. En estas novelas partiremos de Argentina, donde se encuentra el protagonista de *Cita en Marruecos* de Rodolfo Rabanal, hacia Oriente, pasando por Grecia, África, hasta llegar a China y Malasia; pero pronto volveremos a Occidente para comentar los elementos exóticos que se introducen en *El llanto* de César Aira y en *Wasabi* de Alan Pauls.

Por otro lado, hay que recordar el período en el que escriben estos autores para entender que además se produzca una desmitificación del mito, de lo extraño, de lo

atrayente, de lo sensual. Esta desmitificación se produce cuando el acercamiento es real, cuando el escritor se siente obligado a dejar lo conocido y entrar en el mundo del otro. Su mirada, clavada en todo lo opuesto a sí mismo, en todo lo inidentificable, lo vuelve cotidiano, familiar. Es lo que le ocurre a Luisa Futoransky, quien inventa a Laura Kaplansky para ficcionalizar su propia experiencia en China en *Son cuentos chinos*.

Por último, el capítulo cinco servirá para presentar al grupo Shangai, que nace como parodia de los grupos literarios en 1987. El nombre del grupo, elegido por ser las antípodas de Buenos Aires, junto a su “manifiesto”, servirá para relacionarlo con el exotismo de la novela argentina de estos años. Además, intentaremos revelar que Shangai fue realmente un grupo literario y no una parodia. Para ello, veremos todos aquellos rasgos que unen a sus miembros; comentaremos la novela de César Aira, *El volante*, en la que parodia al grupo Shangai convirtiéndolo en el grupo Calcutti, lo que servirá para mostrar la importancia que tuvo Shangai a finales de los ochenta; y describiremos la revista en la que se materializó Shangai, *Babel. Revista de libros*. En el análisis de este grupo y de la revista, será fundamental la obra de Roland Barthes.

Además, un punto importante que desarrollaremos en varios capítulos de este estudio es la búsqueda de placer en la mayoría de estas novelas. Estos autores pretenden apartarse de lo social para recuperar la idea de “el arte por el arte” decimonónica. Ese placer estético en la escritura se tendrá en cuenta a lo largo de este estudio, por inmanente al tema tratado; por lo que es referencia obligada la obra de Roland Barthes, *El placer del texto*. En muchas de estas novelas, la sensación de lo exótico es perfectamente equiparable al placer. Es el placer por el placer el que empapa sus páginas; un placer erótico que asemeja el exotismo al erotismo, confundiéndolos

En nuestro trabajo, argumentaremos que lo exótico, más que en una moda literaria, se convierte en una poética. El escritor argentino, “ciudadano del mundo”,

puede ambientar su obra en cualquier lugar, protagonizándola personajes procedentes de países lejanos o introduciendo elementos que, debido a la globalización, pueden encontrarse en cualquier contexto, aunque su contexto natural esté muy alejado. El lugar elegido, en la mayoría de los casos, es Oriente, y más concretamente, Extremo Oriente. La elección no es casual, porque cuanto más lejano es el espacio en el que se sitúa la historia, más extraño resulta al lector y, por tanto, más exótico. La lejanía produce que el conocimiento del otro sea parcial e indirecto, normalmente a través de las lecturas, del cine o de la televisión. Esta parcialidad es lo que invita a la fabulación. He ahí una de las características del exotismo, pues todo lo que se describe forma parte del imaginario común, de lo que el turista o en ocasiones, el viajero, espera encontrar cuando se mueve a un país “exótico”.

Conociendo las consecuencias de la globalización, algunos de estos autores deciden, a finales del siglo XX, situar sus historias en tiempos remotos (un buen ejemplo son las dos novelas de Alberto Laiseca, *La hija de Kheops* y *La Mujer en la Muralla*, o la novela de Daniel Guebel, *La Perla del Emperador*). En estas novelas, no se busca tanto dar a conocer al otro, como destacar su condición de exótico y la mejor manera de hacerlo es mediante la lejanía espacial y temporal. En la mayoría de estas obras la mirada del exota se asemeja a la del turista, al que describe Tzevan Todorov, quien le culpa de la falsedad de lo que ofrece el autóctono, quien únicamente trata de satisfacer al que le ofrece dinero, sin mostrarle su auténtica realidad

En la Argentina de fin de siglo, adquiere tal relevancia el término “exotismo”, que incluso en el Encuentro del Bosque, celebrado en 1993 en el Hotel del Bosque de Pinamar, entra a debate y la primera pregunta que se le plantea a cada uno de los ponentes es: «¿Qué le resulta más fácil de representar en su literatura, lo conocido o lo desconocido, lo familiar o lo exótico?» Por otro lado, como ya hemos señalado, Sandra

Contreras en su libro *Las vueltas de César Aira* habla del «boom exótico» que se produce en estos años. Para defender dicho «boom exótico» pone como ejemplo los títulos de algunas de las novelas que analizamos en el capítulo cuatro del presente trabajo: *Una novela china* de César Aira, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca, *La Internacional Argentina* de Copi y *La Perla del Emperador* de Daniel Guebel, además de mencionar al grupo Shangai; de manera que Sandra Contreras abre el camino para estudiar el exotismo que caracteriza la narrativa argentina de estos años, del que hay algunos aportes críticos puntuales citados en la bibliografía, pero del que faltaba una revisión más exhaustiva.

Teniendo en cuenta los motivos vinculados directamente con la idea occidental del exotismo, este estudio pretende revelar que hay toda una novelística de fin de siglo cuya peculiaridad es el exotismo, rasgo común en cada uno de los períodos literarios que se han caracterizado por la ruptura.

I. CARTOGRAFÍA DEL EXOTISMO

Reflexionar sobre el exotismo en la novela argentina de finales del siglo XX supone un intento de sumarse a aquellos trabajos en los que se ha analizado la obra de distintos autores desde esta perspectiva. Desde el Romanticismo, el exotismo se ha presentado como una de las características literarias de los movimientos de ruptura, en los que el autor inicia una búsqueda; así se halla como característica común tanto de este movimiento como del Modernismo o las vanguardias. Cuando la realidad que nos rodea no resulta grata, tendemos a imaginarnos en otros espacios; esto es lo que les ocurre a los autores de estos movimientos artístico-literarios, que no conformes con la realidad político-social de su época, vuelven la mirada hacia atrás o la fijan en otros espacios.

En 1904, en su viaje a la isla de Java, Víctor Segalen se plantea escribir el primer ensayo acerca del exotismo. A partir de Segalen y a lo largo de la segunda mitad del siglo XX se han publicado algunos estudios acerca del tema en distintos autores o literaturas. En este capítulo introductorio hacemos un recorrido por las obras en las que se ha abordado el tema del exotismo desde distintas perspectivas. Como ya vimos en la introducción, el exotismo se tratará principalmente desde dos puntos de vista: el del tiempo y el del espacio. En el capítulo en el que se comentan las novelas en las que el exotismo se da en el espacio, tiene especial importancia Oriente, por lo que no solo nos

interesan los estudios acerca del exotismo, sino también del orientalismo, dejando a un lado temporalmente otros términos que irán apareciendo a lo largo de este trabajo. De este modo, este capítulo se divide en dos apartados, que se corresponden con el exotismo en general y el orientalismo en particular.

1.1. Un recorrido por la teoría del exotismo artístico-literario

1.1.1. Víctor Segalen: un ensayo fundacional

Como hemos visto, el primer autor que se plantea escribir un ensayo sobre el exotismo es Víctor Segalen en 1904; tarea que abordará hasta 1918 en distintos escritos que configuran un ensayo fragmentario. En las primeras páginas presenta el exotismo despojado de lo que considera trivial, que es aquello a lo que se le ha asociado tradicionalmente: la palmera y el camello, y declara que pretende profundizar en el término, por lo que empieza definiendo el prefijo *exo* como «Todo lo que está “fuera” del conjunto de nuestros hechos de conciencia actuales y cotidianos, todo lo que no es nuestra “totalidad mental” acostumbrada.»¹; por lo que el exotismo desde la perspectiva de Segalen no solo se da en el espacio, sino también en el tiempo. Además, se refiere a “lo que está fuera”, es decir a lo diferente, a lo diverso, término sobre el que volverá una y otra vez; pues su intención es agotar el tema, de manera que «ya no se pueda escribir nada sobre la sensación de lo Diverso»². Para agotarlo, debe afrontar el tema en distintas materias y de este modo lo presenta en su proyecto de plan: exotismo de los sexos, etnogeográfico, de lo divino, de la naturaleza (que considera la primera experiencia del exotismo) y universal. Además, crea un término nuevo, que sirve para referirse al

¹ Víctor Segalen. *Un ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989, p. 17

² *Idem*, p. 21

observador, a quien se siente atraído por la sensación de lo diverso y lo degusta en sus diferentes matices: es el exota, que en una carta dirigida a Max Prat en diciembre de 1908 define como «aquel que, como viajero nato por los mundos de diversidades maravillosas, siente todo el sabor de lo diverso»³. A esta definición se debe añadir la identificación que hace Segalen del exota con un sujeto de sexo masculino, dejando el sexo femenino para que cumpla la función de lo observado, del sujeto exótico, que considera un sujeto pasivo. En contraposición al exota, Segalen presenta otra figura: el pseudoexota, al que llama «proxeneta de la sensación de los diversos»⁴. Su modelo de pseudoexota es el turista, quien viaja sin empaparse de los lugares por los que pasa, sin interesarse por la vida de sus gentes, por lo que no tiene interés real por lo diverso; pero además de los turistas, incluye otro modelo de este concepto: Pierre Loti.

En cuanto al exotismo literario, le dedica pocas líneas y afirma que «El exotismo en verdad no es cosa de novelistas exóticos sino de grandes *artistas*»⁵ y ve un «verdadero exotismo» en la lengua de Anatole France, de Maurice de Guérin y un poco en la de Bossière; por lo que solo piensa el exotismo literario en los autores franceses del siglo XIX y de estos excluye a los autores cuya obra está relacionada con el colonialismo francés, como Nolly o Leblond; en cambio, en lo que denomina la «crítica exótica» incluye a Kipling, defensor del imperialismo occidental. Entre los teóricos, Segalen considera su verdadero maestro, junto a los hindúes, a Jules Gaultier, creador del término «bovarismo», a quien dirige una carta en diciembre de 1908, en la que le habla de un proyecto con el que ya lleva cuatro años. Además, Segalen relaciona el término creado por Gaultier con el exotismo: «Habiendo creado el bovarysme eterno o poder (yo diría deber metafísico inicial) la existencia por medio de lo Diverso y producido por lo diverso, lo que ahora se intenta es dar valor a éste en sus distintas

³ *Idem*, p. 27

⁴ *Idem*, p. 31

⁵ *Idem*, p. 46

formas», por lo que «El exotismo es claramente un principio del mismo orden que el bovarismo»⁶. Mientras que el bovarismo de Gaultier se refiere al estado en el que se encuentra una persona que se siente otra distinta, de manera que es lo diverso lo que le da existencia; el exotismo se centra en la sensación que produce dicha diversidad. Sin embargo, es hacia el final de las anotaciones que forman su ensayo donde define qué es lo diverso.

Convengo en llamar “diverso” a todo lo que hasta ahora se llamó extraño, insólito, inesperado, sorprendente, misterioso, amoroso, sobrehumano, heroico o incluso divino, a todo lo que es *distinto*; es decir, en cada una de estas palabras, realzar como valor dominante la parte de lo diverso *esencial* que esconde cada uno de estos términos.⁷

El término que ha ido repitiendo a lo largo de su ensayo no solo tiene que ver con lo lejano, sino con todo lo que implica la diferencia; sin embargo, se presenta continuamente como un viajero atraído por lo “antipódico” que no solo viaja a China, sino que además estudia chino; de manera que parece necesitar lo extranjero para encontrar lo diverso.

1.1.2. Tzevan Todorov: el exotismo en el pensamiento francés

Tzevan Todorov, quien dedica su trabajo a la alteridad, en 1989 publica un estudio en el que analiza la percepción que se ha tenido del “otro” en el pensamiento francés desde principios del siglo XVIII hasta comienzos del XX. Este texto, intitulado *Nosotros y los otros. Reflexión sobre la diversidad humana*, él mismo lo define como un híbrido, mitad historia del pensamiento y mitad ensayo de filosofía moral y política, y en él diserta acerca de la percepción que “nosotros” tenemos de “los otros” desde

⁶ *Idem*, p. 58

⁷ *Idem*, p. 75

distintas perspectivas: el etnocentrismo, el cientificismo, el racismo, el nacionalismo, etc. Sin embargo, la que nos interesa es la que ocupa la cuarta parte: lo exótico; que empieza con un capítulo introductorio, “Sobre las buenas costumbres de los otros”, en el que ve el exotismo como relativismo, porque depende de aquello a lo que se le dé más valor. De esta manera el exotismo se contrapone al nacionalismo, porque mientras en el primero se valora el país que no posee ninguna característica del propio, en el segundo solo se valora el propio país, independientemente de sus características; de forma que el exotismo depende del observador. Por este motivo considera que el primer exotista célebre es Homero. Siguiendo a Todorov, «En el canto XIII de la *Iliada*, Homero evoca efectivamente a los abioi, que en su época era la población más alejada de los que conocían los griegos, y declara que son “los más justos entre los hombres”»; y en el canto IV de la *Odisea* supone él que «en los confines de la tierra [...] la vida para los mortales no es más que dulzura»⁸; con lo que habla de la «regla de Homero», por la que «los pueblos más alejados son los más felices y admirables»⁹, frente a la «regla de Herodoto», por la que los seres humanos «se han juzgado como los mejores del mundo, y han estimado que los otros son buenos o malos, según se hallen más o menos alejados de ellos»¹⁰. Sin embargo, como el propio Todorov añade, este elogio se produce desde el desconocimiento; algo que parece incompatible, pero que estimula la fabulación, porque permite crearse una imagen idealizada del otro.

Por otro lado, relaciona el exotismo con el primitivismo, por el que se ve secundado en un sentido cultural del término hasta el siglo XVIII, ya que hasta este siglo los autores ven su propia cultura más compleja y elaborada que otras más alejadas de las que destacan lo contrario, su sencillez. Sin embargo, a partir del siglo XIX, se ha

⁸ Tzevan Todorov. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México D.F.: Siglo XXI, 1991, p. 305

⁹ *Idem*, p. 432

¹⁰ *Idem*, pp. 431-431

dado la vuelta a esta idea y se ha empezado a valorar más otras tradiciones, respecto a las cuales sienten más “retrasada” la propia.

Un autor del siglo XIX que le sirve a Todorov como ejemplo de la «interpretación primitivista del exotismo» es Louis-Armand de Lom d'Arce, barón de Lahontan. Refiriéndose a su carta (*Nouveaux voyages*), a su tratado (*Mémoires de l'Amérique septentrionale*) y a su diálogo filosófico (*Dialogues curieux entre l'anteur et un sauvage*), Todorov afirma

El uso que hace Lahontan de los tres géneros, ilustra bien las exigencias del exotismo primitivista: si se desea idealizar una sociedad, es preciso no describirla desde un punto de vista demasiado cercano; y, a la inversa, cuando una descripción es demasiado poco detallada, se presta mal a ser idealizada.¹¹

El exotismo primitivista sería el resultado del equilibrio entre la lejanía desde la que se describe y el detalle con el que se hace; de manera que aquí entraría la interpretación o incluso la imaginación del autor, que tiene que describir desde el desconocimiento o desde un conocimiento relativo.

En relación al primitivismo, Todorov reflexiona acerca de la figura del buen salvaje, que considera el estado intermedio del hombre entre su estado de naturaleza y de sociedad. El culto al buen salvaje, según nos recuerda, se ha asociado tradicionalmente con el pensamiento de Jean-Jacques Rousseau; sin embargo, según Todorov, Rousseau no propone este estado intermedio y el salto que da es demasiado abrupto¹², por lo que no se debería asociar a esta figura.

¹¹ *Idem*, pp. 312-313

¹² «La visión del mundo y de la historia que propone Rousseau es mucho más trágica que la de sus contemporáneos primitivistas: la sociedad corrompe al hombre, pero el hombre no es verdaderamente tal, más que por el hecho de haber entrado en sociedad; no hay manera de salirse de esta paradoja. Pero este mismo juicio es, con mucho demasiado abrupto. Y es que, entre el estado de naturaleza (original) y el estado de sociedad (actual), existe un tercero, intermedio, en el que el hombre no es ya una bestia y, sin embargo, tampoco es todavía el ser miserable en el que se ha convertido: es, si se quiere, el estado salvaje; es en éste en el que la humanidad ha conocido su más grade felicidad.» *Idem*, p. 321

Del primitivismo, Todorov pasa al universalismo de François-René de Chateaubriand al que considera el primer escritor viajero moderno¹³. Sin embargo, su universalismo coexiste con un proyecto nacional.

Una de las razones por las cuales partió hacia América, era el deseo de descubrir un paso en el Norte, entre América y los hielos polares, desde el Pacífico hasta el Atlántico; cierto es que ello le daría gloria personal, pero también traería beneficios para su país.¹⁴

Además quiere proporcionar a su país una colonia en el Océano Pacífico; sin embargo, tal como recuerda Todorov, es contrario a la colonización como se llevó a cabo en América. Su sentimiento nacionalista lleva a Todorov a hablar del etnocentrismo de Chateaubriand como francés, que viene acompañado de su egocentrismo como autor, ya que en el *Itinéraire*, acerca de su viaje a Oriente «va a contar, no lo que ha visto, sino lo que ha experimentado; no va a hablar de los otros, sino acerca de sí mismo.»¹⁵, con lo que “el otro” desaparece. Esta falta de interés por los países que visita, Todorov la contrapone a la actitud de Pierre Loti, a quien considera el nombre del exotismo en Francia a finales del siglo XIX; lo que contrasta con la opinión de Víctor Segalen acerca de este autor, quien lo considera un pseudoexota, colocándolo junto a los turistas.

Sus novelas *Aziyadé*, *Rarahu* y *Madame Chrysantheme* forman una serie que cuenta las aventuras amorosas que «un cierto Loti, oficial de marina, vive con una mujer, en un país lejano (Turquía, Tahití y Japón, respectivamente)»¹⁶; de manera que en Loti, exotismo y erotismo coinciden: «El invento de Loti consiste en haber hecho coincidir exotismo y erotismo: la mujer es exótica, lo extranjero es erótico.»¹⁷ Lo

¹³ Chateaubriand realiza dos viajes importantes: uno de juventud a América en 1791, y uno de madurez, a Oriente (Grecia, Palestina y Egipto) entre 1806 y 1807.

¹⁴ *Idem*, p. 339

¹⁵ *Idem*, p. 346

¹⁶ *Idem*, p. 351

¹⁷ *Idem*, p. 357

erótico incrementa la atracción hacia el otro, lo que sumado a la dificultad en la comunicación, hace que la experiencia exótica se renueve constantemente¹⁸.

El planteamiento que hace Todorov del exotismo a partir de la obra de Loti lo amplía Segalen, quien redefine el término: «Es exótico, propiamente hablando, todo aquello que es exterior al sujeto observador; ahora bien, este concepto ha sufrido una reducción increíble, y se lo ha identificado únicamente con *ciertos* contenidos, exteriores a *ciertos* sujetos.»¹⁹ Incluso ya queda reducido en Segalen por su atracción hacia lo extranjero, sobre todo hacia países que son completamente opuestos al suyo, Polinesia y China. Segalen considera que la experiencia exótica es «la experiencia más preciosa que nos haya tocado vivir»; la primera razón que da es que está convencido de ello, pero busca un mejor argumento en la filosofía²⁰ y añade como razón que «La diferencia debe ser valorada, piensa, ya que únicamente ella asegura la intensidad de la sensación; ahora bien, sentir es vivir, o, cuando menos, es la parte esencial de la vida»²¹. Sin embargo, Todorov rebate estas observaciones y se pregunta si “vivir” puede ser la consecuencia directa de “sentir”; idea que considera una «concepción animal de la humanidad» ya que «no hay lugar para el pensamiento, como tampoco lo hay para la alegría y el sufrimiento interiores»²².

Por último, propone como modelo de viajero moderno a Antonin Artaud, quien viaja a México en 1936, según Todorov, para buscar «la negación de la civilización europea»²³ y piensa que tiene la misma actitud que los «alegoristas», es decir, aquellos que toman a los otros como ejemplo o ilustración de su propio proyecto ideológico, de

¹⁸ «Pero Loti no siente ningún pesar ante esta dificultad de la comunicación, ya que es precisamente de la incompreensión de donde nace el encanto: el exotismo no es otra cosa que esta mezcla de seducción y de ignorancia, este renovar la sensación, gracias a lo extraño.» *Idem*, p. 357

¹⁹ *Idem*, p. 367

²⁰ Como ya vimos, Segalen considera «su verdadero maestro» a Jules Gaultier, a quien Todorov ve como «un vulgarizador y promotor del pensamiento nietzscheano en Francia». *Idem*, p. 371

²¹ *Idem*, p. 370

²² *Idem*, p. 370

²³ *Idem*, p. 385

ahí que los asocie a los «primitivistas» como el barón de Lahontan o Diderot, quienes usan a los hurones y a los tahitianos respectivamente como argumentos de sus propios planteamientos.

Por último, Todorov concluye la parte de su ensayo dedicado a “lo exótico” con un retrato de las distintas actitudes que se pueden tomar respecto a los otros: el asimilador, el aprovechado, el turista, el impresionista, el asimilado, el exota, el exiliado, el alegorista, el desengañado y el filósofo; algunos de estos términos nos servirán a lo largo de estas páginas para clasificar a los personajes de las obras comentadas.

1.1.3. Lily Litvak: exotismo en la literatura española finisecular

El ensayo más destacado acerca del exotismo en la literatura española es *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española a finales del siglo XIX (1880-1913)* de Lily Litvak, en el que no solo comenta el exotismo literario, sino también el arquitectónico, pictórico, decorativo, etc. El punto de arranque para comentar la importancia del exotismo en la Europa de fin de siglo son los pabellones de la Exposición Universal de París de 1900, donde se evidencia la importante presencia del exotismo en la literatura y las artes finiseculares. Ante esta preeminencia, Lily Litvak se pregunta si era un simple escapismo.

Desde luego, sí: escapismo, evasión, esteticismo, invenciones fabulosas y fabuladoras, mitos negadores de la realidad cotidiana. [...] en el escape hay un rechazo y una crítica implícita a la realidad indeseable, y en la transfiguración de lo distante y lejano, la expresión de ciertos ideales inencontrables en la propia sociedad.

El exotismo es, ante todo, una rebeldía del hombre de fin de siglo para conformarse con la Europa moderna en la que no puede ni quiere integrarse.²⁴

El alejamiento espacial no es físico porque no suele haber viaje, sino que las referencias a otras culturas se hacen desde el desconocimiento, de ahí que abundan en color local. Según Lily Litvak, «En el exotismo, hasta cierto punto, importa relativamente poco el conocimiento que se tenga de la región. [...] Cuando éste se llega a conocer mejor, deja de ser exótico»²⁵. Sin embargo, también hay exotismo en las obras de los autores viajeros que describen al otro desde la cercanía, desde el conocimiento que tienen de este, aunque este conocimiento resulte superficial en muchas ocasiones; porque hay exotismo siempre que se dé valor a la diferencia de lo que está fuera de la realidad de uno mismo.

En la introducción a su ensayo, Lily Litvak enumera y explica las características del discurso exotista: la importancia de la alteridad, su subordinación a la visión personal, su condición estereotípica, la elección de otra comunidad y la presencia de rasgos considerados exóticos para caracterizar al personaje (fatalismo, coraje, hospitalidad, despotismo, crueldad y espíritu de venganza). A continuación hace un recorrido por distintos países y regiones para ver la influencia que tienen no solo en la literatura española de fin de siglo, sino por extensión, en el arte europeo finisecular. La primera parada es la India, que siguiendo a Litvak «Poseía un pasado que aún estaba vivo, una antigüedad de ayer, de hoy y de siempre. Presentaba más que ninguno la Diferencia con Occidente; un mundo total ante la herencia greco-romana.»²⁶ De modo que la India se contrapone a Grecia como el lugar donde se produce una «verdadera resurrección de lo arcaico» al estar todavía presente, y es que la atracción por la India se

²⁴ Lily Litvak, *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986, p.16

²⁵ *Ídem*, p. 18

²⁶ *Ídem*, p. 25

basaba sobre todo en considerarla «más que un país, una página de los orígenes del mundo, de la historia primitiva del género humano»²⁷.

La atracción hacia la India se remonta a 1771, cuando Anquetil Duperron publicó el *Zend Avesta*. En España es intenso el interés por la India, un ejemplo es la novela de Juan Valera, *Morsamor*, en la que el autor muestra su interés por el país oriental y por el ocultismo, a través del viaje iniciático de su personaje Fray Ambrosio de Utrera, quien se rebautiza con el nombre de Morsamor. Además, este interés por la India en España se evidencia con la publicación de distintos relatos de ambientación hindú abundantes en color local. Por otro lado, en la revista española *Sophia* se considera que «La India es quien puede enseñarnos, más que ningún otro país el desarrollo del espíritu humano y darnos soluciones a cuestiones de lenguaje, religión, mitología, filosofía. Por ello es preferible estudiar el sánscrito y no el latín o el griego.»²⁸

Del exotismo hindú pasa al exotismo musulmán, pues al ser Oriente lo opuesto a Occidente, la cultura oriental siempre ha cautivado por ser representación de lo exótico. Se publican importantes trabajos acerca del mundo musulmán y se traducen textos árabes al castellano, pero además de este interés intelectual, su carácter extraño despierta la imaginación de los autores de esta época; de modo que el mundo islámico se convierte en tema de moda. Litvak pone como ejemplo de este gusto publicaciones como *Alrededor del Mundo*, *Museo de las familias* y *Semanario pintoresco español* que «traían magníficas reproducciones de grabados con escenas orientales.»²⁹ Aunque en torno a 1900 parece desaparecer la atracción hacia el Oriente islámico, según Litvak, se renueva a inicios del siglo XX con las pinturas de Matisse e Iturrino. De todos modos y a pesar de su progresiva disminución, continúa habiendo una exaltación de Oriente en la

²⁷ *Ídem*, p. 33

²⁸ *Ídem*, p. 34

²⁹ *Ídem*, p. 58

cultura finisecular. Del orientalismo islámico, Litvak pasa a comentar el nipón, cuya literatura interesaba al público español.

Se comentó la novela, y la poesía, Valera tradujo algunos cuentos como “El espejo de Matsuyama” y “El pescadorcito Urashima”, justificando su predilección por esas narraciones, por ser “tan distintas de las europeas”. Una casa catalana publicaba una colección con el nombre de *Quantos del Vell Japon*, hermosamente ilustrada, que dejó su huella en la imaginación de quienes más tarde, serían los pintores del fin de siglo. El teatro japonés fue conocido gracias a las representaciones de *Sadda Yacco*, descubierta al público español por las reseñas que llegaban de la Exposición de París, y que actuó en Barcelona en 1902.³⁰

La civilización japonesa atraía por su refinamiento, su sofisticación, su ceremonial y de nuevo, por su erotismo, que venía representado por la figura de la geisha. Litvak vuelve a la relación entre exotismo y erotismo al comentar las obras ambientadas en países tropicales.

Hay una estrecha relación entre exotismo y erotismo. El erotismo se ejercita en el cambio, se nutre de variedad y su razón es justamente el incesante apetecer. [...]

Como en los otros exotismos, hay un tipo femenino, la mujer de los trópicos, que podemos definir. Por lo general, se la describe como lánguida, perezosa y sensual, sobre todo si es una criolla o mestiza. Destaca su físico, su cabello negro y su piel morena, que la asocia con el calor del sol y la fertilidad de la tierra.”³¹

Este prototipo de mujer viene representado en la literatura española por la Niña Chole, la niña mestiza que seduce al Marqués de Bradomín, y es la *Sonata de estío* de Valle-Inclán la obra que Litvak pone como ejemplo del exotismo tropical. En esta obra se entronca el viaje a México con las crónicas coloniales, pues el «exotismo tropical corre paralelo y se une al primitivismo»³², por lo que este escape no solo se da en el espacio sino también en el tiempo.

³⁰ *Ídem*, p. 112

³¹ *Ídem*, p. 171

³² *Ídem*, p. 149

El último exotismo al que Lily Litvak dedica su disertación es el arqueológico, que podía satisfacer varios ideales de forma simultánea, imaginativos y eruditos, ya que para introducir estas culturas en sus obras, los escritores tenían que estudiarlas. Dos ejemplos, que presenta Litvak, de exotismo arqueológico en la literatura española son las novelas de Emilia Pardo Bazán y Vicente Blasco Ibáñez, *Las cavernas y Dioses* y *Sónnica la cortesana*, respectivamente. El hecho de que estos ejemplos sean obra de dos autores naturalistas se debe a que la arqueología permitía cierto cientifismo dentro de la obra literaria. Además, se tradujeron libros como *La Magia Egipcia* y *El libro del destino*. Dentro de estas obras, de nuevo es importante la presencia de la mujer como sujeto exótico.

El fin de siglo se sometió a la fascinación de las grandes cortesanas, crueles reinas, famosas pecadoras. Se evocaba mujeres pretéritas despiadadamente perversas: Mesalina, Helena, Yanthis, Cleopatra, Eva, Astarte, Onfalia. Eran la representación de la esencia primigenia de lo femenino. Criaturas irracionales y perversas, portadoras del mal, de la perversa y diabólica seducción.³³

Como hemos visto, la mujer como sujeto exótico es común a todos los exotismos, que la presentan como representación de la diversidad cultural. Al igual que hace Segalen, que considera a la mujer sujeto exótico, o Loti, en el que exotismo y erotismo coinciden tal y como hemos visto en Todorov; Lily Litvak establece una relación directa entre la imagen arquetípica de la mujer en la literatura de fin de siglo y el exotismo.

1.1.4. José Antonio González Alcantud: el exotismo en las vanguardias

En 1989 José Antonio González Alcantud publica su tesis doctoral acerca del exotismo en las vanguardias artístico-literarias, en la que empieza reflexionando acerca

³³ *Ídem*, p. 227

de las modas de Extremo Oriente entre los siglos XVIII y XIX para llegar al siglo XX, momento en el que cobra especial relevancia África. El continente africano entra en el arte europeo a través del color: el negro. Un ejemplo del acercamiento de la pintura de vanguardias al continente negro es Henri Matisse. Siguiendo a González Alcantud,

El descubrimiento material del arte negro lo realiza Matisse a partir de 1906 cuando descubre en la “calle de Rennes, una máscara negra que le recuerda una cabeza de pórfido rojo de las antigüedades egipcias del Louvre [...]. A partir de 1906, Matisse comienza a reunir una colección de esculturas y de máscaras de procedencias diversas” [...] Matisse, lo mismo que Kandinsky, recibirá la influencia del orientalismo de una forma más acentuada que la del arte negro.³⁴

La influencia africana que más destaca González Alcantud es la que ejerce dicho continente en la obra de Pablo Picasso, quien «durante algún tiempo había mezclado las investigaciones plásticas derivadas de los relieve ibéricos de Osuna contemplados en el Louvre y estilos de máscaras africanas como las de los senoufo de Costa de Marfil»³⁵.

González Alcantud habla de la *negrofilia* que se produce hasta los años treinta y cuyo ejemplo más claro lo tenemos en la música, en el jazz. Por otra parte, en estos años, el etnógrafo Leo Frobenius va a realizar distintas expediciones africanas a Kasai, Senegal, Guinea, Dahomey, Mahgreb, Togo, Camerún, Nigeria, Mauritania, Marruecos, Egipto, Sudán, Abisinia, Libia, Sáhara, SE de África y Sudáfrica. Como producto de estos viajes, Leo Frobenius publica diferentes obras, entre las destaca el *Decamerón negro* de 1910, donde recoge distintas historias pertenecientes a la tradición oral de algunos pueblos de África. Esta recopilación de mitos y cuentos africanos se publica en Alemania en 1913 y dos años antes de esta publicación, se edita el almanaque de *Der Blaue Reiter*, en el que «se reproducen, por ejemplo, esculturas del Benin, maderas

³⁴José Antonio González Alcantud. *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1989, p. 198

³⁵*Ídem*, p. 147

malayas, artesanías mexicanas, relieves etruscos, sombras chinescas, dibujos japoneses o pinturas chinas.»³⁶

Por otro lado, en la apreciación del arte negro, la figura que más influye, según González Alcantud, es el crítico de arte Carl Einstein. Su obra «*Arte Negro* aparece en 1915, cuando Huenselbeck y los dadaístas lanzan al aire sus poemas y danzas inspiradas en África, donde uno de ellos, Jan Ephraim, había pasado algunas temporadas.»³⁷

En cuanto a Oriente, el introductor de la literatura china en Alemania es el escritor Albert Ehrenstein, quien viaja a China en los años veinte. Sin embargo, entre 1909 y 1914 la xenofobia sustituye al cosmopolitismo. «Esta forma de exclusión, que en el mundo germano de los treinta alcanzó su cenit, es una exclusión del Otro, expulsado del gozo por miedo a ser de la *misma familia*.»³⁸

Otra corriente vanguardista en la que el exotismo es una característica importante es el Surrealismo, en el cual la ciudad se descubre con una mirada nueva, con la mirada del explorador. De su antecedente, el Dadaísmo, González Alcantud destaca su atracción hacia África. Un ejemplo es Richard Huelsenbeck, quien estaba obsesionado con los ritmos de la música negra; además destaca las máscaras diseñadas por Marcel Janco para un espectáculo dadaísta. Los surrealistas continúan con la atracción hacia lo africano y asocian la negritud a lo *sub*, «a aquello que circula por debajo, a contracorriente, y que *siempre* ha existido, manifestándose bajo diversas formas según las épocas: satanismo, esoterismo, exotismo.»³⁹; además se sienten atraídos hacia la *insularidad*, de modo que miran hacia Oceanía, pero también hacia otras islas como Madeira, Azores o Canarias. Por ejemplo, en el Teide, André Breton afirmó: «Tenerife

³⁶ *Ídem*, p. 196

³⁷ *Ídem*, p. 206

³⁸ *Ídem*, p. 215

³⁹ *Ídem*, p. 247

es una isla surrealista»⁴⁰. Otro lugar que Breton considera surrealista es México, a donde viaja en 1938 para impartir un ciclo de conferencias sobre cultura francesa. Dos años antes y como hemos comentado en Tzevan Todorov, otro surrealista había viajado a México, Antonin Artaud, quien antes de mirar hacia México, había mirado hacia Oriente, en su ensayo *El teatro y su doble*.

El último capítulo del ensayo de González Alcantud está dedicado a Latinoamérica, en cuyas vanguardias ve una vuelta al indigenismo, sobre todo en el muralismo mexicano, que influyó enormemente en Perú, Bolivia y Colombia.

La explosión de la autenticidad mexicana expresada en la pintura de “los grandes” y su éxito universal levantaron en América del Sur una oleada “indigenista” que pareció por momentos invadir academias, escuelas y talleres de artistas independientes⁴¹.

Además, en este momento de eclosión del exotismo en el arte europeo, artistas como el mexicano Diego Rivera o el argentino Emilio Petorutti se hallan en Europa, por lo que recolectan estas influencias exóticas.

En cuanto a la pintura surrealista mexicana, González Alcantud recoge la denominación de Ida Rodríguez Prampolini, quien se refiere a esta como «arte fantástico» y que Alcantud extiende al surrealismo popular caribeño; donde se produce una fusión de lo popular, lo africano y lo americano, que en Haití tiene su manifestación en el vudú.

⁴⁰ *Ídem*, p. 269

⁴¹ L. Castedo en González Alcantud, *ídem*, p. 318

1.1.5. Estrella de Diego: el temor a quedarse sin lo exótico

A partir de *Los viajes de Gulliver* de Jonathan Swift, Estrella de Diego reflexiona acerca de la figura del viajero que, como Gulliver, pasa por los lugares sin llegar a conocerlos realmente y lo que le interesa es la colección de objetos que le sirven de recuerdo o testimonio de su paso superficial por esos lugares. Otro ejemplo que pone de este tipo de viajero es Michel Leiris que en los años 30 es invitado por el etnógrafo Marcel Griaule a la misión Dakar-Djibouti. Estrella de Diego asemeja estos viajes a los del turista. Los viajes y las adquisiciones de curiosidades comparten espacio con el interés científico o antropológico; un ejemplo son las misiones científicas de sir Joseph Banks, «a quien no causa ningún asombro comprobar cómo a su primeros desplazamientos en calidad de botánico les siguen los viajes comerciales en una suerte de “conquista económica”».»⁴² De modo que Estrella de Diego ve en las historias de Gulliver, una parodia por parte de Swift del deseo por lo “exótico”.

Sin embargo, esta atracción por los objetos exóticos, la considera una herencia de la *Wunderkammer* que se puso de moda en el siglo XVII, es decir, de los gabinetes de curiosidades o cámaras de las maravillas. Para Estrella de Diego, los gabinetes de curiosidades son una muestra de que en los siglos XVII y XVIII, las personas con dinero, independientemente de su linaje, podían ser dueñas de valiosas colecciones, solo debían viajar. Un relato de esta época es *The Citizen of the World* de Goldsmith, del que destaca la anécdota de un mandarín confuciano que se queda perplejo al ver en una vitrina en la que una dama inglesa guarda su colección de objetos raros, un cuenco que para él es de uso corriente. Con esta anécdota, Estrella de Diego muestra que cualquiera puede formar parte de lo “exótico” cuando se le descontextualiza. A partir de la

⁴² Estrella de Diego, *Quedarse sin lo exótico*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1999, p. 13

anécdota que narra Goldsmith, Estrella de Diego se pregunta por qué en la obra de Swift los habitantes de Lilliput y los de Brobdingnag tienen que ser los “exóticos”. La respuesta está en cómo se concibe a Gulliver, como modelo del viajero del siglo XVIII inglés y por tanto, como producto occidental, por lo que «impone las leyes coloniales, establece las fronteras, la “normalidad” consensuada»⁴³.

Ya hemos visto en Lily Litvak y en González Alcantud cómo las exposiciones universales finiseculares influyeron en el arte y en la literatura de finales del siglo XIX y del siglo XX. Estrella de Diego usa dichas exposiciones como ejemplo, en sentido contrario: la Exposición Universal de 1889 le sirve para ejemplificar su idea de que cualquiera puede convertirse en lo “exótico”, ya que los visitantes a los poblados indígenas que se construyen en el Campo de Marte se convierten en sujetos exóticos. Sin embargo, dicha escenografía tiene otra función: determinar qué es lo “exótico”, es decir, mostrar la supremacía de Occidente.

Pero además de traer lo “exótico” a Occidente mediante estas exposiciones, a finales del siglo XIX, surge el viaje por pura curiosidad, sin ninguna finalidad científica o etnográfica. Un ejemplo en literatura es Pierre Loti y en pintura, Paul Gauguin; aunque ambos prueban lo que mostró la Exposición Universal, que se puede volver de lo “exótico”. Además, el viaje de Gauguin le sirve para comprobar que lo que él buscaba es solo una imagen producto de su deseo, de modo que escribe a su amigo Odilon Redon: «Madagascar está demasiado cerca del mundo civilizado. Iré a Tahití.»⁴⁴; pero según señala Estrella de Diego, allí tampoco encuentra lo que busca. La sensación de Gauguin es la misma que muestra Michel Leiris en *Afrique fantôme*: «haber viajado hasta tan lejos para comprobar cómo África es sólo un fantasma, una

⁴³ *Ídem*, p. 21

⁴⁴ Paul Gauguin en Estrella de Diego, *ídem*, p. 37

ilusión, una imposibilidad, un producto de la fantasía»⁴⁵. En cambio, a diferencia de Gauguin, Leiris no mira con nostalgia hacia el pasado, sino que piensa que todo puede estar en otro lugar. Este deseo de encontrar un “lugar donde huir” continúa hoy y tiene que ver con el sueño en el que, como concluye Estrella de Diego, «no sea necesario pasar por el dolor de quedarse sin lo “exótico”.»⁴⁶

1.1.6. Gabriel Weisz: “el otro” como “recipiente de diferencias”

En 2007 Gabriel Weisz publica *Tinta del exotismo. Literatura de la Otriedad*, cuyo objeto de estudio es el sujeto exótico en la literatura y en el que va introduciendo distintos conceptos que sirven para comentar la relación con “el otro”. En este ensayo empieza contraponiendo la literatura exótica a la colonial, algo que ya había hecho Víctor Segalen al no incluir en su nómina a los autores relacionados con el colonialismo francés. Para Weisz mientras la literatura colonial tiene que ver con los programas de invasión, la exótica «heredera de una tradición romántica, apela al mundo de la ficción y al espíritu de aventura. Sin embargo, la fabulación en torno al personaje exótico no logra separarse de la literatura colonial.»⁴⁷; por lo que la literatura colonial y la exótica van de la mano, aunque su propósito sea muy diferente.

Para definir al sujeto exótico empieza partiendo de la noción de exotismo desde la perspectiva de Víctor Segalen, Tzvetan Todorov y Jean Baudrillard. Siguiendo a Weisz lo “exótico” propiamente dicho aparece en el siglo XIX, cuando definía «un gusto por el arte y costumbres de pueblos remoto»⁴⁸. Esta lejanía espacial favorece el desconocimiento del otro, del cual solo se tiene una idea superficial; de modo que el

⁴⁵ *Ídem*, p. 39

⁴⁶ *Ídem*, p. 43

⁴⁷ Gabriel Weisz, *Tinta del exotismo. Literatura de la Otriedad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 11

⁴⁸ *Ídem*, p. 21

otro se convierte en objeto, en «recipiente de diferencias». Al retratar al otro desde la diferencia, uno define su propia identidad.

Por otro lado, Gabriel Weisz prescinde del exotismo en el tiempo y se centra en el exotismo en el espacio; de forma que «En la idea de lo exótico se extiende una geografía imaginaria en la que el sujeto se disuelve y forma parte del lugar; de aquí toma forma una escritura del espacio.»⁴⁹; por lo que recurre a la imagen tradicional de lo exótico como lo lejano, lo extranjero.

Además, Weisz reflexiona acerca del diálogo que se establece entre un sujeto y el sujeto exótico, el cual carece de voz; de ahí que tome el término «dialogismo» de Mijaíl M. Bajtín para hablar sobre la descompensación que se produce entre un sujeto y el sujeto exótico; porque quien define a este último como tal «está ocupando no sólo una posición de autoridad física sino también maneja un posicionamiento para realizar formaciones estratégicas que le dan una configuración determinada al sujeto exótico»⁵⁰; de manera que el diálogo no es posible, porque el otro se convierte en un simple objeto. Un ejemplo de esta posición de autoridad respecto al sujeto exótico es el de Víctor Segalen.

el trato que le brinda al sujeto exótico y en especial a la mujer no deja de resultar ofensivo en el sentido de que implica silenciar a un sujeto activo y sólo da la alternativa de la descripción estética. Únicamente el sujeto colonial tiene poder sobre su personalidad, sólo él puede ser descrito para que los lectores se identifiquen con el héroe»⁵¹

Además de «dialogismo», Weisz utiliza otros conceptos de Bajtín para su análisis. Así, al comentar *Macunaíma* de Mário de Andrade emplea el término «cronotopo» que aúna espacio y tiempo, y recoge de Bajtín dos nociones que sirven como punto de

⁴⁹ *Idem*, p. 43

⁵⁰ *Idem*, p. 53

⁵¹ *Idem*, p. 72

referencia en las estéticas del exotismo: «la monoglosia corresponde a un lenguaje cultural especializado en la expresión de una unidad en un centro de control, mientras la heteroglosia genera una heterogeneidad en cuyo seno coexisten numerosos lenguajes culturales.»⁵² Para Weisz un ejemplo de la actitud que se toma en el discurso de la monoglosia es el primitivismo de las vanguardias.

Gabriel Weisz devuelve su mirada a la literatura hispanoamericana y considera el realismo mágico o lo real maravilloso como el relato del sujeto exótico, aunque pone como ejemplo del realismo mágico una novela italiana, *La iguana* de Anna Maria Ortese, que narra el viaje de un conde en busca de una isla no inscrita en el mapa. Para comentar la novela de la autora italiana utiliza otro término al que volverá en el último capítulo de su ensayo, este es «geotropo», que define como «un neologismo para abarcar un territorio semántico que se convierte en metáfora del lugar para definir lo exótico, lo bárbaro, lo salvaje, lo primitivo, o cualquier combinación de motivos que contengan las nociones de alteridad y otredad»⁵³.

En cuanto al geotropo colonial, este tiene que ver con esa posición privilegiada del observador que al llegar a regiones inexploradas decide la otredad, sin tener en cuenta cómo el otro nombraría su posición. Gabriel Weisz ve un peligro en las representaciones coloniales del exotismo, porque «modelan al sujeto para hablar en su lugar»⁵⁴, es decir, le privan de voz. Este geotropo enlaza con la construcción del salvaje, que «es un cuerpo exótico fuera de un terreno familiar y conocido, fuera incluso del cuerpo construido del humano “civilizado”.»⁵⁵ Sin embargo, en la historia de la literatura se puede encontrar un ejemplo de “salvaje” civilizado, es Segismundo, quien,

⁵² *Idem*, p. 66

⁵³ *Idem*, p. 106

⁵⁴ *Idem*, p. 161

⁵⁵ *Idem*, p. 116

aunque vive en un estado de salvajismo, ha recibido la educación propia de un príncipe, por lo que el lenguaje que utiliza es culto.

Antes de llegar al final de su ensayo, Weisz vuelve al término de «geotropo» y lo hace comentando la obra de Roland Barthes *Mythologies*, donde comenta la historia de «una pareja de profesores, su hijo pequeño “Bichon” y las aventuras que atraviesan en el país de los caníbales»⁵⁶. La conclusión de Weisz a partir de esta historia es que «Barthes introduce una exposición metaexótica, o sea, aquella que comenta el lugar exótico esquivando los exotismos del discurso colonial»⁵⁷, lo que supone el principio de un cambio en las posiciones de poder.

1.1.7. César Aira: Operación Exotismo

En la literatura que nos ocupa, la argentina, un autor vinculado a lo exótico es César Aira, quien, en 1993, dedica un ensayo a este tema: “Exotismo”. Aunque, tres años antes ya había reflexionado acerca de dicho tema en sus *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, en el que dice que «René Leys, la novela de Segalen, que he leído estos días, me ha hecho pensar si acaso el futuro de la literatura, de toda la literatura, no estará en el exotismo»⁵⁸; además, en este ensayo, define la Operación Exotismo, «Ese plus es el valor del valor, que es la esencia del valor. Adhiriéndose a las cosas como un brillo, el exotismo es lo que termina dando valor a la vida cotidiana.»⁵⁹; operación que puede ejemplificarse con la anécdota que narra Estrella de Diego en la que un mandarín confuciano se sorprende al ver un cuenco que pertenece a su cotidianeidad entre los objetos raros que una dama inglesa guarda en su vitrina.

⁵⁶ *Idem*, p. 178

⁵⁷ *Idem*, p. 179

⁵⁸ César Aira, *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, 1991, p. 63

⁵⁹ *Idem*, p. 65

En “Exotismo”, Aira empieza hablando acerca de la arbitrariedad de las nacionalidades y para ello pone como ejemplo a Montesquieu, quien afirma «Soy hombre antes que francés y no soy francés sino por casualidad»⁶⁰. El escritor francés le sirve para reflexionar acerca de la “novela exótica”, género del que Aira le considera creador, y sus *Cartas Persas* introducen un nuevo presupuesto: la mirada, porque sus protagonistas, Rica y Usbek, viajan a Europa y su condición de extranjeros les permite “mirar” en lugar de “ver”. Los personajes de Montesquieu no son persas reales, por lo que «son el dispositivo que inventa Montesquieu para generar la mirada»⁶¹, de forma que por medio de la ficción, Montesquieu revela lo real.

A partir de las *Cartas persas*, César Aira plantea tres estadios del exotismo, que nos van a servir en estas páginas para clasificar a algunos de los personajes de las novelas que analizamos: el primer estadio es el del extranjero en nuestro mundo cotidiano (Rica y Usbek en Europa); el segundo es el del “viajero”, que es quien regresa para contar lo que ha visto (Rica y Usbek en Persia a su vuelta de Europa); y el tercero es el del «persa que le vende a los lectores franceses una Persia “persa”, colorida, distinta, exótica»⁶². A partir de este último estadio, Aira distingue entre «árabe auténtico», que es del que habla Borges en su ensayo “El escritor argentino y la tradición”, es el árabe que no introduce en sus escritos lo que el lector espera encontrar, y el «árabe profesional», el que presenta al lector lo que quiere encontrar y a partir del cual surge el género exótico. Aira pone como ejemplo de exotismo a Pierre Loti, quien habla de un «Japón de estampa», porque al no profundizar en el conocimiento del país que visita, destaca de este lo exótico, por lo tanto, Aira define el exotismo como «el

⁶⁰ Montesquieu en César Aira, “Exotismo”. *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*. Rosario, septiembre de 1993, p. 73

⁶¹ *Ídem*, p. 73

⁶² *Ídem*, p. 75

instante de la constitución de la mirada»⁶³. Frente a Loti, en su conocimiento profundo, Segalen en lugar de hacerse sinólogo se hace chino, que para Aira es la «legitimación del artista»; y mientras Segalen profundiza en su conocimiento al instalarse en China, Raymond Roussel viaja sin profundizar, por lo que se produce un regreso a Loti. Para finalizar, Aira mira hacia su propio continente y ve en la novela del brasileño Mário de Andrade, *Macunaíma*, el mejor ejemplo del género exótico, al que compara con *Mme. Crisantemo* de Loti. Entre las numerosas diferencias que puede haber entre las dos obras, Aira destaca una: «Mário es brasileño y Loti no es japonés»; por lo que mientras que Loti continúa siendo francés al no hacerse japonés, Mário de Andrade se vuelve aun más brasileño, cumpliendo con las instrucciones de la modernidad, en el que uno debe presentarse «como sí...».

Como veremos a lo largo de estas páginas, Aira participa también del exotismo literario en sus novelas; tema que trata Sandra Contreras en su ensayo *Las vueltas de César Aira*, en el que habla de un «boom exótico» que se produce en los años 80 y que continúa en los 90.

1.2. Orientalismo: una invención de Occidente

1.2.1. Edward W. Said: Oriente en el pensamiento occidental

Al hablar de orientalismo, resulta ineludible comentar el estudio que Edward Wadie Said publicó en 1978, *Orientalismo*, cuyo propósito es examinar la historia de “los estudios orientales” en Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. En este estudio

⁶³ *Ídem*, p. 77

concibe la imagen exótica de Oriente como una invención europea⁶⁴. Además se presenta ante Europa como la imagen de “lo otro”, por lo que le ha servido para definirse en contraposición a él; de este “otro” se destaca lo oriental, de modo que Oriente es orientalizado.

Desde la antigüedad clásica, Oriente depende de la imaginación de Occidente; un ejemplo es *Los persas* de Esquilo, donde «Asia habla a través de la imaginación de Europa y gracias a ella; una Europa que, según se la describe, ha vencido a ese “otro” mundo hostil de más allá de los mares que es Asia.»⁶⁵ Pero no solo el orientalismo es una invención, Occidente produce otro término con connotaciones negativas, es el nombre asignado al islam: mahometismo.

Una de las fuerzas que actuaban en los pensadores cristianos cuando intentaban comprender el islam era la analogía: como Cristo era la base de la fe cristiana, se suponía –bastante incorrectamente- que Mahoma era para el islam lo que Cristo para el cristianismo. De ahí, el polémico nombre “mahometismo” dado al islam, y el epíteto de “impostor” que se aplicaba automáticamente a Mahoma.⁶⁶

También en la literatura se presenta una imagen negativa de Mahoma; en el *Infierno* de Dante, es considerado un pecador y su castigo es ser partido en dos una y otra vez por toda la eternidad; pero Mahoma no es el único musulmán en el Infierno de Dante, también están allí Avicena, Averroes y Saladino.

Los “estudios orientales” que examina Said revelan la imagen reduccionista que se ha dado de Oriente a lo largo de la historia y la actitud maniquea de quienes han sido considerados especialistas en la materia. El primer texto que comenta es el discurso sobre la ocupación británica de Egipto que Arthur James Balfour dio ante la Cámara de

⁶⁴ «Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias. Ahora estaba desapareciendo, en cierto sentido había existido, pero su momento ya había pasado.» Edward W. Said, *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008, p. 19

⁶⁵ *Ídem*, p. 89

⁶⁶ *Ídem*, p. 94

los Comunes el 13 de junio de 1910. En este discurso, Balfour alude a los beneficios que supone gobernar Egipto para los egipcios, pero no cuenta con ellos. La colonización viene justificada por la “inferioridad” de los orientales. Los estudios orientales no aluden a los textos procedentes de estos países. Un buen ejemplo es La *Bibliothèque orientale* de Barthélemy d’Herbelot, publicada en 1697, en el que además de adaptarse Oriente a las exigencias morales del cristianismo, se remite a trabajos orientalistas y no a las fuentes originales. El primer texto en el que Oriente se presenta ante Europa «en la materialidad de sus textos, de sus lenguas y de sus civilizaciones»⁶⁷ es la traducción de Abraham Hyacinthe Anqueti del *Zend Avesta*⁶⁸.

Siguiendo a Said, los estudios orientalistas empiezan en 1809 con la publicación de *Fundgraben des Orients*; además, con el auge de las sociedades orientalistas, aumentaron las cátedras de estudios orientales en toda Europa. Pero no solo fueron estudiosos quienes se acercaron al tema, también escritores como Gustave Flaubert, Gérard de Nerval o Walter Scott «porque el orientalismo era, en última instancia, una visión política de la realidad cuya estructura acentuaba la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, “nosotros”) y lo extraño (Oriente, el Este, “ellos”)»⁶⁹.

Said pretende demostrar que «la realidad orientalista es antihumana y persistente y que su campo de acción así como sus instituciones y su influencia universal se han mantenido hasta nuestros días»⁷⁰ y se pregunta «si hay alguna manera de evitar la hostilidad expresada por la división de los hombres entre, por ejemplo, “nosotros” (occidentales) y “ellos” (orientales).»⁷¹

⁶⁷ *Ídem*, p. 115

⁶⁸ Se trata de una colección de textos sagrados de la antigua Persia, pertenecientes a la religión zoroastriana y redactados en avéstico.

⁶⁹ *Ídem*, p. 73

⁷⁰ *Ídem*, p. 73

⁷¹ *Ídem*, p. 74

Hacia mediados del siglo XIX, el orientalismo es una vasta área de conocimientos, del cual Said pone dos ejemplos: *La Renaissance orientale* de Raymond Schawb, en la que equipara “oriental” a exótico, misterioso, profundo y seminal; y las crónicas del siglo XIX como *Vingt-sept ans d’histoire de études orientales*, de Jules Mohl, diario en dos volúmenes que registra todo lo que el orientalismo produjo entre 1840 y 1867. En este siglo surge el orientalismo moderno, al cual se asocia Silvestre de Sacy en sus comienzos.

No es solo porque Sacy fuera el primer presidente de la Société Asiatique (fundada en 1822) por lo que su nombre se asocia al comienzo del orientalismo moderno; es porque su trabajo proporcionó a esta profesión todo un cuerpo sistemático de textos, una práctica pedagógica, una tradición erudita y un importante nexo de unión entre la erudición oriental y el interés público.⁷²

Sin embargo, este cuerpo textual es fragmentario, por lo que, según Said, la cretomatía es el género en el que, en el caso de Sacy, «se manifiestan de manera más directa y provechosa el interés y la utilidad del orientalismo»⁷³. Su continuador es Ernest Renan quien se acerca al orientalismo desde la filología. Sin embargo, de ser una especialidad de la filología pasa a convertirse en una disciplina mucho más relevante, «se convirtió en una disciplina capaz de dirigir movimientos políticos, de administrar colonias y de hacer declaraciones casi apocalípticas, presentando la difícil misión civilizadora del hombre blanco»⁷⁴.

En el siglo XIX, Oriente es subordinado intelectualmente a Occidente al considerarse su objeto de estudio. Pero además de estos estudios, Said considera el orientalismo como un género literario en el que participan escritores como los románticos Víctor Hugo, Goethe o Gérard de Nerval. En el caso de este último, al igual

⁷² *Ídem*, p. 176

⁷³ *Ídem*, p. 181

⁷⁴ *Ídem*, p. 337

que ocurre con Flaubert, el viaje a Oriente es una búsqueda de lo exótico⁷⁵. Sin embargo, cuando los románticos entran en contacto con Oriente, lo desmitifican.

El recuerdo de Oriente moderno entra en conflicto con la imaginación, hace que se vuelva a la imaginación, que es un lugar más propicio para la sensibilidad europea que el Oriente real. Para una persona que nunca ha visto Oriente, dijo Nerval una vez a Gautier, un loto siempre será un loto, para mí es solo una especie de cebolla.⁷⁶

Por otro lado, al igual que vimos en Lily Litvak quien asocia exotismo a erotismo en la literatura finisecular, Said ve en Flaubert una analogía entre Oriente y el sexo.

Volviendo a los teóricos, cuando un orientalista viajaba al país en el que estaba especializado, llevaba consigo «sentencias abstractas e inmutables sobre la “civilización” que había estudiado»⁷⁷ y no tenía en cuenta el conocimiento que podía adquirir en estos viajes a partir de su propia experiencia. El viaje no se convierte en la causa de un conocimiento profundo de Oriente, por lo que continúa siendo el «elemento ausente» frente al orientalista que es el «elemento presente». Se parte del prejuicio para estudiar Oriente: «*Nosotros* somos esto y *ellos* son aquello»⁷⁸. Esta imagen esquemática de Oriente continúa en el siglo XX y se extiende a la cultura de masas. Además, mientras que en los siglos anteriores, Oriente parecía ser objeto de interés sobre todo en Francia y Gran Bretaña; en el siglo XX pasa a convertirse en dominio de Estados Unidos, donde se incorpora incluso a la cultura popular. Este hecho para Said «simboliza el gran cambio que se produjo en la configuración internacional de fuerzas»⁷⁹. Estados Unidos continúa con la imagen que se ha dado tradicionalmente de

⁷⁵«Ambos hombres estaba impresionados por el resurgir oriental tal y como Quinet y otros lo habían definido: buscaban el vigor que produce todo lo que es fabulosamente antiguo y exótico.» *Ídem*, p. 247

⁷⁶ *Ídem*, p. 145

⁷⁷ *Ídem*, p. 84

⁷⁸ *Ídem*, p.316

⁷⁹ *Ídem*, p. 376

Oriente en los estudios orientalistas y vuelve a presentar una imagen mutilada, en la que además se evita la cultura del oriental, de modo que se le deshumaniza.

1.2.2. Joan Torres-Pou: una reflexión acerca del Orientalismo en la literatura en español

En el prólogo a la edición española de *Orientalismo*, Said justifica por qué no ha incluido España en su estudio y es porque la ve como excepción, como un modelo alternativo del «choque de civilizaciones»; afirmación que es criticada por Joan Torres-Pou en su introducción a *Orientalismos*. En su crítica a Said, Torres-Pou recuerda las guerras por la conquista de la Península Ibérica durante toda la Edad Media. Además, respecto a la afirmación de Said de que Oriente le ha servido a Europa para definirse por contraposición, Torres-Pou piensa que España hace lo mismo, porque en su voluntad de pertenecer a Europa, rechaza las religiones que se identifican con Oriente: la judía y la mahometana; aunque hay cierta ambivalencia entre negación y afirmación en la relación de España con el norte de África porque forma parte de su propia cultura, ambivalencia que no se encuentra respecto a Extremo Oriente. De la relación entre España y Asia, Torres-Pou presenta varios testimonios, entre los que destaca el de Domingo Badía y Leblich quien, como hiciera Richard Burton un siglo más tarde, recorre entre 1803 y 1807 Oriente Próximo, haciéndose pasar por musulmán. También se refiere a los estudios orientalistas del siglo XIX que estarían en la línea de los comentados por Said al hablar de Francia y Gran Bretaña, y entre los que subraya la figura del sinólogo Sinebaldo de Mas. Además menciona la producción literaria filipina en español y entre la literatura española de los últimos años que muestra cierto interés por los países asiáticos, destaca la obra de Juan Goytisolo. Por otro lado, Torres-Pau habla de la

relación entre Hispanoamérica y Oriente desde la época colonial, cuando España establecía un fuerte contacto entre sus distintas colonias. Un ejemplo de la presencia de Oriente en la literatura hispanoamericana es *El Periquillo Sarniento* de José Joaquín Fernández de Lizardi, por ejemplo en el episodio del viaje del Periquillo a Manila. En el siglo XX, destaca figuras como Pablo Neruda y Octavio Paz, quienes vivieron en Asia, y otros como Severo Sarduy, Mayra Montero y Maximiliano Matayoshi, que «han incorporado a sus textos aspectos de la cultura asiática de las sociedades de sus respectivos países»⁸⁰.

1.2.3. Araceli Tinajero: Orientalismo en Hispanoamérica

Dentro de la literatura hispanoamericana, un movimiento en el que el Orientalismo es una característica importante es el Modernismo. A esta corriente dedica Araceli Tinajero su trabajo *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, en el que explica cómo el orientalismo modernista se aleja del que juzga Said en su ensayo *Orientalismo*; ya que en este se critica la relación descompensada entre Occidente y Oriente, al ser este último, objeto de estudio del anterior, silenciándolo, por lo que es un discurso que va del “centro” a la “periferia”. En cambio, en la literatura que comenta Tinajero se da voz al “otro”, realizando una labor etnográfica, en la que además se acercan a la “periferia” desde la “periferia”, por lo que aparta esta literatura del discurso europeo preguntándose «si tanto los modernistas como los autores europeos escribieron

⁸⁰ Joan Torres-Pou (ed.) *Orientalismos. Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. Barcelona: Florida International University. Department of Modern Languages Series Vol. 2. PPU, 2010, p. 17

sobre el Oriente y si para éstos últimos América era un lugar exótico, [...] qué y quién es “exótico” a partir de la mirada modernista.»⁸¹

Araceli Tinajero separa el orientalismo modernista de lo exótico, ya que los autores que comenta viajan a Oriente y tratan de darlo a conocer acercándolo a la cotidianidad de los lectores, se buscaba un «encuentro cultural entre Hispanoamérica y Oriente»⁸² y según Tinajero, encuentran una manera alternativa de percibir su propia realidad. En su estudio, las fuentes pertenecen a distintos géneros: relatos de viaje, crónicas, ensayos, cuentos y poesía, y los países en los que se enfoca son aquellos pertenecientes al Lejano Oriente: China, Corea, India, Japón, Singapur, Sri Lanka y Vietnam. Este encuentro cultural no es exclusivo de la literatura de finales del siglo XIX y principios del XX, pues sus antecedentes remiten al siglo XVI.

los textos modernistas nos recuerdan que el contacto entre América y Asia no surge a partir de su época. Textos históricos como *The Manilla Galleon* [1959] de William Schurz y *Viaje a la Nueva España: México a fines del siglo XVII* [1697] de Juan Francesco Gamelli Carreri demuestran que desde el siglo XVI barcos cargados de mercancía asiática empezaron a hacer la travesía de Manila a Acapulco. La sociedad hispanoamericana impregnada de artefactos culturales desde aquel siglo comienza a incorporarlos a su propia cultura.⁸³

Además, Araceli Tinajero pone el mismo ejemplo de Joan Torres-Pou, quien alude a la novela de Lizardi, *El Periquillo Sarniento*, para hablar de la presencia de Oriente en la literatura hispanoamericana.

Al comentar la obra de los autores modernistas, Tinajero estudia la de aquellos que viajaron a Oriente como cronistas, como los mexicanos José Juan Tablada (el primer modernista en realizar dicho viaje) y Efrén Rebolledo, el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el salvadoreño Arturo Ambrogí. Pero además de las interpretaciones

⁸¹ Araceli Tinajero. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003, p. 9

⁸² *Ídem*, p. 9

⁸³ *Ídem*, p. 22

de estos viajeros, Araceli Tinajero también considera importante la obra de aquellos autores que “interpretan” la cultura oriental sin haber viajado a Asia, como Rubén Darío, José Martí o Julián del Casal. De estos últimos, un texto importante por su carácter fundacional es el cuento de Rubén Darío, “La muerte de la emperatriz de China” que «mientras recontextualiza, a partir de un artefacto oriental, una relación con el pasado entre Hispanoamérica y el Oriente nos presenta un trasfondo moderno y se inserta en un diálogo intelectual de ideas a un nivel cosmopolita.»⁸⁴

El discurso de los viajeros modernistas se aleja del europeo sobre todo en dar voz al otro, recurre a la cita para trasladar a los lectores hispanoamericanos la cultura oriental y critican lo que será criticado por Said, que los escritores viajeros repetían los estereotipos creados por sus antecesores⁸⁵. Los modernistas hispanoamericanos no solo acercan a sus lectores los textos orientales, sino también otros elementos de su cultura, como la pintura oriental, que hasta ese momento era desconocida en Hispanoamérica; así Tablada da a conocer pintores japoneses como Okusai, Hirogshigué, Kadjita Han-Ko o Yosai. Además, a partir de las descripciones «de diminutos detalles artísticos» en los relatos de Tablada, «brotan las raíces del *haiku* en el idioma español»⁸⁶. En el conocimiento de estas culturas, una preocupación de estos autores es la europeización de los países asiáticos, por lo que presentan un discurso anticolonial.

⁸⁴ *Ídem*, p. 70

⁸⁵ «Más de una vez, Gómez Carrillo desaprobaba a Rudyard Kipling por haber creado estereotipos sobre todo en torno a los japoneses. Lo peor no era tanto el haber formado moldes sino que quizás lo que más se lamentaba es que ciegamente, los escritores viajeros contemporáneos repetían lo que su antecesor Kipling había escrito. El modernista nos ofrece una visión diferente de la realidad que figuraba en el discurso europeo. Rebolledo atraviesa por la misma experiencia ya que aprende con desilusión que el paisaje que ha leído en libros de viaje del escritor francés Pierre Loti es muy distinto al que su mirada contempla.»

Ídem, p. 52

⁸⁶ *Ídem*, p. 43

1.2.4. Emmanuel Taub: Orientalismo en la Argentina de finales del siglo XIX y principios del XX

Dentro de la crítica argentina, un ensayo que trata el tema del orientalismo es el de Emmanuel Taub, *Otredad, orientalismo e identidad*, donde analiza «las configuraciones simbólicas construidas en el discurso en torno a *lo árabe, lo islámico y lo oriental* en la revista *Caras y Caretas*»⁸⁷ entre 1898 y 1918. Este grupo, el musulmán, formó parte de los procesos inmigratorios hacia Argentina y se les reconstruyó «a través de un discurso sostenido en las bases de las relaciones de *otredad*.»⁸⁸ Hacia finales del siglo XIX se produce la construcción de la identidad nacional en Argentina, para lo que es necesario imaginar a un “otro” y construir las relaciones de alteridad, ya que la identidad se configura a través de las imágenes que se tiene del “otro”. Como señala Emmanuel Taub, con la dirigencia de la Generación del 80, Argentina se despojó «de todos aquellos que no entraban en las configuraciones de una tipología determinada de “ciudadano querido”.»⁸⁹ Entre 1898 y 1918, la revista *Caras y caretas* participa en la construcción de la identidad nacional y en estos años aparecen numerosas notas con referencias de temática oriental. Argentina hereda el discurso orientalista europeo en el que «*lo oriental* constituyó históricamente lo que se llamará la figura del *extraño por antonomasia*»⁹⁰; y este *extraño* es el elemento ausente, del que se habla, pero al que no se le da voz. Siguiendo a Emmanuel Taub,

⁸⁷ La revista *Caras y Caretas* se publicó entre 1898 y 1941 en Argentina y repasó a través de sus páginas artículos nacionales e internacionales de política, turismo, sociedad, ciencia, curiosidades e interés general.

⁸⁸ Emmanuel Taub, *Otredad, orientalismo e identidad*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008, p.23

⁸⁹ *Ídem*, p. 20

⁹⁰ *Ídem*, p. 30

En primer lugar, todo aquel que pertenece a Oriente, todo aquel que se encuentra “al otro lado” es preconfigurado como *otro-sin-voz*. Cuando se discute, se piensa, se informa o se analiza a este “otro”, no se le da la palabra. [...]

En segundo lugar, se establece una relación de dominación entre los unos y los otros. [...] El *otro* se construye así sobre la base de un discurso legitimador y de poder, desde el dominador, como otro inferior y diferente. [...]

Por último, como resultado de los procesos anteriores, lo que se construye es una “orientalización de Oriente”.⁹¹

De modo que a partir de este proceso y como hemos visto que señala Said, la imagen que se presenta de Oriente es totalmente artificiosa, es una imagen esquemática basada en estereotipos. Según Taub, en el discurso nacional se construyen tres modelos del “otro”:

un *otro-lejano* cuando se intenta pensar en el inmigrante imaginado proyectado específicamente en una *herencia* árabe en la Península Ibérica y de qué forma ésta se representa aquí. Un *otro-incivilizado* como necesario y vital para justificar las guerras y procesos colonizadores de principios del siglo XX. Y por último, un *otro-exótico*, representación clásica del siglo XIX sobre el árabe que se traduce directamente al discurso argentino en la pretensión de caracterizar a las poblaciones ya asentadas en el país.⁹²

De cada una de estas imágenes del “otro”, Taub irá poniendo ejemplos extraídos de la revista *Caras y caretas*. En el primer artículo dedicado a la herencia musulmana en la Península Ibérica, que versa sobre la Mezquita de Córdoba y que fue publicado en 1908, se destaca el «fatalismo» islámico y su «primitivismo», además de lo «femenino», características que otorga el pensamiento europeo al orientalismo y que pasan al discurso argentino por la importancia que se le concede. Estas notas arquitectónicas sirven como excusa para presentar al *otro-lejano*, que ocupó la Península Ibérica durante ocho siglos.

⁹¹ *Ídem*, pp. 32-33

⁹² *Ídem*, pp. 34-35

Por su parte, el *otro-incivilizado* es presentado en los artículos referentes al período que va desde la guerra ítalo-turca hasta la Primera Guerra Mundial, en los que «Este *otro* que conserva su “lejanía” pasa a ser el *enemigo* de la civilización europea, y por ello de la civilización toda, y un *atrasado* o *primitivo* con respecto a la Modernidad; es por este motivo que he llamado a esta construcción discursiva como un *otro-incivilizado*.»⁹³

Y por último, se presenta al *otro-exótico*, por medio de los artículos turísticos, donde se presentaba la imagen que autor y lector esperaban encontrar del otro. Un ejemplo es la nota turística publicada en febrero de 1912, titulado “En tierras de moros”, en el que se recorre Argelia y Marruecos. En esta nota se hace hincapié en lo exótico, en lo que el turista pretende encontrar en territorio árabe. Esta imagen que se daba del árabe es la que se había construido dentro de Argentina antes de que llegara la inmigración desde Oriente, la cual ya formaba parte de esta sociedad a principios de 1914.

1.2.5. Axel Gasquet: Oriente en la literatura argentina hasta Roberto Arlt

Respecto al ámbito que nos ocupa, Axel Gasquet realiza un estudio en el que analiza el Orientalismo, la atracción por Oriente y el exotismo en la literatura argentina. Este estudio se titula *Oriente al sur* y va desde el Romanticismo, con Esteban Echeverría y Juan Bautista Alberdi, hasta el africanismo de Roberto Arlt, quien «ostenta el privilegio inaugural de inscribir en forma definitiva el tema oriental en la ficción argentina»⁹⁴, pasando por Domingo Faustino Sarmiento, por miembros de la generación del 80 como Lucio Victorio Mansilla, Pastor Servando Obligado o Eduardo Faustino

⁹³ *Ídem*, p. 57

⁹⁴ Axel Gasquet, *Oriente al Sur*. Buenos Aires: Ed. Eudeba, 2007, p. 294

Wilde, por el modernista Leopoldo Lugones, y por Jorge Max Rohde, considerado una prolongación tardía de la generación del 80. En estos autores, excluyendo a Leopoldo Lugones y a Roberto Arlt, hay un interés político. Como afirma Axel Gasquet,

Como movimiento global, el orientalismo sudamericano jugó –desde el principio- un papel reflexivo: buscaba en vagas latitudes exóticas un punto de apoyo para la elaboración de un nuevo programa político nacional o la configuración de una estética local.⁹⁵

Dicho interés no está presente en aquellas obras en las que hay un tratamiento literario de Oriente. El contenido del ensayo de Axel Gasquet ha servido como base de una parte importante del segundo capítulo de este trabajo, “La reinención del otro”, ya que en este hacemos un recorrido por el orientalismo y el exotismo en la literatura argentina desde la novela romántica hasta la obra de aquellos autores que fueron invitados por el Consejo Nacional Chino.

Al inicio de su ensayo, Gasquet se pregunta qué es el orientalismo, que define como «un concepto impreciso y vago, por la amplitud geográfica y cultural que dicho término pretende abarcar»⁹⁶. En cuanto al objeto de estudio del orientalista en Occidente, siguiendo a Gasquet puede ser

cualquier segmento cultural que se relacione con el Sur del Mediterráneo (el Maghreb), el Levante o el Lejano Oriente, pero asimismo Asia central, la región del Cáucaso y en algunos casos incluso de Europa oriental; hasta fechas recientes el orientalismo incluyó además ciertas regiones de África: en particular aquéllas en que había una larga implantación musulmana (Sudán o el litoral del Océano Índico), pero también regiones no islámicas como Etiopía, etc [...] Oriente es todo aquello que no es asimilable a la tradición occidental.⁹⁷

⁹⁵ *Ídem*, p. 292

⁹⁶ *Ídem*, p. 13

⁹⁷ *Ídem*, p. 14

Estos lugares son los espacios en los que se sitúan las novelas que comentamos en el capítulo dedicado al “exotismo en el espacio”, pues tradicionalmente Oriente ha sido considerado la región exótica por la literatura occidental.

Para introducir el tema del orientalismo en Argentina, Gasquet empieza mirando hacia Europa, porque es a través del viejo continente por donde llega la influencia oriental; de modo que remite al libro de Said, *Orientalismo*, para comentar las diferencias entre Argentina y Europa en cuanto al tratamiento del tema orientalista, y encuentra que «la semejanza fundamental estriba en que ni la Argentina era una gran potencia a mediados del siglo XIX ni tenía aspiraciones de serlo»⁹⁸. En su estudio, Gasquet no solo aborda textos de ficción, sino también otros géneros no ficticios, como los relatos de viaje, los diarios personales, las crónicas, los artículos periodísticos o las correspondencias. El capítulo inicial de su trabajo está dedicado al interés por Oriente en Europa, que se remonta a la Antigüedad clásica. En este capítulo, Gasquet se centra sobre todo en *Las ruinas de Palmira* de Volney, perteneciente a la escuela de los ideólogos, herederos del Siglo de las Luces francés, que al igual que los autores de este período presentan una imagen negativa de Oriente, que se caracteriza por: «la decadencia cultural, el despotismo, el fanatismo religioso, la ignorancia, etc.»⁹⁹ Este modelo no continúa en los autores románticos, que únicamente se apropiarán de los aspectos más reductores. A partir de ahí, Gasquet pasa al Romanticismo argentino, donde el Orientalismo está relacionado con la elaboración de un proyecto nacional.

Al final de su ensayo, deja abierto el campo de estudio del Orientalismo a otros períodos, que reduce en tres corpus esenciales:

- a) la asimilación orientalista hecha por diversos miembros del grupo Sur o aledaños (Victoria Ocampo, Borges, Murena, Mujica Láinez, Silvina Bullrich, etc.), b) los escritores que acusan el

⁹⁸ *Ídem*, p. 15

⁹⁹ *Ídem*, p. 20

impacto de la revolución comunista china (Juan L. Ortiz, Bernardo Kordon o María Rosa Oliver), y c) los escritores posteriores a la revolución cultural china (Luisa Futoransky, Alberto Laiseca, Martín Caparrós, César Aira, etc.).¹⁰⁰

Al tercer grupo de escritores al que se refiere Axel Gasquet, está dedicado este trabajo, en el que comentamos el orientalismo literario, cuya característica principal es el exotismo.

¹⁰⁰ *Ídem*, pp. 296-297

II. LA REINVENCIÓN DEL OTRO: DEL ROMANTICISMO A LA DÉCADA DE LOS 60

Definir lo exótico implica describir la imagen que tenemos del otro, supone sacar a la luz todos los arquetipos que están guardados en nuestra cabeza y a los que acudimos a la hora de caracterizar al extranjero, al que es distinto a nosotros; a partir de esa compilación, fantaseamos con la reinvencción de este.

Esta reinvencción no solo tiene que ver con la otredad, sino también con la propia identidad; porque al definir al otro, uno se define a sí mismo, principalmente a partir de las diferencias.

En Argentina, uno de los teóricos que han disertado sobre el tema es Emmanuel Taub quien tiene un ensayo sobre las construcción del *oriental* en la revista *Caras y Caretas*, en los años que van entre 1898 y 1918. En este ensayo, enumera los modelos de la otredad que ya vimos en el capítulo anterior: un *otro-lejano*, un *otro-incivilizado* y un *otro-exótico*¹⁰¹. El presente trabajo pretende ser un análisis de este tercer modelo; pero no como lo plantea Emmanuel Taub, sino como la imagen que se da del *otro* en la literatura argentina de las dos últimas décadas del siglo XX; una imagen que sirve para caracterizar al *otro* como *exótico*, por resultar extraño al lector argentino, quien tiene a este personaje situado en una realidad completamente distinta de la suya, incluso a veces, mitificada. Sin embargo, a pesar del extrañamiento, este exotismo también le es

¹⁰¹ Ver nota 92.

familiar al lector argentino, porque es él quien lo ha imaginado de tal forma, construyendo su propia identidad. Esta suerte de paradoja es uno de los puntos a tener en cuenta en el comentario de las novelas de estos años. Sin embargo, en este segundo capítulo se hace un recorrido por la literatura argentina desde el Romanticismo para ver la importancia que han tenido términos como *exotismo*, *orientalismo* u *otredad* a lo largo de su historia literaria argentina.

Aunque el extrañamiento es la primera cualidad a tener en cuenta en la definición de “exotismo”, hay otro término al que se suele asociar inmediatamente: el orientalismo, pues ambos son producto de la mentalidad occidental colonialista. Según Ricardo Llopesa, «puede decirse que a partir de Galland el orientalismo se convierte en el descubrimiento de un mundo que se antoja exótico a los escritores franceses del siglo XVIII»¹⁰². Sin embargo, el propio Llopesa difiere a la hora de asociar estos dos conceptos, porque considera que «lo oriental es una tradición venida de fuera, aunque incorporada a la literatura francesa desde el siglo XVII; por lo tanto, no nueva ni extraña»¹⁰³. Aunque el orientalismo se vea como una tradición, hubo un inicio, un momento en el que fue una novedad, un punto de fisura con lo anterior y es ahí cuando se puede hablar de exotismo al referirse a lo oriental. Además, en el momento en que una tradición incorpora elementos propios de otra, ya se puede usar este término.

Ya hemos visto cómo Said también asocia lo “oriental” a lo exótico, al comentar la obra de Raymond Schwab, *La Renaissance orientale*: «Schwab opinaba que la palabra “oriental” describía un entusiasmo de aficionado o de profesional por todo lo asiático, y que era un maravilloso sinónimo de lo exótico, lo misterioso, lo profundo y lo seminal»¹⁰⁴.

¹⁰² Ricardo Llopesa, “Orientalismo y modernismo”, http://revistas.ucm.es/fl/02104547_/articulos/ALHI9696110171A.PDF, 1995, p. 173

¹⁰³ *Ídem*, p.174

¹⁰⁴ Edward W. Said, *op.cit.*, p. 83

La representación del otro a partir de la invención es muy común en los textos ambientados en lugares lejanos para el escritor, quien no duda en falsear una realidad que no conoce de primera mano.

La descripción del exotismo, si no es producto de un viaje de conocimiento, se convierte en falseamiento de una realidad desconocida; se produce una confusión de fronteras que llevan a un extrañamiento mayor, ya que no se da solo por parte del emisor y del receptor, sino también por parte del referente, quien no reconoce esa realidad como propia. Las fronteras se mueven, se diluyen e incluso desaparecen, cuando de lo que se trata es de acercarse al otro de una forma muy superficial, sin que haya un intento de reconocimiento posterior.

Una anécdota que sirve de ejemplo para esta confusión es la que narra Luis Chitarroni en su ensayo *Mil tazas de té*. Dicha anécdota tiene lugar durante la Primera Guerra Mundial, cuando se decidió que los soldados indios que fueran heridos fuesen llevados al Royal Pavillion en Brighton, que Carlos IV de Inglaterra había mandado decorar con motivos orientales. La persona que lo ordenó pensó que estos soldados sabrían apreciar tales motivos; en lo que no pensó fue en que estos motivos no eran indios, sino chinos.¹⁰⁵

Esta confusión cultural resulta bastante ilustrativa a la hora de definir el término exotismo; pues no es tanto la asimilación de los gustos de un país extranjero, como la interpretación que Occidente ha hecho de Oriente a lo largo de la historia; una interpretación que es producto de su propia invención. Lo exótico no es lo que el turista encuentra en sus viajes, sino lo que espera encontrar y por tanto, se le ofrece; el turista espera encontrarlo porque el exotismo tiene algo en común con su paranomástico “erotismo”: la atracción. Esa reinención, esa interpretación de la otredad, es producto

¹⁰⁵ Luis Chitarroni, *Mil tazas de té*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2008, p. 32

de la atracción hacia lo diverso. Como afirma Said, «Oriente fue orientalizado»¹⁰⁶, partiendo del estereotipo; es una invención muda, sin voz, para quien Occidente es creador e intérprete.

Pero como ya se ha indicado anteriormente, el exotismo abarca un campo mayor, no solo incluye el Orientalismo, sino también todo aquello que suena a extranjero, a desconocido. Con el descubrimiento de América, Extremo Occidente empieza a formar parte del imaginario común de lo diverso; por tanto, de lo exótico. Los colonizadores describen como si de una “japonería” se tratara, las selvas americanas. Sin embargo, en Argentina, a pesar de su condición de país colonizado, empieza a sonar la palabra exotismo durante el Romanticismo, tanto por parte del europeo como del propiamente latinoamericano.

2.1. Exotismo en la novela romántica: la Pampa con los ojos de un extranjero

Además de los escritores argentinos, quienes fantasean con lo exótico de los países orientales, hay un grupo de escritores ingleses que viajan a Argentina, buscando lo extraño, lo extranjero, lo exótico. Escritores como Francis Bond Head, Joseph Andrews, Samuel Haigh o J.A. Beaumont, viajan a Argentina para acercarse a una realidad muy distinta a la suya, de la que destacan dos espacios: la Pampa, con la que aparece el tema de la cautiva, y la ciudad de Buenos Aires, de donde destaca el matadero. Acerca de este espacio, Adolfo Prieto escribe:

Y en las afueras de la ciudad: el matadero. Dos páginas del texto había necesitado Head para dar cuenta de la entera ciudad de Buenos Aires; dos páginas necesitará para introducir –e introducirse– en la descripción exclusiva del matadero.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Edward W. Said, *op. cit.*, p. 25

Esto se debe a que lo que más impresiona de la ciudad a estos escritores es el matadero, del que J.A Beaumont destaca «la brutalidad de las clases bajas». A estos dos temas: la cautiva y el matadero, dedica Echeverría dos de sus obras; en el caso de la segunda, el espacio sirve para hacer una crítica del gobierno de Rosas.

Por otro lado, Juan María Gutiérrez critica la imagen que los viajeros ingleses dan a Buenos Aires a partir de sus visitas al matadero y las equipara a la crítica que hace Sarmiento en *Facundo*.

Lo que dije sobre *Facundo* en *El Mercurio* no lo siento; escribí antes de leer el libro; estoy convencido que hará mal efecto en la República Argentina, y que todo hombre sensato verá en él una caricatura: es éste un libro como las pinturas que de nuestra sociedad hacen a veces los viajeros por decir cosas raras: el *matadero*, la mulata en intimidad con la niña, el cigarro en boca de la señora mayor, etc., etc. La República Argentina no es un charco de sangre.¹⁰⁸

De esta cita, Adolfo Prieto destaca el subrayado del “matadero” y la frase «La República Argentina no es un charco de sangre», que solo se puede asociar al matadero y no a los otros elementos de la enumeración; lo cual, podría deberse, según Prieto, a que Gutiérrez ya tenía entre sus manos el texto de Echeverría, cuya crítica es muy similar a la de Sarmiento.

Independientemente de la crítica de Gutiérrez, se puede afirmar que los románticos argentinos descubren su propio país a partir de las lecturas de los libros de viajes de los románticos ingleses. Un ejemplo es el viaje que Alberdi realiza a Tucumán en 1834, guiado por la lectura del *Viaje del Capitán Andrews*, que este había publicado en Londres en 1827.

¹⁰⁷ Adolfo Prieto, *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 41

¹⁰⁸ Ernesto Morales en Adolfo Prieto, *idem*, p. 16

Tanto Esteban Echeverría como Juan Bautista Alberdi pertenecen a ese Romanticismo tardío que llega a Hispanoamérica de la mano del primero, quien había vivido en Europa cinco años (entre 1825 y 1830) y a quien se le considera el iniciador del movimiento. Según recuerda Axel Gasquet¹⁰⁹, los románticos europeos y los hispanoamericanos sólo coincidían en dos aspectos: «ambos defendían una visión anticonformista y contestataria»; en el caso de Hispanoamérica, se rechazaba el modelo colonial heredado de la corona española, y ambos reivindicaban la «más total libertad artística».

Lo que diferencia principalmente al romántico argentino del europeo es que mientras que este parte de la “civilización” para realizar su viaje, el argentino va del “desierto” a la “civilización”, de modo que el objeto del viaje es distinto. El romántico europeo es un esteta, por lo que la finalidad de su viaje es de esta naturaleza; sin embargo, el argentino no ve el viaje como fuente de inspiración artística, sino que lo ve como la búsqueda de la civilización. Esta funcionalidad es la que inspira a Sarmiento a incluir referencias a Oriente en sus escritos, por medio de las cuales intenta concebir la “barbarie local”.

Aquí los hechos hablan con toda su triste y espantosa severidad. Sólo la historia de las conquistas de los mahometanos sobre la Grecia presenta ejemplos de una barbarización, de una destrucción tan rápida.¹¹⁰

En *Facundo*, las comparaciones de Oriente con la pampa argentina son constantes, «hay algo en las soledades argentinas que trae a la memoria las soledades asiáticas»¹¹¹. Estas alusiones no solo son al paisaje¹¹², sino también a quienes habitan en

¹⁰⁹ Axel Gasquet, *op.cit.*, 2007, p. 49

¹¹⁰ Domingo F. Sarmiento, *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998, p.86

¹¹¹ *Ídem*, p. 53

¹¹² «He tenido siempre la preocupación de que el aspecto de la Palestina es parecido al de La Rioja, hasta en el color rojizo u ocre de la tierra, la sequedad de algunas partes y sus cisternas; hasta en sus naranjos,

él¹¹³; a su vestimenta¹¹⁴; o a su estilo de vida¹¹⁵. Lo irónico reside en que cuando Sarmiento escribe *Facundo* todavía no había viajado a Oriente: su viaje a Argel lo realiza en diciembre de 1846 y *Facundo* será publicado en 1845; además, no solo no conoce de primera mano Oriente, sino tampoco, aunque en menor medida, la propia pampa argentina, según confiesa en la carta que envía a J. M. Gutiérrez desde Milán y que publica en *Viajes*.

Sabe usted que no he cruzado la pampa hasta Buenos Aires, habiendo obtenido la descripción de ella de los arrieros sanjuaninos que la atraviesan todos los años, de los poetas como Echeverría, y de los militares de la guerra civil.¹¹⁶

Sarmiento realiza sus descripciones a partir de las descripciones que hacen los otros y de estas resalta lo negativo para asociarlo a la barbarie. Un ejemplo es el de su viaje a París, donde en una visita al Louvre se fija en un lienzo de Horacio Vernet, «que ha transportado a París un pedazo del África con su cielo tostado, sus camellos, su atmósfera polvorosa, sus árabes indómitos ya domados»¹¹⁷; descripción estereotipada de la que hay que destacar la antítesis de adjetivos que le sirven para retratar a los árabes y en la que se asocian los dos términos a los que Sarmiento dedica tantas páginas: civilización y barbarie.

vides e higueras de exquisitos y abultados frutos, que se crían donde corre algún cenagoso y limitado Jordán. » *Ídem*, p. 102

¹¹³ «Es el capataz un caudillo, como en Asia el jefe de la caravana». *Ídem*, p. 53

¹¹⁴ «hallamos en los hábitos pastoriles de la América, reproducidos hasta los trajes, el semblante grave y hospitalidad árabe» *Ídem*, p.64

¹¹⁵ «Ya la vida pastoril nos vuelve impensadamente a traer a la imaginación el recuerdo del Asia, cuyas llanuras nos imaginamos siempre cubiertas aquí y allá de las tiendas del camulco, del cosaco o del árabe. La vida primitiva de los pueblos, la vida eminentemente bárbara y estacionaria, la vida de Abraham, que es la del beduino de hoy, asoma en los campos argentinos, aunque modificada por la civilización de un modo extraño» *Ídem*, p. 57

¹¹⁶ Domingo F. Sarmiento, *Viajes. Europa – África – América (Selección)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1961, p. 93

¹¹⁷ *Ídem*, p. 48

2.2. La generación del 80: el inicio del viaje

Herederos del pensamiento de Sarmiento son los positivistas de la generación del 80, a la que pertenece el primer escritor que viaja extensamente por Oriente y deja constancia escrita de su viaje, Lucio V. Mansilla, quien considera su viaje no solo como «un signo de distinción»¹¹⁸, sino también como una vía para demostrar las leyes físicas acerca de la creación del Universo.¹¹⁹ Aunque al principio programó su viaje a la India con fines comerciales, no resultó ser así, porque el dinero que pensaba gastar en objetos con los que comercializar en Buenos Aires, lo invirtió en su propio placer, poniendo como excusa su corta edad (tenía tan solo 17 años cuando viajó a la India). Su entusiasmo por lo que se va encontrando durante su viaje a la península de Adén, le lleva a evocar a Espronceda¹²⁰ y a Zorrilla¹²¹. Sin embargo, dicho entusiasmo no tiene que ver con todos los aspectos del viaje, únicamente con los momentos de ocio, con la arquitectura de algunas ciudades y con el paisaje que las rodea; porque cuando se adentra en sus calles, se fija en la miseria y el abandono de sus habitantes. Y si al llegar a Adén evoca a los románticos españoles, al encontrarse con las montañas que bordean el Mar Rojo, recuerda algunos versos del *Don Juan* de Lord Byron; además, ante esta imagen, diserta sobre el atrevimiento de las teorías físicas referentes a la creación que se contraponen a las palabras del Génesis.

¹¹⁸ «De reconocido temperamento excéntrico que lo lleva a sobreactuar facetas sobre las que construye un marcado estilo personal, a Mansilla la prolongada visita al Oriente, se le ofrece como una útil vía de “distinción entre los distinguidos” a la que acudirá de tanto en tanto». Martín Bergel, *Un caso de orientalismo invertido. Representaciones intelectuales del Oriente en la cultura argentina de la primera posguerra (1928-1930)*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2010, p. 47

¹¹⁹ «Desde los tiempos más remotos hasta los días de Buffon, y desde Buffon hasta Humboldt, los filósofos y el viajero trabajan con ahinco y recomendable perseverancia por demostrar con verdad matemática las leyes físicas á que está sugeto cuanto existe» Nota de Lucio V. Mansilla en “De Adén a Suez” recogida en Axel Gasquet, *op. cit.*, 2007, pp. 310-311

¹²⁰ Fragmento del canto I.

¹²¹ Fragmento de la oda “A un águila”.

Entre los positivistas para quienes los países orientales se vuelven objeto de estudio, siendo el viaje una tarea de naturaleza científica, destaca Eduardo Faustino Wilde, «uno de los escritores argentinos de su época que por más regiones viajó».¹²²

En “Jerusalem”, Wilde hace una descripción de lo que va viendo sin detenerse en las impresiones que le produce. Para ello, echa una rápida mirada por las callejuelas y lugares bíblicos de Jerusalén, deteniéndose antes en el paisaje que rodea la ciudad (a la que él mismo denomina “aldea”).

En cuanto a su viaje a Japón, le sirve para presentarlo como un mejor y posible modelo de modernización; sin embargo, su admiración hacia el país nipón, no le imposibilita la crítica, reparando en la suciedad de algunas de sus calles o en la inmoralidad de algunas actividades, como la prostitución infantil; aunque sin pararse demasiado en reflexionar sobre ello.

Un elemento innovador que introduce Wilde en sus descripciones de Extremo Oriente es, según refiere Axel Gasquet, «la elevada valoración estética y artística de esos países exóticos»¹²³, por lo que ya se empiezan a ver ciertas pinceladas esteticistas que influirán en generaciones posteriores.

En estos años, no solo son los escritores argentinos quienes, a partir de sus viajes, describen al oriental; sino que también, desde mediados del siglo XIX llegan a Argentina inmigrantes procedentes de distintos países orientales; por lo que son descritos dentro de la propia sociedad argentina; aunque las diferencias entre las dos caracterizaciones no son importantes. Según Emmanuel Taub, «a estos grupos se los reconstruyó (como propio de todo proceso inmigratorio) a través de un discurso sostenido en las bases de las relaciones de *otredad*»¹²⁴. Estas bases llevan a que la

¹²² María Sonia Cristoff, “El viaje dislocante”, *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, p. 19

¹²³ Axel Gasquet, *op. cit.*, 2007, p. 202

¹²⁴ Emmanuel Taub, *op. cit.*, p. 23

construcción del *otro* sea homogénea; se obvian sus rasgos individuales, dando importancia únicamente a su calidad de extranjero. Por este motivo, el referente no se siente identificado con la imagen que se construye de él, ni tiene ninguna relevancia en dicha construcción. De esta manera, como explica Emmanuel Taub, «todo aquel que pertenece a Oriente, todo aquel que se encuentra “al otro lado” es preconfigurado como *otro-sin-voz*. Cuando se discute, se piensa, se informa o se analiza a este “otro”, no se le da la palabra.»¹²⁵

En estos años, la imagen que se da del *otro-exótico* es generalmente negativa, tanto por parte de quienes viajan a esos países, como por parte de quienes describen al inmigrante que llega a Argentina, al que ven como un ser *incivilizado*.

2.3. Los modernistas: el exotismo como búsqueda

Al pensar en exotismo en Hispanoamérica, el movimiento que viene inmediatamente a la cabeza es el Modernismo. Según recuerda Ricardo Llopesa¹²⁶, el primero en integrar lo oriental a la literatura latinoamericana fue Rubén Darío.

Para los modernistas, Oriente no es destino obligado, pero sí un motivo fundamental de su poética; algunos autores, como Leopoldo Lugones, no llegaron a realizar ningún viaje a estos territorios que eran fuente de inspiración. Ante la falta de documentación de primera mano, se tiende a algo muy común en estos movimientos: el falseamiento. Los autores escriben sobre lo que no conocen y, por tanto, fantasean y falsean datos.

Mientras que los positivistas viajan a estos lugares en busca de un modelo de civilización alternativo al europeo; los modernistas ven en ese orientalismo irreal y

¹²⁵ *Ídem*, p. 32

¹²⁶ Ricardo Llopesa, *op.cit.*, p. 177

falsario otra forma de búsqueda frente al cientifismo positivista. Los modernistas no necesitan contrastar los datos que incluyen en sus escritos acerca de esos países orientales que les sirven para alejarse de su propia realidad, pues se basan en la falta de funcionalidad del arte.

Por otro lado, a fines del siglo XIX, se traducen en Hispanoamérica algunos libros pertenecientes a la tradición oriental¹²⁷ que influyen en estos autores. Entre estos se debe destacar *Las mil y una noches*, del que su narradora-protagonista Sherezade es considerada sujeto exótico. El exota no será su receptor interno, el rey Salazar, sino el lector occidental de esta colección de cuentos, quien ve a Sherezade envuelta en esa aura de misterio que determina la atracción hacia lo exótico.

2.4. El viaje a Oriente en el primer tercio del siglo XX

En el siglo XX, encontramos un heredero del pensamiento positivista, aunque con clara influencia del preciosismo modernista: Jorge Max Rohde. Su pasión por el viaje le lleva a embarcarse hacia Oriente, a donde viaja en cuatro ocasiones, entre 1926 y 1931, según “advierde” en su libro *Oriente*. Como resultado de estos viajes publica tres libros: *La senda del palmero* (1928), donde describe su viaje de peregrinación a Palestina; *Viaje a Japón* (1932) y *Oriente* (1933). En estos dos últimos describe con tal minuciosidad lo que fue encontrando en sus viajes que son constantes las anotaciones sobre la historia y el arte de los países que visita. Además, no deja de aludir a la cultura europea¹²⁸ como el “espejo” en el que se refleja Oriente en esas primeras décadas del siglo XX. Como afirma Axel Gasquet «la poética orientalista de Rohde se posiciona e

¹²⁷ Se traduce la epopeya del *Bhagavad-Gita* de Mahabhárata; *Las mil y una noches*; las cuartetas *Rubaiyatas* del persa Omar Khayyam; y la obra de Rabindranath Tagore.

¹²⁸ Cuando Max Rohde alude a la cultura europea toma a esta como propia, debido a su formación francófila.

identifica con la de Flaubert y Gautier: se concibe a sí mismo como uno de los últimos testigos del Oriente tradicional»¹²⁹. De tal modo que junto a descripciones muy próximas a la estética modernista, es frecuente la presencia de algún oriental occidentalizado; producto de este mestizaje es el tono nostálgico de Max Rohde, heredado, según Gasquet, de Gautier, con la diferencia de que, mientras Gautier se centra en el turco, Rohde extiende tal nostalgia al cercano y lejano Oriente¹³⁰.

En *Viaje a Japón*, Rohde describe su periplo hasta llegar a este país a bordo del “Río de Janeiro Marú”. En su “advertencia” empieza explicando de dónde viene su atracción hacia el viaje; esta tiene mucho que ver con la fugacidad del tiempo que determina el tono de sus escritos. Además, se dirige directamente a sus lectores para “advertirles” de su pretensión al plasmar por escrito sus impresiones del viaje: «¡Ojalá que el tiempo –mi “tiempo”- que pretendí fijar en los capítulos del Viaje al Japón, ofrezca a los lectores la luz de un cielo decorado con pagodas de oro y cerezos color rosa!»¹³¹. Esta exclamación impregnada de la nostalgia del tiempo pasado del viaje se corresponde con lo que el viajero espera encontrar justo antes de iniciar su recorrido; de tal manera que dos formas del tiempo pasado se funden para captar la atención del lector.

En su paso por Nueva Orleans, Max Rohde ya reflexiona acerca de la influencia de Occidente sobre Oriente:

Sabemos que en las faldas del Himalaya aún sueñan los sabios; pero pronto despertarán al llamado del nuevo tiempo y vestirán sus cuerpos con los trajes de la sastrería universal y trocarán su ciencia milenaria por la ciencia del minuto pasajero.¹³²

¹²⁹ Axel Gasquet, *op. cit.*, 2007, p.241

¹³⁰ *Ídem*, p. 242

¹³¹ Jorge Max Rohde, *Viaje al Japón*. Buenos Aires: M. Gleizer – Editor, 1932, p. 7

¹³² *Ídem*, p. 26

La homogeneización cultural produce en Max Rohde una especie de rabia que le lleva a exclamar a continuación: «¡El triunfo del hombre-máquina!»¹³³, que es el triunfo del estadounidense sobre todos los hombres, tanto de Oriente como de Occidente, llevándoles a un automatismo subyugado al dinero y al tiempo.

La máquina, el tiempo y el dinero caracterizan su paso por Nueva Orleans. En cambio, en Hollywood, sucumbe ante otro elemento propiamente vanguardista: la pantalla, que aventaja al espíritu de los dos extremos del mundo, Oriente y Occidente, en cuanto a sueños se refiere. Sin embargo, él no deja de soñar durante toda esta travesía con su estancia en Japón, y la noche antes de llegar a Yokohama evoca algunos de los tópicos japoneses: «Pero preparémonos para recibir dignamente la visión de mañana; la visión clásica de la *geisha*, del Fuji y el cerezo»¹³⁴.

Uno de los tópicos que no aparece en este pensamiento, pero al que dedicará unas líneas al describir su llegada a Yokohama es la ceremonia del té, a la que alaba por contener todas las gracias de Japón; sin embargo, pronto aparece algún indicio de la influencia occidental, como en la visión de un grupo de japoneses cuyos pies visten «sandalias de altísimos tacos de madera», pero cuyas cabezas están cubiertas con «galeritas y chambergos de industria occidental»¹³⁵.

Max Rohde no solo caracteriza al japonés por su vestimenta y por los tópicos que le preceden; sino también por su perseverancia, que le ha llevado en numerosas ocasiones a superar la destrucción producida por los desastres naturales.

Ono Goroyemon, el imaginero, brinda, en 1252, a los ojos de su señor la estatua que ahora contemplamos. En 1369, un tifón llevóse el templo que la cobijaba; alzóse un nuevo templo: otro tifón, en 1494, también destruyólo.¹³⁶

¹³³ *Ídem*, p.26

¹³⁴ *Ídem*, p. 55

¹³⁵ *Ídem*, p. 60

¹³⁶ *Ídem*, p. 62

Otro rasgo que destaca es la sabiduría de sus jóvenes estudiantes:

Recibimos en nuestro primer contacto con la capital del imperio una enseñanza inolvidable: dichos estudiantes, en un breve diálogo, nos infunden más conocimientos que los que pudimos recoger en numerosas lecturas.¹³⁷

Dicha sabiduría viene determinada por el conocimiento de obras occidentales. Occidente, sobre todo Europa, está constantemente presente en las reflexiones de Max Rohde, a cuya visión no pasa desapercibida la semejanza de las tallas del museo Imperial con los “caprichos” de Goya o la presencia de una imagen de Erasmo en un rincón de la escuela de Nara y la de Shakespeare en la sala de lectura de la Universidad Imperial de Tokyo; un Oriente que está unido a Occidente no solo en la moda, la pintura o la literatura, sino también en la religión.

El fuego de la fe reconoce, en este instante, una común llama en Oriente y Occidente. El siglo VII de Nara y el siglo XIII de Asís detuvieron la rueda del tiempo con la eternidad tangible del milagro.¹³⁸

En su libro *Oriente*, Max Rohde vuelve a recordar su viaje a Japón, junto a los que realiza por el cercano y lejano Oriente. De nuevo, en todos los países que visita tiene muy presente la cultura occidental. De modo que en Grecia evoca a Cervantes; en Turquía, a Loti y a Óscar Wilde; en Egipto, a Dante; en Vietnam, a Balzac y a Flaubert; y en China, a Goya y a Shakespeare. Occidente le vuelve a servir a Rohde para acercar a sus lectores su visión de Oriente. Sin embargo, su lengua en ocasiones no es suficiente para evocar las imágenes que permanecen en su retina: «Nuestro idioma no puede

¹³⁷ *Ídem*, p. 70

¹³⁸ *Ídem*, p. 190

transmitir la íntegra serenidad de dicho santuario. Las imágenes se atropellan confusamente y el verbo no logra separarlas.»¹³⁹

Estos viajes le llevan a retomar un debate que ya se había venido dando desde Sarmiento: la civilización frente a la barbarie. De tal modo que, en Tánger, destaca la inmutabilidad de sus habitantes que se resisten a la civilización¹⁴⁰; aunque, por otro lado, como ocurriera en su paso por Nueva Orleans, vuelve a dolerse de la influencia del estadounidense en detrimento del exotismo de algunos de estos países. De modo que en su paso por China, afirma que «el “color local” se sacrifica en provecho del mercader yanqui, dueño, hoy día, de las lonjas universales»¹⁴¹; e incluso llega a poner en duda la democratización de algunos países, al dar paso a la occidentalización de sus habitantes: «Las turcas contemplan la vida cara a cara, sin el velo que ayer les abrumó los ojos. Pero, ¿son más felices las “desencantadas”, que amó Loti, en la libertad que les brinda la república?»¹⁴²

Tanto en *Viaje a Japón* como en *Oriente*, Max Rohde mezcla el comentario crítico de los países que visita con la visión idealizada de los mismos, de tal modo que positivismo y modernismo se mezclan.

En las tres primeras décadas del siglo XX, hay otro grupo de intelectuales argentinos que se siente atraído por Oriente y decide viajar por estos lugares, no con el objeto de los positivistas, quienes buscaban una alternativa al modelo de la civilización europea y estadounidense, ni de los modernistas, cuya finalidad era estetizante; sino que su interés por las culturas orientales es mayor, según afirma Axel Gasquet¹⁴³. Entre estos autores podemos destacar a Manuel Gálvez y a Ricardo Güiraldes; no por la importancia de su obra orientalista, sino por la que tuvo su obra dentro de la literatura

¹³⁹ Jorge Max Rohde, *Oriente*. Buenos Aires: M. Gleizer – Editor, 1933, p. 214

¹⁴⁰ *Ídem*, p. 49

¹⁴¹ *Ídem*, p. 168

¹⁴² *Ídem*, p. 17

¹⁴³ Axel Gasquet, *op. cit.*, 2007, p. 13

argentina. Era tal el interés por conocer de primera mano otros países, que Manuel Gálvez, según confiesa en sus “Recuerdos de vida literaria”, llegó a vender su casa de Belgrano para financiar el viaje que realizaría con su mujer e hijos en 1925 por Europa y Oriente, cuyas impresiones publicó en la revista *Caras y Caretas*.

En el caso de Ricardo Güiraldes, su acercamiento a Oriente tiene que ver sobre todo con la búsqueda de la sabiduría espiritual oriental. Según afirma su esposa Adelina del Carril en la nota preliminar de la segunda edición de *El sendero*, Güiraldes se siente fascinado por los aforismos de los Sutras de Patanjali comentados por Swami Vivekananda y halla lo que buscaba acerca de la sabiduría espiritual en el *Bhagavad Gita*.

Esta búsqueda espiritual está relacionada con el descubrimiento de que su obra era «profundamente mística», a pesar de su ateísmo confeso; de modo que en la primera nota que sirve como introducción a *El sendero* leemos: «Resolví ensartar en un hilo que intitularía *El sendero* las cuentas desparramadas de un rosario que había rezado en mis poemas»¹⁴⁴. El resultado es un conjunto de anotaciones aparentemente desordenadas que escribe a partir de sus lecturas de libros teosóficos que le acercan a Oriente.

2.5. Roberto Arlt y África: un nuevo destino

A partir del viaje que realiza a Marruecos en julio de 1935, Roberto Arlt se aparta del ambiente urbano de Buenos Aires para incluir en su obra algunos rasgos de un exotismo bastante deslucido por la miseria, la enfermedad y el sufrimiento.

En la presentación de las *Aguafuertes españolas*, Mirta Arlt recuerda el día en que su padre decidió irse a España. Lo anunció durante el almuerzo un día de finales de

¹⁴⁴ Ricardo Güiraldes, *El sendero. Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967, p. 17

1934 y volvió justo antes de que empezara la Guerra Civil Española, empapado de lo que había visto, pero sobre todo de lo que había escuchado. Producto de este viaje, son tres obras: *Aguafuertes españolas*, que fue publicando en *El Mundo* (los cuentos de Marruecos serían publicados en *Mundo Argentino* y *El Hogar*); una pieza dramática, *África* (1938); y una colección de cuentos, *El criador de gorilas* (1941); cuyo título hace referencia al protagonista del primer cuento, “La factoría de Farjalla Bill Alí”.

En sus *Aguafuertes españolas*, Roberto Arlt dedica una sección a su viaje a Marruecos y empieza describiendo su llegada a Tánger de la que destaca el aturdimiento que el extranjero siente al verse acosado por guías y vendedores ambulantes. Sin embargo, esta perturbación no le impide divertirse contemplando a los turistas «acosados por los moros» y a las «moritas» con quienes flirtea y a las que describe como «pequeños animalitos». Es tal el espectáculo que Tánger despliega ante los ojos asombrados del extranjero que «uno llora por dentro de no tener ojos en las sienes, en la nuca»¹⁴⁵. Sin embargo, este espectáculo queda tan lejos de la civilización y tan cerca de la barbarie, que parece insuflar en el extranjero un hálito de bestialidad: «Es como si se encontrara en un sanatorio de bestialidad profunda que le curara de esa larga y terrible enfermedad que se llama civilización»¹⁴⁶.

Roberto Arlt se pierde en las callejuelas del zoco para describirnos un Marruecos real, que muy lejos queda del Oriente idealizado por la imaginación; de forma que denuncia la miseria en la que vive gran parte de la población, la esclavitud, la explotación infantil o la situación de la mujer que vive subyugada al hombre. Como consecuencia de sus visiones, insiste continuamente en el carácter medieval de Marruecos en contraposición a la modernidad de Buenos Aires. Por otro lado, sus lecturas están presentes y reconoce algunas características de los personajes de los

¹⁴⁵ Roberto Arlt, *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971, p. 73

¹⁴⁶ *Ídem*, p. 78

cuentos de *Las mil y una noches* en los mercaderes; se trata de la indolencia e inactividad del árabe, quien, según afirma Arlt en varias ocasiones, parece estar siempre en posición horizontal: «*Las mil y una noches*, semejante a un tapiz árabe de mil colores, refleja en la trama de sus hilos de oro y plata, la vida casi inmóvil de sus creadores.»¹⁴⁷

Sin embargo, en el conjunto de sus crónicas, vemos cómo Roberto Arlt va penetrando en las tradiciones del país, apreciando a los marroquíes más allá de sus defectos. De modo que en su última crónica, se despide de Tetuán con lágrimas en los ojos.

Aparte de sus crónicas de viaje, Roberto Arlt dedica a Oriente los relatos de ficción que constituyen su libro *El criador de gorilas*, en el que extiende su espacio narrativo y además de situar sus textos en Tánger o Tetuán, ambienta sus relatos en el África negra y en Asia.

En este conjunto de relatos no encontramos indicios de la tradición literaria de la historia-marco de *Las mil y una noches*, pero sí, la de los cuentos a modo de *exempla* de *El conde Lucanor*. Un ejemplo es “Los hombres fieras”, en el que al final, el narrador afirma: «-Yo no le aconsejo que haga ejecutar al pequeño caníbal que usted tiene que juzgar, pero que esta historia le sirva para ponerse en guardia»¹⁴⁸. Además, en estos relatos, la voz del narrador y sus apreciaciones están muy presentes: «Una misma historia puede comenzarse a narrar de diferentes modos, y la historia de Enriqueta Dogson y de Dais el Bint Abdalla no cabe sino narrarse de éste: Enriqueta Dogson era una chiflada.»¹⁴⁹

En cuanto a los personajes de sus relatos ficticios, estos se diferencian bastante de los de sus crónicas, ya que Roberto Arlt utiliza continuamente el recurso de la

¹⁴⁷ *Ídem*, p. 87

¹⁴⁸ Roberto Arlt, *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945, p. 49

¹⁴⁹ *Ídem*, p. 16

animalización para caracterizarlos. De esta forma, las mujeres negras se asemejan a los gorilas a los que algunas de ellas crían, cuyo vínculo es tan grande que llegan a tomarlos como hijos adoptivos: «Era cosa de ver y no creer cómo la negra tomaba al chimpancé y le atusaba el pelo y lo apretaba contra su pecho llorando, mientras que el mono, con expresión compungida, miraba en rededor, acariciando con sus largos dedos sonrosados y velludos las húmedas mejillas de su madre adoptiva»¹⁵⁰; o el canibalismo en algunas tribus: «Había entre ellos hombres de la tribu de los gbalín, para quienes la antropofagia es familiar»¹⁵¹. En un intento de civilización, Roberto Arlt acaba con la aventura que caracteriza algunos cuentos de *Las mil y una noches* y que el turista espera encontrar en sus viajes a estos países. Un ejemplo es el relato “Los bandidos de Uad-Djuari”, en el que los bandidos no son reales, sino que forman parte de un espectáculo más para el turismo.

-Señorita, caballero: entre las numerosas personas acomodadas que visitan Marruecos, existe un ochenta por ciento que dice: “Lástima enorme que la civilización, la gendarmería, los jefes políticos, el protectorado y el ferrocarril hayan hecho desaparecer a los bandidos. Lástima enorme no vivir en la época en que uno se encontraba con una terrorífica aventura a la vuelta de cada zoco.” Pues bien: yo y estos honrados creyentes que los han secuestrado a ustedes nos hemos dedicado a explotar la emoción del secuestro.¹⁵²

Con sus crónicas reales y sus relatos ficticios, Roberto Arlt presenta un escenario en el que África hace el papel de funámbulo frente a un Occidente que le exige un difícil equilibrio entre civilización y barbarie.

¹⁵⁰ *Ídem*, p. 11

¹⁵¹ *Ídem*, p. 43

¹⁵² *Ídem*, pp. 146-147

2.6. La atracción hacia Oriente en los autores de la revista *Sur*

A una generación posterior pertenece Vicente Fatone, un filósofo que según Axel Gasquet¹⁵³ abre la atracción filosófica hacia Oriente, sobre todo en los autores del grupo de la revista *Sur*, cuya existencia estuvo profundamente marcada por los acontecimientos políticos e históricos de la época. Esta revista fue impulsada por Victoria Ocampo, quien además llevó a cabo una importante labor de difusión cultural, al traducir autores como Rabindranath Tagore, a quien llegó a recibir en Villa Ocampo.

Entre los autores para los que el orientalismo es un elemento fundamental, se debe destacar del grupo de la revista *Sur* a Jorge Luis Borges¹⁵⁴. La obra de Borges emana, entre otras fuentes, de *Las mil y una noches*, y además tiene una enorme influencia de la poesía japonesa¹⁵⁵.

En “El escritor argentino y la tradición”, Borges opta por el extrañamiento en la escritura frente al “color local” que defienden los nacionalistas, sin que ello menoscabe la autenticidad del origen del texto. Para argumentar que un texto argentino no tiene que abundar en “color local”, toma como ejemplo la ausencia de camellos en el *AlCorán* a partir del texto de Gibbon, *Historia de la declinación y caída del Imperio Romano*.¹⁵⁶

Gibbon observa que en el libro árabe por excelencia, en el Alcorán, no hay camellos; yo creo que si hubiera alguna duda sobre la autenticidad del Alcorán bastaría esta ausencia de camellos para probar que es árabe. Fue escrito por Mahoma, y Mahoma, como árabe, no tenía por qué saber que

¹⁵³ Axel Gasquet, *op. cit.*, 2007, p. 16

¹⁵⁴ Debido a la enorme importancia del Orientalismo en la obra de Jorge Luis Borges, este tema merece un estudio aparte.

¹⁵⁵ Su atracción por la poesía japonesa le llevó a escribir 17 *haikus*, según afirma María Kodama en “Borges y el Oriente”. *El Hilo de la Fábula*, 6, año 5. Universidad Nacional del Litoral, 2007, p. 99

¹⁵⁶ Esta ausencia de camellos en El Corán ha sido rebatida con posterioridad; pues, según afirma Gabriel Zaid (<http://www.lettraslibres.com/revista/convivio/camellos-del-coran>), en el índice de materia de la edición mejicana de la traducción que Rafael Cansinos Assens hace de este libro, se pueden encontrar cinco referencias a camellos; aunque Zaid cuenta diecinueve en total. Para Zaid, el error no es de Gibbon, sino del propio Borges; pues en la obra de Gibbon, sí se señala la presencia de camellos en El Corán. Polémica aparte, el ejemplo de Borges demuestra que la presencia de ciertos elementos pintorescos no determina la nacionalidad de un texto.

los camellos eran especialmente árabes; eran para él parte de la realidad, no tenía por qué distinguirlos; en cambio, un falsario, un turista, un nacionalista árabe, lo primero que hubiera hecho es prodigar camellos, caravanas de camellos en cada página; pero Mahoma, como árabe, estaba tranquilo: sabía que podía ser árabe sin camellos. Creo que los argentinos podemos parecerlos a Mahoma, podemos creer en la posibilidad de ser argentinos sin abundar en color local.¹⁵⁷

Esta última afirmación les servirá, como veremos más adelante, a los escritores que participan en la revista *Babel* de principios de los 90 para defender el extrañamiento que se produce en sus escritos.

2.7. Raúl González Tuñón, Juan L. Ortiz y Bernardo Kordon: tres argentinos invitados por el Consejo Nacional Chino

En la década de los 50, un grupo de escritores argentinos se sienten profundamente atraídos por la Revolución Cultural China; además, algunos de ellos son invitados por el Consejo Nacional Chino por la Paz en el Mundo a conocer la China maoísta.

A la imagen del modelo soviético instaurado con la guerra fría, el gobierno chino desplegó la estrategia de patrocinar asociaciones civiles e instituciones mundiales (implantadas sobre todo en los países occidentales o del Tercer Mundo) a favor de la Paz. Estos comités trataban de ganar a la causa socialista intelectuales y personalidades destacados del ámbito cultural que no adherían necesariamente al comunismo, a través de un discurso pacifista.¹⁵⁸

De una de las delegaciones invitadas en 1953, forma parte Raúl González Tuñón, quien en *Todos los hombres del mundo son hermanos* describe sus impresiones del viaje

¹⁵⁷ Jorge Luis Borges, “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2008, pp. 195-196

¹⁵⁸ Axel Gasquet, *op.cit.*, 2007, p. 20

que realiza por la Unión Soviética, China, Checoslovaquia y Polonia, que alterna con poemas inspirados en este viaje.

La obra de González Tuñón es una obra de corte propagandístico, en la que asocia, continuamente, a los países que visita, palabras como paz, libertad e igualdad.

Después de haber visitado ese gran país y la nueva China y la nueva Checoslovaquia, mi admiración hacia el prodigio socialista ha aumentado y mi fe en el mundo decididamente libre y digno y pacífico del futuro se ha fortalecido.¹⁵⁹

Esta admiración es la que rememora una y otra vez a lo largo de este libro que escribe a modo de diario de viaje y que comienza con la salida de Ezeiza el 6 de noviembre de 1953, con parada en Dakar, ciudad que ya conocía de un viaje anterior y a la que caracteriza por su miseria. Una simple parada, sin salida del aeródromo, le sirve para exclamar: «¡Y sin embargo el África es grande y hermosa! Y también será rescatada...»¹⁶⁰; “rescate” que solo puede producirse en el momento en que el socialismo llegue al continente africano.

El objeto del viaje de González Tuñón es similar al de Sarmiento y los positivistas; porque al igual que ellos, busca un modelo de civilización para Argentina. Pero mientras Sarmiento lo buscaba en Europa y algunos de los positivistas lo buscaban en países como Japón, González Tuñón viaja a los países socialistas con la idea de trasladar ese modelo político a su propio país. De modo que al visitar una escuela de Kiev, afirma: «Adentro hay niños y niñas que están empezando la gran carrera, la gran carrera de la vida soviética. Y nosotros soñamos para nuestras escuelas un contenido igual, un mismo destino.»¹⁶¹

¹⁵⁹ Raúl González Tuñón, *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Buenos Aires: Editorial Poemas, 1954, p. 15

¹⁶⁰ *Ídem*, p. 19

¹⁶¹ *Ídem*, p. 66

La primera ciudad que visita González Tuñón es Moscú, de la que hace una continua alabanza, sin detenerse a buscar refutaciones que contradigan su teoría. De modo que cuando se censura una película es por su mala calidad; solo se ven en sus calles los policías de tráfico; no hay jornadas de trabajo agotadoras, porque se cuida su calidad; no hay huelgas, porque «Nunca los obreros podrán declararse en huelga contra ellos mismos»; etc. Son “tantas las ventajas” que emanan del régimen socialista que, ante el palacio del Kremlin, González Tuñón evoca a Lenin y a Stalin para darles las gracias por llevar el socialismo a la práctica en Rusia.

Los estoy viendo... Aquí llegan, y les digo:

-¡Salud, camaradas Lenin y Stalin! Soy un modesto poeta del sur americano, nieto del minero Manuel Tuñón y del imaginero Estanislao González; les he cantado y he cantado a la Revolución que han dado a Rusia y al mundo. ¡Gracias, gracias!¹⁶²

El 24 de noviembre, González Tuñón llega a Pekín, donde se pregunta por qué los chinos tienen que ser occidentalizados y no al contrario, los occidentales, orientalizados. Al igual que le ocurre en Rusia, González Tuñón no deja de admirar la enorme riqueza de la cultura china. Sin embargo, aunque afirma que el cine y el teatro chino no caen «en la simple propaganda»; un poco más adelante, añade «Nosotros queremos un teatro principalmente revolucionario en nuestros países no-socialistas; corresponde a nuestra etapa de lucha, nos lo exige la propia realidad»¹⁶³; por lo que su deseo contradice la negación del tinte propagandístico del teatro chino.

Al llegar a Shangai, resalta la pervivencia del alma china frente a una clarividente occidentalización; y frente a todos los tópicos por los que es conocida la ciudad, destaca el afán de lucha y el espíritu revolucionario. Y es en Shangai donde dos representantes de la Sociedad de Escritores –Chang Chin Yin y Wu Tsang- citan, entre otras obras, la

¹⁶² *Ídem*, p. 26

¹⁶³ *Ídem*, p. 168

que da título a la obra de González Tuñón y al capítulo dedicado a su despedida, no solo de China, sino de todos los países que ha recorrido en este viaje y a los que caracteriza, según González Tuñón, la fraternidad entre los pueblos.

Posteriormente, en 1957, el gobierno chino invita a una delegación cultural argentina, en la que se encuentra el poeta Juan L. Ortiz, quien tradujo algunos poemas chinos, que serían recogidos por la revista *Xul* en 1997, y con cuya poesía comparte algunos rasgos.

La obra de Ortiz que sirve como punto de unión entre su estancia en China y su vuelta a Argentina es *El junco y la corriente*, que incluye tanto su poesía escrita en China o que contiene motivos de este país como poemas ambientados en Argentina.

Otro autor que formó parte de esta delegación cultural y que viajó junto a Juan L. Ortiz al país oriental es Bernardo Kordon; fruto de sus viajes son sus ensayos *Viaje nada secreto al país de los misterios: China extraña y clara, 600 millones y uno* y *El teatro chino tradicional*, y la recopilación de cuentos *Así escriben los chinos. Desde la tradición oral hasta nuestros días*. Estas obras de Kordon pretenden descubrir al lector argentino la rica cultura del país visitado; al contrario de lo que ocurre con otros escritores que habían sido invitados a este país por el Consejo Nacional Chino por la Paz en el Mundo para conocer la China maoísta y cuya obra resultante es claramente propagandista, al igual que la obra de Raúl González Tuñón, *Todos los hombres del mundo son hermanos*.

En cuanto a Bernardo Kordon, como hiciera Roberto Arlt en la crónica de su viaje a Marruecos que incluye en *Aguafuertes españolas*, se fija en esos personajes marginales que pueblan el país que visita y como Arlt, descubre la riqueza de los relatos orales de los narradores callejeros. Los dos autores coinciden en su sorpresa al descubrir la cantidad de espectadores que rodean al cuentista, quien, como si de Sherezade se

tratara, deja embelesado a su público. En el caso de China, Kordon destaca el enriquecimiento del cuento con el acompañamiento musical y su cantidad de significaciones al ser trasladado al papel en escritura china. El encuentro de Kordon con una joven campesina narradora de cuentos le sirve como punto de partida para introducir su selección de fábulas y aforismos de la tradición oral, a la que suma cuentos con fantasmas, cuentos de la dinastía Tang (durante la cual, el cuento aparece como género literario) y cuentos de Lu Sin, fundador de la literatura moderna china.

Aparte de sus obras ensayísticas y recopilaciones, Kordon dedica una parte de su obra narrativa a lugares o personajes alejados de la realidad argentina. Un ejemplo de extraterritorialidad es su cuento “Vagabundo en Tombuctú”, que da título al libro de relatos en el que se encuentra incluido y que explica en *600 millones y uno*.

He escrito un libro que llamé “Vagabundo en Tombuctú”, donde relato algunas experiencias de mis hábitos ambulatorios. No tuve ganas de explicar en el libro el significado que le presto a la palabra “Tombuctú” (además del hecho de que me gusta). Sólo he querido señalar un punto inaccesible a mis impulsos viajeros, un lugar ideal que puede identificarse con lo maravilloso, una ciudad tan lejana y difícil que termina por existir solamente dentro de uno mismo. Pues Tombuctú es una ciudad casi desconocida, situada en el centro de un continente misterioso.¹⁶⁴

El vagabundo, protagonista de este relato fantástico, viaja de un café en París al Café Internacional en Uruguay, desde donde ve pasar a un tren que atraviesa la selva y donde se encuentra con un grupo de pasajeros, del que cada uno «parecía llegar de un planeta distinto»¹⁶⁵. Lo importante de este viaje no es el punto de destino, sino el viaje mismo en el que se mezcla Castilla con la selva amazónica, la Estación del Norte de Madrid con la estación desde donde se toma el tren a Belgrano R. Pero el tren no es el único medio de transporte que toma, también el barco que, recordado, lo lleva a San

¹⁶⁴ Bernardo Kordon, *600 millones y uno*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1958, p. 99

¹⁶⁵ Bernardo Kordon, *Vagabundo en Tombuctú y Alias Gardelito*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961, p. 12

Salvador de Bahía. El barco, al igual que el tren, se convierte en punto de encuentro de todas las razas; mezcla que encuentra una y otra vez en su periplo.

He aquí un recipiente con bordes de cordillera donde se cuece al sol la verdura de la selva. En esta olla se guisa la raza del futuro, ajena a toda medida antropológica. Se cuece bajo el signo de la fantasía y con todas las pigmentaciones nuevas y antiguas. En esa olla caen latinos y nórdicos, los *bantúes* traídos de Angola y espigados sudaneses que guerrearon en el Sahara, e indios de ojos tan profundos como los misterios de sus selvas, y todos los pueblos de Europa y del Oriente.¹⁶⁶

Y del barco a Bahía al invierno de Santiago de Chile, ciudad de la que recorre sus calles y en la que hay un bar en el que todos los hombres se homogeneizan a partir de la señal de un tajo. A este bar llega acompañado de Juan Godoy, del que solo nos da la inicial del apellido, pero al que descubrimos por su definición del *angurrientismo*, «apetencia vital de estilo»; teoría perfectamente ejemplificada con todo lo que se encuentra el vagabundo en su deambular y con lo que espera encontrar, «un Tombuctú que espera con sus fuentes y minaretes en medio del desierto más feroz que arde dentro y fuera de nosotros»¹⁶⁷.

Entre sus crónicas de viaje, destacamos *600 millones y uno*, título que hace referencia a la cantidad de habitantes que tiene china y al propio Kordon, que es ese “uno” que parece quedar suelto, pero que es uno más entre esa enorme cantidad de habitantes que puebla China. Ya desde la nota que sirve para introducir su crónica y para explicar el cambio que se produce en el título (de “Uno y 600 millones” pasa a “600 millones y uno”), Kordon parte de la misma idea que González Tuñón: «resulta que en el mundo de hoy la fraternidad se llama China». Sin embargo, una vez que nos adentramos en el texto, vemos que el tono es muy diferente, pues, aunque hay una

¹⁶⁶ *Ídem*, p. 19

¹⁶⁷ *Ídem*, p. 45

alabanza continua a las “virtudes” de los países comunistas, no llega al punto de González Tuñón en el que se puede hablar de idealización de estos países.

Bernardo Kordon empieza su periplo en Moscú, de donde ilustra el progreso mediante la imagen de las grúas con las que se encuentra a su llegada y de los grandes rascacielos, a los que asemeja a templos hindúes. Ante este paisaje, Kordon busca continuamente referencias, pero no en su propia cultura, sino en el Oriente que él conocía.

En Oriente he visto las diosas y los Budas de mil brazos, que simbolizan la fecundidad de la naturaleza. Moscú se presenta con sus miles de grúas que elevan sus brazos al cielo para construir algo nuevo en la tierra.¹⁶⁸

Sin embargo, sí encontrará referencias en su propio continente en un vuelo que atraviesa Siberia, en el que los mongoles con los que se encuentra en el comedor, le recuerdan a un matrimonio aymara que conoció en un viaje «en el ferrocarril de Arica a La Paz»¹⁶⁹, no solo por sus rasgos, sino porque tuvo que comunicarse con ellos mediante gestos.

A su llegada a Pekín, lo primero que hace es visitar los mercados donde vuelve a verse sorprendido por la variedad de colores, olores y sonidos que ya conocía; y de nuevo, un motivo ya comentado antes, el de la muchacha que cuenta historias acompañada de música, en quien se fija por encima de juglares y trovadores.

Tiene más éxito una muchacha que cuenta leyendas a la sombra de una tienda. Un público numeroso y atento sigue su relato con la boca abierta. El hablar de la muchacha suena como extraña música, y efectivamente se acompaña con algunos instrumentos que va tomando en el transcurso de su relato.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Bernardo Kordon, *op.cit.*, 1958, p. 17

¹⁶⁹ Bernardo Kordon, *op. cit.*, 1961, p. 37

¹⁷⁰ Bernardo Kordon, *op.cit.*, 1958, p. 44

Al contrario de otros autores, Kordon intercala su relato del viaje con la historia de China y con la descripción pormenorizada de sus principales trabajos arquitectónicos, junto a sus impresiones personales; de modo que reflexiona acerca de los muertos que yacen bajo las piedras de la Gran Muralla, se enorgullece del orgullo de los soldados que marcan el paso cerca del Templo del Cielo o compara las máscaras tibetanas del Gran Templo de Lama con las diabladas de Oruro en Bolivia.

La siguiente parada es Shangai, ciudad a la que viaja en tren, donde se siente exaltado por una felicidad tal que le lleva a decir: «Se me ocurre que todos los viajes realizados por mí fueron un simple preámbulo para este momento»¹⁷¹. El paisaje que se va encontrando lo relaciona continuamente con el paisaje americano y esa similitud le lleva a una moraleja, directamente relacionada con la obra de González Tuñón: «Pues también el paisaje que se repite en todo el mundo nos enseña que todos los hombres somos hermanos»¹⁷².

En Shangai se encuentra con edificios de estilo victoriano y rascacielos que esconden barrios populares carcomidos por la miseria. Estos edificios son una prueba del sometimiento de la ciudad de Shangai a las potencias extranjeras; pero no solo edificios, también parques, en los que quedaba prohibida la entrada a chinos y perros, carteles que le recuerdan a los nazis, con los que además coinciden en el hecho de que en Shangai se organizó el primer campo de concentración del mundo y que estaba constituido por todos los pobladores de la ciudad.

Sentado en una butaca de teatro, se sorprende de lo lejos que ha viajado y se siente como uno más entre 600 millones de chinos, haciendo referencia directa al título de su obra: «Aquí, en China, lo maravilloso es el vivir cotidiano de 600 millones de

¹⁷¹ *Ídem*, p. 62

¹⁷² *Ídem*, p. 67

chinos. ¡De 600 millones y uno!»¹⁷³. Esta adaptabilidad a la cultura china, sintiéndose uno más, es producto de un viaje en el que Kordon intenta conocer en profundidad la cultura del país que visita: su gente, sus calles, sus museos, su literatura, su teatro, sus escuelas, e incluso el individuo más exótico que puede encontrar en China: un capitalista chino. Continuamente, lo que sobresale es el hombre chino, su alegría, su orgullo escondido en una visible modestia y algo que ya ensalzaba González Tuñón: la fraternidad en este pueblo que simboliza la fraternidad en el mundo.

A partir de los 80 el exotismo es otro: es el del escritor que traslada su obra a lugares lejanos, el del que exotiza su propio paisaje, y el del que se ve obligado a viajar a esos lugares que hasta entonces le eran exóticos. A las obras de estos escritores están dedicadas estas páginas.

¹⁷³ *Ídem*, p. 97

III. ARGENTINA: EXOTISMO EN EL TIEMPO

A partir de 1981, con la publicación de *Ema, la cautiva*, el desierto vuelve a la novela argentina para dar inicio al «boom exótico» que se produce en las dos últimas décadas del siglo XX. Dos autores, César Aira y Juan José Saer, superpueblan espacios vacíos produciendo el extrañamiento del que habla Martín Caparrós en su ensayo “Nuevos avances y retrocesos en la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril” publicado en *Babel*¹⁷⁴. Pero dicho extrañamiento no solo se produce al llenar el vacío, sino también al elegir el siglo XIX como el tiempo interno de la narración, de manera que se produce el exotismo en el tiempo que defiende Víctor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo* y que además se corresponde con la idea de cronotopo de Mijaíl Bajtín, ya que tradicionalmente en la literatura argentina el desierto se ha asociado a este siglo.

Viajeros europeos, cautivas, indios, malones son los motivos a los que acude una y otra vez César Aira en las novelas que forman su “ciclo pampeano”, dando continuidad a finales del siglo XX a la novela fundacional del siglo anterior. Además, la novela con la que inicia este ciclo, *Ema, la cautiva*, introduce una novedad y es el grado de exotización al que llega el autor al orientalizar a los indios, quienes además se

¹⁷⁴ «Al principio de estos ochenta, escritores cuarentones que nunca trabajaron la narrativa Roger Rabitt intentaron, quizás inadvertidamente, una operación: hacer del desierto, del vacío pampeano, un demasiado lleno, un lugar de la hipercivilización.» Martín Caparrós, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel. Revista de libros*, 10. Buenos Aires, julio de 1989, p.44

presentan como verdaderos filósofos orientales, imagen que da la vuelta al tópico civilización-barbarie perteneciente a la tradición de la novela del desierto del siglo XIX. Pero César Aira no solo le da la vuelta a este tópico, sino que además trastoca el físico y la personalidad de los personajes que sin pertenecer al desierto, se adentran en él. Esta despersonalización que produce el contacto con la pampa argentina del siglo XIX, también se da en dos novelas de Juan José Saer, *La ocasión* y *Las nubes*, en las que los personajes pierden su identidad al entrar en contacto con el paisaje argentino. Sin embargo, aunque esta despersonalización está vinculada al extrañamiento que caracteriza las novelas de este período, en Saer, la novela que hace pensar en el exotismo de estos años no está ambientada en el siglo XIX, sino en el siglo XVI a orillas del Río de la Plata, es *El entonado*. En esta, el autor ficcionaliza la experiencia del grumete Francisco del Puerto y centra sus memorias en el banquete caníbal del que es testigo, por lo que introduce un nuevo motivo al exotismo de estos años, el canibalismo, que en *El entonado* está ligado al erotismo por la orgía en la que deriva dicho banquete.

Vinculado al exotismo, el viaje como hilo conductor reaparece en estas novelas, porque el viajero es el considerado exota en su papel de observador; sin embargo, al producirse una despersonalización de este personaje en su contacto con el paisaje argentino, al perder su identidad, pasa a ser visto como sujeto exótico. De este modo, en este periodo, los siglos XVI y XIX retornan a la novela argentina para devolverle la aventura del viaje originario y el gusto por lo exótico.

3.1. El desierto de César Aira: el espacio transformador

Al pensar en Argentina, a uno le vienen a la mente dos espacios: el espacio abarrotado de la gran metrópoli, Buenos Aires, y el espacio monótono, desértico, de la

pampa. Durante el siglo XIX, estos dos espacios se asocian a dos términos opuestos: civilización y barbarie, respectivamente. Esta identificación de términos con estos dos lugares viene de quienes teorizaban acerca de la pampa sin conocerla en profundidad¹⁷⁵; por otro lado, están los autores que se adentraron en la pampa para acercarse al “otro”, al indio, al salvaje. Estos últimos son los románticos ingleses, quienes se sentían atraídos por lo exótico, por lo diferente; y según ellos, la diferencia la podían encontrar en la inmensidad desértica. Lo más curioso es que los indios que describen estos autores distan bastante de la idea de barbarie que sirve como justificación del exterminio durante la Campaña del Desierto. Adolfo Prieto, al comentar el viaje de Joseph Andrews al desierto, escribe

En Santiago del Estero, Andrews, que había presentido y temido sin llegar a conocerlos, a los indios de la llanura pampeana, se encontrará finalmente con el primer grupo de aborígenes americanos, y para asombro de las inquietantes figuraciones de su fantasía, los hallará pacíficos, colaboradores y poseedores de un don de hospitalidad que remedaba el disfrutado en el seno de familias de Santiago, sin sus excesos.¹⁷⁶

Estos indios pacíficos, colaboradores y hospitalarios son los que pueblan las páginas del “ciclo pampeano” de César Aira, formado por cuatro novelas: *Ema, la cautiva, El vestido rosa, La liebre y Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Sin embargo, al contrario de lo que se podría pensar en un trabajo dedicado al exotismo, no es el indio el que nos interesa como sujeto exótico, sino que en las cuatro novelas de Aira encontramos personajes que sufren un proceso de transformación derivado del lugar en el que se hallan.

¹⁷⁵ Debemos recordar que Sarmiento confiesa en una carta dirigida a J.M. Gutiérrez que conoce la Pampa a partir de las descripciones de los arrieros sanjuanianos, de algunos poetas y de los militares de la guerra civil.

¹⁷⁶ Adolfo Prieto, *op. cit.*, p.50

Ema, Asís, Clarke y Rugendas se vuelven sujetos exóticos al entrar en contacto con el desierto: la cautividad de Ema convierte a este personaje en una mujer de origen indefinido que la hace atractiva tanto para indios como para blancos; en el caso de Asís, el contacto con los indios es el inicio de un viaje de aprendizaje que de tonto le tornará en sabio; para Clarke, el viaje al desierto es un viaje de conocimiento de su propio origen indio, de modo que de naturalista inglés pasará a ser hijo del cacique indio Cafulcurá, cumpliéndose así la teoría de la continuidad; y por último, el caso más extremo es el de Rugendas, a quien la naturaleza le impondrá una máscara que le hará extraño ante quienes le rodean.

Esta idea del espacio transformador podemos encontrarla en Ricardo Gullón para quien «la dificultad de entender el espacio en abstracto no impide al hombre intentar una anexión que al realizarse produce resultados en dos direcciones: al hacerlo suyo, de alguna manera se entrega; al explorarlo, se deja dominar por él»¹⁷⁷. Siguiendo las palabras de Ricardo Gullón, tanto Ema como Asís se entregan al desierto porque lo hacen suyo y este les corresponde transformando sus rasgos, en el caso de Ema, y enriqueciéndolo, en el caso de Asís; en cambio, tanto Clarke como Rugendas se adentran en el desierto para explorarlo y en esta exploración, se dejan dominar.

En su “ciclo pampeano”, César Aira vuelve al estado primigenio del segundo estadio del exotismo: el del viajero; exotismo que para Aira «degeneró, por simple corrimiento de las fronteras», de modo que los viajes tenían que ser a lugares cada vez más lejanos para que resultaran exóticos¹⁷⁸. César Aira acerca las fronteras, pero aleja el tiempo y retrocede un siglo para crear un espacio que resulte extraño tanto al lector como a los personajes que lo recorren y que se dejan transformar por él.

¹⁷⁷ Ricardo Gullón, *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980, p. 5

¹⁷⁸ César Aira, *op. cit.*, 1993, p. 75

3.1.1. Ema, la reinterpretación de la cautiva

*Ema, la cautiva*¹⁷⁹, escrita en 1978 y publicada en 1981, es la primera novela del “ciclo pampeano” de Aira; en ella, el espacio adquiere una importancia primordial, al volverse un lugar muy diferente al que marcaría su propia naturaleza. El desierto en *Ema* no es un espacio vacío, sino que se convierte en una suerte de oxímoron al ser un desierto superpoblado, en el que «las mujeres no hacen más que procrear»¹⁸⁰ y donde el silencio no es tal, sino que es una mezcla de sonidos de animales.

La importancia del espacio en la narración ya está muy presente en los románticos, quienes adoptan la mirada del extranjero para describir su propio paisaje; puesto que describen un espacio que solo conocen por sus lecturas de escritores extranjeros. En estas obras existía una identificación entre los sentimientos de los personajes y el paisaje. A este respecto es importante recordar el papel que juega el desierto en la narración de Esteban Echeverría, quien convierte al mismo en personaje de su obra *La cautiva*; en la que, como ocurre en muchas otras obras del Romanticismo, el paisaje adquiere una importancia primordial, siendo la pareja formada por Brian y María una mera excusa para la narración. En la propia advertencia, el autor reconoce haber colocado en el desierto a dos seres ideales para no limitarse a la descripción; de modo que la naturaleza sirve de confidente de los personajes, quienes parecen no encontrar mejor aliado en la inmensidad del desierto.

Sin embargo, en Aira, no solo hay esa complicidad entre los personajes y el paisaje, como había en los románticos, sino que se produce un giro y además hay una

¹⁷⁹ El exotismo de *Ema, la cautiva* está incluso en su propio planteamiento de escritura. Según afirma el propio César Aira: «con *Ema* la idea era, según recuerdo, hacer una reescritura de *El libro de la almohada*, de una cortesana japonesa del siglo XI». César Aira en Graciela Speranza, *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Grupo editorial Norma, 1995, p. 225

¹⁸⁰ César Aira, *Ema, la cautiva*. Barcelona: Mondadori, 1997, p. 32

absorción de la identidad de los personajes por parte del desierto; parece que sus rasgos físicos y morales se difuminan según se adentran en él.

El desierto argentino, aparentemente cercano al lector, en Aira, adquiere la condición de paisaje exótico mediante un proceso de extrañamiento que no solo consiste en la ausencia de vacuidad, sino sobre todo en la influencia que tiene sobre los propios personajes de la novela, a quienes difumina su identidad. Un ejemplo muy claro es el proceso de “salvajismo” que experimenta el ejército,

Excepto con el teniente, no se respetaban las formas, y él mismo las consideraba un arcaísmo frívolo. Eran hombres salvajes, cada vez más salvajes a medida que se alejaban hacia el sur. La razón los iba abandonando en el desierto, el sitio excéntrico de la ley en la Argentina del siglo pasado.¹⁸¹

Esta visión del ejército es la misma de Martínez Estrada, para quien este fue quien llevó la barbarie al desierto, porque quería trasladar a este paisaje unos ideales que no le correspondían.

Aquellos generales y aquellos estadistas no querían la barbarie, pero eran productos genuinos de la barbarie, y trabajaban, sin querer, para ella; eran bárbaros porque esos ideales de independencia y de unidad nacional, de disciplina, de orden, no pasaban de ser aspiraciones abstractas, sin base en la tradición ni en la vida histórica argentinas. [...] En el mejor de los casos, aun teniendo ideas claras y generosas, esos ideales civilizados (como tenían su razón argelina los cuadros oblicuos con que Mitre fracasó en Cepeda), resultaban aquí exóticos y, por lo tanto, contrarios al orden de las cosas.¹⁸²

Además, para Martínez Estrada, la condición de bárbaro que adquiere el hombre blanco en el desierto es una forma de sobrevivir a la aridez del paisaje; puesto que los indios eran los únicos que hasta entonces habían conseguido resistir a las inclemencias

¹⁸¹ *Ídem*, p. 12

¹⁸² Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada, 1985, p. 42

del medio en el que se encontraban; adoptar su modo de vida, les permitía adquirir un lugar en esta parte del mundo.

Este contagio cultural no solo se da en esta dirección (indio – blanco). Martínez Estrada nos recuerda que la costumbre de secuestrar mujeres venía de los primeros conquistadores, quienes tomaban a las mujeres indígenas como esposas o concubinas.

En César Aira, no hay tal contagio cultural, sino que la barbarie del ejército viene justificada por el hecho de que muchos de los soldados son ex-convictos, pero sobre todo tiene que ver con el proceso de extrañamiento que sufren los personajes y que los aleja de los estereotipos propios de la Conquista del Desierto, en la que la civilización venía representada por el blanco y la barbarie, por el indio. Como afirma Sandra Contreras¹⁸³, Aira realiza un ejercicio de deconstrucción al revisar y transformar los estereotipos culturales; de modo que civiliza al indio y convierte al blanco en bárbaro; al contrario de lo que ocurre en Echeverría, para quien el indio es un verdadero bárbaro que mata salvajemente, roba y secuestra mujeres blancas. Es tanta la barbarie que el autor los asemeja a vampiros; aunque también se habla de la crueldad del cristiano. Sin embargo, es una crueldad “justificada”, porque lo que hacen, lo hacen por venganza.

En Aira, los indios, salvajes en el Romanticismo, refinan sus modales y se convierten en hombres civilizados, al contrario que los blancos, que aparecen como salvajes. De este modo, Aira aleja a los indios de su novela de los indios de Echeverría, los aparta de la barbarie para acercarlos a la civilización.

Este intercambio de caracteres puede interpretarse como la expresión de su oposición al gobierno de Videla, quien, en 1979, celebra el Centenario de la Conquista del Desierto; o dicho de otro modo, celebra el genocidio de la población indígena en Argentina en un momento, como afirma Lucía de Leone, «de ocultamientos y

¹⁸³ Sandra Contreras. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002, pp. 48-49.

asesinatos»¹⁸⁴. César Aira escribe *Ema, la cautiva* un año antes de esta celebración y presenta a los indios como lo opuesto a la causa de su exterminio, los caracteriza como hombres civilizados, como filósofos; en cambio, para Aira, el hombre blanco, el ejército, representa lo que los indios en la Conquista del Desierto, la barbarie. Este intercambio de papeles se puede asociar a lo que estaba ocurriendo en ese momento en Argentina: el indio es el desaparecido y el ejército continúa en su papel de genocida¹⁸⁵. Sin embargo, este aparente compromiso político queda descartado por Leo Pollmann, quien en una nota a pie de página recuerda que Aira le confiesa en una carta de octubre de 1987 que «su compromiso político se extinguió el día en que ingresó a un establecimiento penitenciario en el año 1971»¹⁸⁶. Además, en la contraportada de *Ema, la cautiva*, Aira usa términos como «frívolamente» o «indiferencia» para hablar respectivamente tanto de la necesidad de contar cómo se le ocurrió la novela como de la pasión que el personaje de Ema le había creado. Además, “frivolidad” es un término que se usa continuamente para referirse a las novelas de este período y que son objeto de estudio en estas páginas.

El término “frivolidad” se aplica, en la década de los 80, a la literatura que se aleja de todo compromiso social o político y que opta por “el arte por el arte”; expresión que además sirve para caracterizar al indio de *Ema*; quien lleva una vida tan refinada, que parece hacer de esta un arte. Lucía de Leone destaca la sabiduría del indio y su condición, no de artista, sino de «arte mismo»¹⁸⁷. Un ejemplo claro de la idea del indio

¹⁸⁴ Lucía de Leone, “Tradición y ruptura. La reconstrucción algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”, *Everba*, http://everba.eter.org/spring03/de_leone.htm. Buenos Aires, 2003

¹⁸⁵ Esta idea del indio como desaparecido la recoge David Viñas al inicio de su ensayo *Indios, ejército y frontera* donde se hace una serie de preguntas sobre el exterminio de los indios para terminar con una pregunta a modo de conclusión «O, quizá los indios ¿fueron los desaparecidos de 1879?» *Indios, ejército y frontera*. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1982, p.12

¹⁸⁶ Leo Pollmann, “Una estética del más allá del ser. *Ema, la Cautiva* de César Aira”, *La novela argentina de los años 80*, Roland Spiller (Ed.). Frankfurt: Lateinamerika-Studien 29. Vervuert Verlag, 1991, p. 179

¹⁸⁷ Lucía de Leone caracteriza a los indios de *Ema, la Cautiva* como «pedagogos del ascetismo de cuya civilización todo es sabiduría, son despojos de su condición humana al ser ellos el arte mismo, el artificio, portadores de un refinamiento sobrehumano», *op.cit.*

como un ser refinado, que hace de su vida arte es la descripción que hace Aira de los indios cortesanos.

Pero sus mejores joyas –ellos mismos lo decían- eran sus gestos. Adormecidos, oscuros, lentos, con bella torpeza, estiraban un brazo impoluto como el ala de un cisne para alzar la copa, abrían la boca lenta e irregularmente para recibir el cigarro que les alcanzaban las mujeres, tendían las gruesas piernas cilíndricas en la hierba en procura de una posición más cómoda. Sus movimientos eran la corona suprema de la elegancia: cada vez que se llevaban la copa a los labios estallaba el coro de los ángeles. La tensión o distensión de un músculo, el relieve fugaz de una vena, la onda lentísima que sacudía la espalda poderosa y los hombros... otros tantos signos de riqueza.¹⁸⁸

La elección del cisne como elemento comparativo no es casual; la descripción de los indios cortesanos llega a tal punto de refinamiento que se asemeja a las descripciones preciosistas del Modernismo, en las que es habitual encontrar al cisne como símbolo de belleza. Otra característica modernista frecuente en la novela de Aira es la aparición de motivos orientales. Estos se ven claramente en algunos elementos cotidianos, como las puertas de las casas que son hojas de papel, los biombos o las tacitas hechas con papel de té; pero sobre todo, están muy presentes en la descripción que se hace de la corte del cacique indio Catriel, semejante a la corte de un emperador oriental, por la suntuosidad y riqueza de los edificios, y por las características de algunos elementos, como los carros a modo de palanquín que sirven para transportar pasajeros.

Carros de bambú y madera laqueada, en los que se adivinaban ricas figuras, conducidos por criados con cascos de oro y plumas, que se abrían paso con varas de cascabeles. Los niños andaban sobre zancos, o se hamacaban.¹⁸⁹

¹⁸⁸ César Aira, *op.cit.*, 1997, p. 85

¹⁸⁹ *Idem*, p. 141

En oposición a la imagen civilizada del indio, los ojos de Ema descubren al lector un indio cercano al salvaje, un ser deshumanizado, tanto física como psicológicamente; de modo que en la feria de faisanes, el narrador describe la impresión de Ema.

Todo era repetición. Lo que suele llamarse “una tarde encantada”, precisamente. En esos momentos uno piensa que el escándalo, inminente, hará tambalear el cielo. Pero los indios ignoran el escándalo. Porque es humano, es lo humano por excelencia.¹⁹⁰

Sin embargo, esta visión salvaje del indio no es la que se tiene del que habita en la corte, sino la de los indios que trabajan para Ema o la de aquellos que desde el principio aparecen subordinados a ella. Esta subordinación se debe a la evolución que sufre Ema a lo largo de la novela. Aunque parece ser una continuación del personaje romántico de la cautiva, no es tal; porque carece de la mayoría de los rasgos de la heroína romántica, debido, fundamentalmente, a la característica principal de Ema: la indiferencia.

Si uno se remonta a su antecedente más popular, a María, recuerda que la cautiva se caracteriza por su fortaleza y valentía; al contrario que las otras cautivas, que no actúan, la primera vez que María hace su aparición es con un puñal sangriento en la mano y asesinando, inmediatamente, a un indio; aunque también hay mucho de idealización, porque a esa heroicidad se le suma la delicadeza que la asemeja a un ser angelical. En cambio, Ema carece por completo de los rasgos que caracterizan a María; no se enfrenta a ningún personaje y solo hay dos momentos en los se expresan sus sentimientos con claridad: el de tristeza, que siente cuando la separan de su hijo durante un malón, y el de atracción hacia la vida en la corte. El resto es indiferencia, la misma que, como ya se dijo, señala César Aira en la contraportada de la novela. Pero la indiferencia de Ema puede caracterizarse como aparente, por el hecho de que hay en Ema un importante cambio que es producto de su curiosidad: al observar el gusto de los

¹⁹⁰ *Idem*, p. 179

blancos por la carne de los faisanes, decide montar una faisanera, y de cautiva pasa a dueña de una importante faisanera.

En estas páginas interesa sobre todo su condición de cautiva, no solo porque es la que da título a la novela, sino porque, lejos de lo que podría pensarse dentro de la narrativa argentina, es la que hace de Ema sujeto exótico.

Antes de pasar a analizar el personaje de Ema como sujeto exótico, hay que recordar a otra cautiva posterior a la de Echeverría, es la cautiva del cuento de Jorge Luis Borges, “Historia del guerrero y la cautiva”, la cual puede considerarse más próxima a Ema en cuanto a la indefinición de los rasgos físicos del personaje, alejándose, por tanto, de la idealización de María.

Alguna vez, entre maravillada y burlona, mi abuela comentó su destino de inglesa desterrada a ese fin del mundo; le dijeron que no era la única y le señalaron, meses después, una muchacha india que atravesaba lentamente la plaza. Vestía dos mantas coloradas e iba descalza; sus crenchas eran rubias. [...] En la cobriza cara, pintarrajeada de colores feroces, los ojos eran de ese azul desganado que los ingleses llaman gris.¹⁹¹

Únicamente el color del pelo y de los ojos de la cautiva revelan su procedencia inglesa; el resto, son características que la emparentan con los indios que se la llevaron durante un malón. En Borges, como después en Aira, la cautiva es la trasterrada, la desarraigada; este desarraigo no solo se manifiesta en su sentimiento de no pertenencia, sino, sobre todo, en un físico contaminado por cada lugar en el que se halla.

En el caso de Ema, esta falta de definición, esta suerte de “mestizaje”, hace de ella un sujeto exótico tanto para blancos, por haber vivido mucho tiempo entre los indios: «Su experiencia en tierras de indios la volvía misteriosa para los hombres, que no

¹⁹¹ Jorge Luis Borges, “Historia del guerrero y la cautiva”, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2000, p. 59

reconocían en esta oscura reina a la chinita vacilante de tres años atrás»¹⁹²; como para indios, que saben algo de su origen: «Aunque no se distinguía en nada de las indias, en la piel oscura y los rasgos mongoloides, su historia la clasificaba como blanca, y más aún, cautiva, título romántico que inflamaba la imaginación de los salvajes»¹⁹³.

Las tierras de indios, en las que se ha movido con más libertad de la que sugiere el título que se la da, y su origen incierto, que solamente viene revelado por su historia y no por su físico, envuelven a Ema en un aura de misterio, que resulta atrayente tanto para los personajes de la novela como para el lector. Ema, más que cautiva, se vuelve concubina y, como si de una *geisha* se tratara, es reclamada tanto por indios como por blancos; de modo que ambos grupos se convierten en exotas y Ema, en sujeto exótico.

La voz de Ema se oye poco a lo largo de la novela y no será hasta muy avanzada la historia cuando su personaje haga aparición en escena. Este silencio en el que parece estar sumergida Ema, hace que se convierta en el sujeto exótico de la novela; muy al contrario de lo que se podría pensar al leer una narración entre cuyos personajes se encuentran los indios del desierto argentino. Sin embargo, Ema es el único personaje cuyo origen es incierto tanto para los otros personajes como para el lector. Esta incertidumbre es consecuencia de la indefinición de sus rasgos, que se diluyen con el paisaje hasta tal punto que no parece blanca ni india, ni siquiera se habla de mestiza, porque sus rasgos son aun más indefinidos. Para Gabriel Weisz «la elaboración de un imaginario exótico trae consigo un conocimiento del otro como enigma y recipiente de diferencias. Pero es un conocimiento que construye al otro como objeto, por tanto es siempre un conocimiento superficial y simplificado»¹⁹⁴. Siguiendo la afirmación de Weisz, Ema se convierte en este «recipiente de diferencias», al ser vista tanto por indios como por blancos como una mujer perteneciente a un mundo distinto al suyo. Para los

¹⁹² César Aira, *op.cit.*, 1997, p. 155

¹⁹³ *Idem*, p. 135

¹⁹⁴ Gabriel Weisz, *op.cit.*, p. 27

blancos es su «experiencia en tierra de indios» lo que la vuelve misteriosa y para los indios es su “título romántico” de cautiva lo que les atrae; de modo que Ema se convierte en un objeto común para ambos grupos, un objeto que es sujeto exótico para unos y otros.

El conocimiento de este personaje es superficial, porque así es la relación que los otros personajes tienen con ella y a Ema se la conoce prácticamente por esta relación. Solo los rasgos psicológicos del personaje se van definiendo a lo largo de la novela; pero es un proceso tan lento, que el lector termina su lectura con una idea no demasiado clara de este personaje. Incluso la «indiferencia» a la que se refiere Aira en la contraportada de la novela no está clara, porque con su deseo de conocer la corte, vemos el afán de medro de la protagonista, que de cautiva pasa a convertirse en una importante empresaria. Precisamente por esto, a pesar de convertirse en objeto al ser sujeto exótico para los otros personajes, a pesar de ser cautiva, Ema decide cuál es su destino y este hecho la diferencia de sus predecesoras y contribuye a su extrañamiento.

En *Ema, la cautiva*, exotizar equivale a *deconstruir*, a redefinir la palabra *desierto* como un lugar superpoblado; a intercambiar arquetipos al “barbarizar” al blanco y civilizar al indio; a caracterizar a la cautiva como dueña de su destino.

3.1.2. Un vestido rosa en el gabinete de curiosidades de Aira

En 1982, Aira vuelve al desierto con una novela corta, concebida inicialmente por el propio autor como cuento¹⁹⁵, cuya historia es conducida por la trayectoria circular de un minúsculo vestido rosa; objeto que aparece y desaparece con la única función

¹⁹⁵ «Con *El vestido rosa* quería escribir un cuento, cosa que nunca he podido hacer. Debo tener algo genéticamente incompatible con el cuento. Lo que hice entonces fue tomar un cuento que me gusta mucho, ‘O recado do morro’ de Guimaraes Rosa. Lo que allí es un mensaje que se va transmitiendo, lo materialicé en el vestido, pero es apenas un ejercicio.» César Aira en Graciela Speranza, *op.cit.*, pp. 225-226

aparente de devolver el viaje al relato, al actuar como imán que atrae a los personajes, conduciéndolos por la pampa.

Aunque en el cuento de Aira, no encontramos un gabinete de curiosidades similar al de aquellos que desde el siglo XVI acumulaban objetos curiosos¹⁹⁶, el vestido rosa sí aparece como objeto que despierta la curiosidad de los personajes que pululan por el relato. Debido a dicha característica y siguiendo la definición de Gabriel Weisz¹⁹⁷, el vestido rosa se convierte en objeto exótico.

La historia del vestido empieza con la presentación de algunos de los personajes, entre los que destaca Asís, un joven de edad indefinida (entre 20 y 30 años) que se caracteriza por su idiotez, por su perplejidad ante la vida y sobre todo por su aparentemente absurda atracción hacia el vestido rosa.

El objeto rosa permanecía en su lugar; obstruía el mundo como un deseo, pero sin dolor, con la transparencia de un follaje ordenado en perfiles. Se sentía una estatua y veía flotar a su alrededor estatuillas microscópicas como él.¹⁹⁸

Desde el principio, el vestido rosa se le presenta a Asís como una posible salida de su ensimismamiento; de modo que mientras la vieja corta la tela para el vestido, Asís «encontraba todas las alternativas de su desconocimiento, las atraía a su cabeza vuelta un imán súbitamente cargado».¹⁹⁹

Su atracción hacia el vestido se ve recompensada con un viaje que devolverá la lucidez a Asís: la vieja le pide que entregue el vestido a la familia a la que va destinado.

¹⁹⁶ «El objeto exótico tiene un lugar de escenificación en los *cabinets de curiosités*. Estos gabinetes fungían como un microcosmos que reunía objetos de la tierra, del mar y de los aires al lado de productos humanos. A partir del siglo XVI, con motivo de los descubrimientos de otras tierras, príncipes, hombres sabios y otros amantes de lo exótico se dedican a coleccionar objetos que provienen de esos lugares nuevos y desconocidos». Gabriel Weisz, *op.cit.*, p.140

¹⁹⁷ «La consideración sobre un objeto exótico comienza por su “valor” como curiosidad». *Ídem*, p. 140

¹⁹⁸ César Aira, *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984, p.14

¹⁹⁹ *Ídem*, p. 12

Sin embargo, el vestido no llega a su destino; porque justo antes de que los indios hagan cautivo a Asís, Manuel roba el vestido que tanto desea su hermana.

En ese momento, la atracción que sienten los personajes por el vestido rosa, se desplaza temporalmente hacia Asís quien, al principio, es visto por los indios como objeto exótico, como mera curiosidad.

De más está decirlo, no había tenido ocasión de ocultarse, pero le salvó la vida justamente su transparencia ambigua, y hasta el gesto atónito. ¿Qué era eso humano que no chillaba como un tero, que no se desplazaba como una nube y que ni siquiera se cerraba como un amable libro ilegible (porque no sabían lo que era un libro)? Decidieron llevárselo de regalo a su rey bárbaro allá en el sur, que no tenía un gabinete de curiosidades pero a quien no le faltaba espacio para un ejemplar raro.²⁰⁰

Aquí empieza la transformación del personaje, quien pasa de un joven idiota a un viajero curtido y apuesto, para terminar siendo Juez de Paz. En todo este recorrido, Asís vive un proceso de indefinición; similar al que vimos en Ema y al que veremos en Clarke; de manera que hay un momento en el que no se sabe si Asís es blanco o indio. La diferencia es que, aunque los indios lo llevan a su poblado como cautivo blanco, estos lo terminarán viendo como uno de los suyos, debido a la transformación que vive Asís. De nuevo el personaje se contagia del medio en el que vive y se homogeneiza con él. Esta transformación le lleva a atraer las miradas de las mujeres indias, quienes lo ven como el indio más atractivo, por lo que no lo tienen por un extraño, sino como uno más entre ellos.

Se mantenía al margen, aunque las mujeres lo encontraban deseable. En cierto modo, era el más hermoso de los indios, el más alto y fuerte. Pero eso se debía simplemente, pensaba, a que no era indio.²⁰¹

²⁰⁰ *Ídem*, p. 25

²⁰¹ *Ídem*, p. 30

Con la pérdida del vestido, Asís se transforma en su contrario: de blanco pasa a indio y de idiota pasa a sabio. Pero al entrar en contacto con él, este pareciera concederle la “gracia” del embelesamiento, que le sirve para protegerse.

Pasados los años, Asís se encuentra con Manuel, quien le da el vestido rosa para que se lo entregue a su hermana. Durante su viaje con el vestido, Asís se encuentra con el ejército de Rosas, quien justo antes de ajusticiarlo como indio y tras descubrir el vestido rosa, confunde a Asís con un padre que busca a su hijita cautiva. El ensimismamiento vuelve a caracterizar su rostro y es incapaz de desmentir el enredo.

Entrecerró los ojos, y en ese momento los gauchos descubrieron el vestido rosa en una bolsa, dentro de los pliegues del apero. Soltaron risotadas, por supuesto, pero extrañadas. Un fetiche con bolsillitos. No podrían imaginarse jamás por qué un salvaje viajaría con eso. En el relámpago de un segundo, Asís volvió a ser el mismo tonto de veinte años atrás, y su vida quedó asegurada. El malentendido bajaba del cielo como un alud de aire enredado. Los indios no usaban ropa al nacer. Este era un padre desconsolado en busca de su hijita cautiva de los salvajes.²⁰²

Sin embargo, la misma confusión que les produce Asís a los soldados de Roca, se la producen los soldados a Asís, porque este también les confunde con los indios, al asociar lo desconocido a lo salvaje.

El tercer encuentro de Asís con el pequeño vestido, será al final de la historia, cuando ya, anciano, es Juez de Paz. El vestido vuelve a las manos de su legítimo dueño para volver, por fin, a su función inicial: vestir a una niña recién nacida, la hijita que ha tenido su hijo adoptivo junto a Beatriz, su nuera, por quien parece sentir la misma atracción que por el vestido rosa.

El viaje de Asís no será el único viaje de aprendizaje que empiece alentado por el pequeño vestido; también Manuel, como consecuencia de una travesura infantil, emprende un viaje motivado por el deseo de su hermana Augusta de poseer el vestido

²⁰² *Ídem*, pp 46-47

que en su muñeca Luisa se volvería eterno y que para la niña a la que va destinado es algo transitorio.

Cuando la vio desvivirse por aquel vestidito de muñeca, decidió robarlo para ella; no entendía sus motivos, pero le seducía la idea de representar este papel de intermediario superiormente disimulado.²⁰³

Aunque también transitorio es el deseo de Augusta, porque superada la infancia, ya no tendrá una muñeca a la que vestir. Eso sí, el deseo de su hermano de complacerla dará inicio a un viaje repetido conducido por el vestido rosa. Manuel sigue viajando por inercia, pero sin conocer nada nuevo, en una suerte de rizo que vuelve su viaje familiar, pero que, como en el caso de Asís, hará de él un hombre lleno de experiencia. Con su tío adoptivo se encuentra en su propia casa y este le da noticias de su hermana Augusta, a quien no ve desde la infancia, desde antes de iniciar el viaje. A Asís le pide que le haga el favor de entregar el vestido rosa, un presente de otro tiempo, que solo servirá para recordar, sin ninguna otra utilidad; y se lo entrega justo en el momento en el que el objeto podría cumplir su función: vestir a la hija del propio Manuel.

Entonces Manuel le entregó una pequeña bolsa de liencillo y le pidió que mirara adentro. Era el vestido rosa. En el momento de verlo, Asís se sintió de pronto más allá del estupor. En efecto, la vida era lenta. No hubo explicaciones. ¿Y qué podían decirse, de una puerilidad de otro mundo, de una travesura? Cerró los cordones de la bolsita. ¿Le haría el favor de dárselo a Augusta, como presente de su hermano? Asintió. (...) No volvió a ver nunca a Manuel, quien horas después fue padre nuevamente, de una niña tan hermosa y pequeña y bien formada que hacía pensar en una muñeca.²⁰⁴

Mucho antes de este encuentro, llega a oídos de Manuel la noticia de que los indios invaden los campos en busca del vestido rosa; indios a los que nadie había visto y que dan origen a un mito: el malón. Es en ese momento, cuando el narrador nos

²⁰³ *Ídem*, p. 16

²⁰⁴ *Ídem*, pp. 44-45

recuerda que otro viaje está en proceso, el de los indios, cuyo rey, tras escuchar la historia de Asís, decide que la obtención del vestido rosa puede ser una buena excusa para tener otra hija.

El rey empezó a temar. Si él tuviera ese vestido, tendría una hija más, la última (la menor), y la vestiría. Sería una reina, y como el tiempo empezaría a correr al revés, la melancolía general de sus vidas se disolvería. Los niños indios no se vestían, lo que les comunicaba la fragilidad casual de la naturaleza: sólo una prenda mágica (una prenda que había desaparecido) podía cambiar las cosas.²⁰⁵

El vestido rosa serviría para vestir a una nueva generación de indios, alejándoles de su condición de salvajes. Al contrario de lo que ocurre en *Ema*, en *El vestido rosa* no hay una idealización de los indios, no se asemejan a filósofos, ni están más cerca de la civilización que el hombre blanco; aunque sí hay un guiño del narrador que asemeja al ejército de Roca a un grupo de salvajes, es en el momento en el que confunden a Asís con un indio: «¡Un salvaje! Exclamaban sacándose los piojos de las barbas»²⁰⁶. Otra diferencia con el indio de *Ema* es que el indio de *El vestido rosa* sí desaparece: «Pero ahora, según la gente, no habría más guerra porque los indios habían desaparecido de la faz de la tierra. Los indios eran el emblema de la virilidad argentina, y se habían evaporado»²⁰⁷.

Llega un momento en el que el malón es un mito, porque ya no se ven indios en la pampa como consecuencia de la Campaña del Desierto llevada a cabo por el general Julio Argentino Roca para acabar con el ataque de los indios contra las estancias y poblados. César Aira le da un giro a la justificación de la masacre indígena que se refería a las pérdidas económicas que suponían los ataques de los indios, introduciendo como objeto de estos ataques la obtención del vestido rosa y no el robo de ganado.

²⁰⁵ *Ídem*, p. 31

²⁰⁶ *Ídem*, p. 46

²⁰⁷ *Ídem*, pp. 64-65

Así fue como el cuento, al caer en una mente predispuesta –una mente que estaba fuera de una cabeza, lo mismo que el cuento-, dio origen a un proyecto, del que a su vez salió un amplio mito: el mito del malón. El rey decidió enviar a sus guerreros a la frontera blanca, hasta encontrar el vestido.²⁰⁸

El cuarto y último viaje causado por el vestido es el del resero que lo coge del cadáver de Raúl Pucuma, quien es asesinado por Bibiano, de cuya mujer se había burlado aquel, regalándole el vestido, al ser esta una mujer excesivamente corpulenta. El resero ve el vestido como una señal de que su mujer, a punto de dar a luz, va a tener una niña; sin embargo, como él mismo intuye, desaparece por su condición de indio y el vestido volverá a no cumplir su función de vestir. En un osario, unos niños encuentran el vestido rosa, que provoca una exclamación en el narrador: «¡belleza!», aludiendo de nuevo al atractivo del vestido en contraste con todo lo que lo rodea. Uno de los niños lleva el vestido a su madre y la madre del otro niño, que es su vecina, lo reclama como suyo; por lo que se produce una disputa, que se resuelve ante el Juez de Paz, quien, cual Salomón, tiene que decidir con ingenio de quién es el vestido. Con este encuentro se cierra el círculo, porque el Juez de Paz no es otro que Asís, quien, como ya dijimos antes, encontrará por fin una función para ese vestido rosa, para ese objeto exótico tan deseado por todos.

3.1.3. Clarke, de observador a observado

A principios de agosto de 1987, César Aira termina *La liebre*, nueve años después de concluir *Ema, la cautiva* y aunque el espacio es el mismo, las diferencias son claras. La primera es el cambio de personaje: el protagonista ya no es un personaje femenino,

²⁰⁸ *Ídem*, p. 32

sujeto exótico, sino que es Clarke, un naturalista inglés, cuñado de Darwin²⁰⁹, que acude a la pampa argentina en busca de la liebre legibreriana; sin embargo, hay algo en común entre estos personajes: la incertidumbre acerca de su procedencia debido a sus características físicas. De modo que cuando Rosas conoce a Clarke, el narrador describe a este aportando pistas acerca de su dudosa procedencia inglesa.

El visitante aparentaba unos treinta y cinco años, era muy moreno y de pelo renegrido. No parecía inglés, pero había ingleses así, que parecían indios, incluso eran prototípicos, eso lo había notado Rosas, quien por su parte parecía un inglés de los otros, rubio y coloradote. De entrada lo encontró feo, aunque con la ventaja de ser pequeño, como un oriental.²¹⁰

Desde el principio se destacan los rasgos aindiados del protagonista, que contrastan con su condición de etnógrafo inglés; porque de naturalista pasa a etnógrafo, de buscador de la liebre legibreriana pasa a observador de la cultura indígena para pasar a formar parte de ella al final de la novela. Clarke llega a la pampa buscando la liebre legibreriana; sin embargo, pronto su búsqueda cambiará de objetivo y con la aparición de un vagabundo que resultará ser Cafulcurá²¹¹, reflexionará sobre el Hombre Natural, «un hombre desprovisto de todos los prejuicios de la razón, la cultura, las costumbres, etcétera»²¹²; pero antes, desde el momento en que Gauna anuncia a Cafulcurá y a Clarke que todo el mundo iba a ver una liebre que levantó vuelo, su búsqueda se habrá convertido en un desentrañamiento lingüístico. Son unos jóvenes quienes le dicen a Clarke que la liebre era blanca y para ellos “blanco” también significa “gemelo”. Mientras regresa a la toldería, Clarke se pregunta «si esa anécdota de la liebre fue algo

²⁰⁹ En *La liebre*, Clarke le traslada a Rosas los saludos de Darwin; con lo que César Aira alude al encuentro entre Rosas y Darwin, que este recuerda en su *Diario a la Patagonia*.

²¹⁰ César Aira, *La liebre*. Barcelona: Emecé, 2002, p. 12

²¹¹ Al igual que otros personajes de la novela, como Coliqueo o el propio Rosas, el personaje de Cafulcurá está basado en un personaje real: el cacique indio más poderoso del sur argentino y chileno, a quien Mansilla describe como «el gran político y guerrero de la Pampa, tan temido por su poder como por su sabiduría» Lucio V. Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral, 1965, p.161

²¹² César Aira, *op.cit.*, 2002, p. 109

real, algo que sucedió, o si será una suerte de representación o rito»²¹³. Además, Gauna le descubre que «alzó vuelo» significa «fue robada» y que la liebre puede ser el nombre de algún objeto valioso. Más tarde Gauna le cuenta a Clarke la historia de la «liebre legibreriana», un diamante perteneciente a su familia, motivo por el que va en busca de la Viuda de Rondeau, quien supuestamente lo tiene. En su historia, Gauna descubre a Clarke por qué al diamante se le denomina de este modo y es por la forma que tiene, de liebre, y «legibreriana», porque según una leyenda, Erasmo debió de usar el diamante como monóculo para paliar su astigmatismo y poder leer. Al final de la novela, la liebre es una marca de familia, un lunar, que sirve para reconocer a Carlos y a Yñuy como hijos de Clarke y de Rossanna, la Viuda de Rondeau.

Esta alusión al lunar en forma de liebre nos devuelve a la incertidumbre en cuanto al origen de Clarke; porque al contrario de lo que ocurre en Ema, en Clarke sí se resolverá al final de la novela la cuestión relativa a su origen²¹⁴, mediante la anagnórisis, una historia “enrevesada” de parentescos, que reunirá a una familia al completo en un espacio poco dado a los encuentros: el desierto. Así, al final de la novela, descubriremos que Clarke es hijo nada menos que del cacique indio Cafulcurá y de su esposa favorita, Juana Pitiley; y no solo eso, sino que además, Namuncurá es su hermano gemelo, y Carlos es hijo suyo y de Rossana y hermano gemelo de Yñuy. Esta saga de gemelos tiene que ver con el concepto de repetición, muy presente en la novela desde que Rosas le presentara a Clarke su caballo llamado Repetido, obsequio de Cafulcurá, quien tiene un caballo igual. Pronto la repetición vuelve a aparecer, esta vez en las costumbres eróticas de Prilidiano, pintor hijo de Pueyrredón, a quien Facunda López llama el Repetido porque «siempre hacía el amor exactamente igual, sin variaciones, y todos los

²¹³ *Ídem*, pp. 30-31

²¹⁴ Esta diferencia entre Ema y Clarke puede deberse a la necesidad de envolver a Ema en una aura de misterio, que contribuye a su condición de sujeto exótico.

días sin falta, insaciable como un niño»²¹⁵, repetición que se da en la única obra que pinta únicamente por placer, un retrato duplicado de Facunda desnuda durmiendo la siesta. Para Fermín A. Rodríguez, incluso el viaje de Clarke es una repetición.

Montado en su caballo “Repetido”, un obsequio que recibe del propio Rosas, Clarke repite el viaje de su cuñado Charles Darwin. Pero también repite el viaje que el propio Clarke había realizado dieciocho años antes, cuando a su vez repitió el viaje que había realizado su padre aún mucho más atrás, cuando Clarke fue concebido, en pleno desierto.²¹⁶

En cuanto a la serie de encuentros que se dan al final, están relacionados con la teoría de la “continuidad” tan presente en la novela y que Reymacurá explica a Clarke y a Gauna, volviéndola a retomar más tarde Clarke: «-Yo la tomé como un ejemplo más, y muy a propósito. Quería decir que un niño robado reaparece como adulto en otra parte, y establece una continuidad entre territorios y tiempos distintos.»²¹⁷

El hecho de que sea un indio quien teorice sobre la “continuidad” nos lleva de nuevo a la imagen que se da del indio en las novelas de César Aira, quien no aparece como el salvaje lejano al concepto de “civilización”, sino como el filósofo, el intelectual que lleva una vida placentera, aparentemente indolente. Un ejemplo del indio intelectual es Pillán, monarca de los vorogas, quien al disertar acerca del mundo subterráneo en el que viven, les pide a Clarke, a Gauna y a Carlos que no los tomen «por unos intelectuales excesivos»²¹⁸. Además, es un indio, Coliqueo, quien le habla a Clarke de la diferencia²¹⁹, poco después de que a este le llame la atención que Coliqueo limite «a un fugaz cruzamiento de ojos la postura de conversar. Después de todo, se dijo, a él qué le importaba. Los duques de Kent, a los que había frecuentado en su patria, no bizqueaban

²¹⁵ César Aira, *op. cit.*, 2002, p. 18

²¹⁶ Fermín A. Rodríguez, *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010, p. 89

²¹⁷ César Aira, *op. cit.*, 2002, p. 39

²¹⁸ *Ídem*, p. 153

²¹⁹ «Es el concepto de cultura el que funciona como excusa para hablar de la diferencia, para persistir en la superstición y el embrutecimiento. Son como niños, infatuados con sus juguetes.» *Ídem*, p.120

en las ocasiones formales, y nadie se lo reprochaba»²²⁰; por lo que lo interpreta como una diferencia cultural, no como un indicio de salvajismo. Sin embargo, y al igual que ocurriera en *Ema*, además de darse una imagen civilizada del indio, también aparece como representación de la barbarie.

Se habían encarnizado con uno sobre todo, tan borracho como el resto, que al parecer había proferido un juicio agravante sobre el seleccionado de la tribu; porque la discusión original había sido sobre jockey. El desenlace vino rápido e inesperado, y a los tres blancos les resultó escalofriante como un mal sueño. Un cuchillo agregó sus brillos a los de tanto músculo engrasado, y el filo abrió un ancho tajo en la garganta del disidente. Al parecer, la ejecución se había realizado con la autorización del cacique, que vociferaba tambaleándose. Clarke había quedado paralizado por la sorpresa. No así los indios, que en una exasperación de su violencia inútil repitieron el tajo (incluida la forma) en el vientre del muerto, que lo tenía redondo e invitante, y metieron las manos y empezaron a tirar de los intestinos, entre gritos que pasaban de la furia a la diversión. El inglés saltó como accionado por una palanca. Lo dominaba una urgencia irresistible de reivindicar lo humano.²²¹

Una discusión sobre jockey, bajo los síntomas del alcohol, transforma a los indios en su propio arquetipo, en la imagen que Prilidiano da de los indios al inicio de la novela, al advertir a Clarke que puede ser asesinado por estos. Esta advertencia tiene un antecedente en *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla, quien cuenta que cuando va a ver al indio Achauentrú, este le advierte del peligro que puede correr con los indios «que cuando se embriagaban no respetaban a nadie»²²².

En el caso de Prilidiano, al hacer esta advertencia a Clarke, no repara en el físico del inglés que le acerca más al indio que al blanco y que es una pista para conocer su verdadero origen. Poco a poco, Clarke se va integrando entre los indios, participando en sus actividades y llegando a engrasar la piel como hacen ellos: «Con su piel mate, sus cabellos negros que habían crecido desmesuradamente durante la expedición, su

²²⁰ *Ídem*, p.112

²²¹ *Ídem*, p. 106

²²² Lucio V. Mansilla, *op. cit.*, p.21

contextura sólida, una vez engrasado y en cueros sobre el caballo parecía un indio más»²²³. A esta metamorfosis, de naturalista inglés a etnógrafo a descendiente del cacique de los mapuches, hay que añadirle un paso más, anterior, porque mucho antes de ser naturalista inglés, Clarke fue descendiente del cacique de los mapuches, lo que cerraría un círculo que sirve como ejemplo de la teoría de la continuidad a la que hemos aludido antes y que volvemos a retomar; porque esta teoría, según la cual un niño indio aparece como adulto en otro lugar -en el caso de Clarke, en Inglaterra-, junto con la “repetición”, que en la novela se materializa en una saga familiar integrada por gemelos, puede interpretarse como una forma más de llenar el vacío. Esta interpretación vuelve a acercar *La liebre* a *Ema, la cautiva*, en la que vimos cómo la necesidad de llenar el desierto podía estar vinculada a la celebración del primer centenario de la Campaña del Desierto, bajo un gobierno en el que eran frecuentes las desapariciones; para Fermín A. Rodríguez, la repetición de los indios de Aira es una oposición a la política del vacío, del exterminio por parte de los blancos²²⁴.

Como hemos dicho anteriormente, a la repetición hay que añadir la continuidad, porque algunos de los indios de *La liebre*, al unir distintos espacios²²⁵, enriquecen su cultura, ya que al final de la novela, vuelven al espacio que habían dejado siendo recién nacidos. En el caso de Clarke, este retorno supone no solo la transformación a la que hemos aludido antes, sino también la de exota a sujeto exótico, la de observador a observado. Sin embargo, hay otro personaje que cumple el papel de sujeto exótico en la novela; este es Juana Pitiley, quien se presenta ante Clarke como una mujer imponente, atrayente e inalcanzable.

²²³ César Aira, *op.cit.*, 2002, p. 173

²²⁴ Fermín A. Rodríguez, *op.cit.*, p. 318

²²⁵ Si se tiene en cuenta la teoría de la continuidad y se aplica a la familia de Cafulcurá y Juana Pitiley, la pampa argentina queda vinculada con Inglaterra por la figura de Clarke, y con Buenos Aires, con la de Carlos.

Pese a sus años, que no debían de ser más de sesenta, era una mujer hermosa e imponente, tan alta que los indios frente a ella parecían enanitos bizcos. Estaba muy quieta. [...] Clarke no podía apartar la vista de ella, ni moverse. Una fascinación inexplicable lo ataba a esa visión. Le pareció que ella alzaba los párpados centelleantes de cristales de sal y lo miraba. [...] No parecía la clase de mujer que responde a las preguntas. Ni siquiera parecía de las que hablan con los mortales.²²⁶

La quietud con la que se presenta Juana Pitiley ante los ojos de Clarke no es la característica principal de este personaje; porque, al igual que hiciera María, la cautiva de Echeverría, Juana Pitiley también rescata a su marido Cafulcurá del enemigo, en su caso, de los vorogas²²⁷, aunque de una forma mucho más pacífica que la de su antecesora, pues es siguiendo a una liebre como descubre el lugar en el que se encuentra su marido, por lo que se asemejaría más a Alicia descubriendo el País de las Maravillas²²⁸. Pero volviendo a la imagen con la que aparece Juana Pitiley ante los ojos de Clarke en este fragmento, no es más que la idealización del personaje femenino como resultado de la atracción erótica que acerca su historia a la de Edipo. Clarke, como Edipo, al no saber que Juana Pitiley es su madre, se siente atraído hacia ella; no obstante, en el caso de Clarke, esta atracción no va más allá, ya que no llega a haber un contacto erótico entre estos dos personajes y la fascinación que siente Clarke se traduce en silencio cuando este descubre que Juana Pitiley es su madre. Además, en este fragmento, Clarke cumple con su papel de exota, quien para Gabriel Weisz, siguiendo

²²⁶ César Aira, *op. cit.*, 2002. pp. 73-74

²²⁷ «Sola, desnuda, sin armas, logró introducirse en el sanctasanctórum de los vorogas, que no era por cierto una caverna sino un círculo de abruptas montañitas de una legua de circunferencia, y por centro un picacho agujereado, el llamado Cerro de la Ventana. A él logró subir sin ser vista, con el último rayo que se enhebraba en la “ventana”, vio a través de ella la carrera de una liebre, la que a raíz de esta historia se llamó luego la liebre legibreriana. Ya estamos en pleno campo de la ficción, de lo que me disculpo. El recorrido le indicó dónde se hallaba Cafulcurá. Usted puede darse cuenta de que esto admite una explicación perfectamente razonable: cuántas veces la inocencia de un animalito silvestre ha descubierto una localización secreta.» *Ídem*, pp. 64-65

²²⁸ Fermín A. Rodríguez asemeja la liebre legibreriana de Aira a la liebre de Lewis Carroll, no como guía para descubrir a los personajes un lugar escondido, sino como una suerte de símbolo de la velocidad que adquiere el relato en contraposición al ritmo de los relatos de viajes del XIX. «La liebre legibreriana de Aira no es la liebre de los naturalistas del siglo XIX, sino la liebre de Lewis Carroll. Su materia es la velocidad del cambio, la potencia creadora y salvaje de un vértigo narrativo mejor adaptado que la morosidad del relato de viaje a un campo de diferencias infinitamente más rico que la realidad y las imágenes que nos formamos de ella.» *Op.cit.*, p.91

los escritos de Víctor Segalen, «representa ese tropo o lenguaje figurado de la movilidad masculina que excluye a la mujer de todo papel activo en la aventura»²²⁹. Clarke, viajero inglés que acude a la pampa para investigar la liebre legibreriana, se convierte en observador de la cultura indígena, y en este caso, como hemos visto, el objeto observado es Juana Pitiley, de la que ya se contó su historia como heroína que consigue rescatar a su marido.

En Aira, al contrario de la imagen que da Gabriel Weisz del sujeto exótico al comentar el análisis que hace Víctor Segalen de los escritos de Gauguin²³⁰, el sujeto exótico sí tiene un papel activo y no solo sirve de trasfondo para resaltar la figura del exota, sino que es el exota el que queda inmovilizado y solo actúa como observador y oyente de lo que se narra sobre su objeto de “estudio”, resaltando la heroicidad del sujeto exótico. Por lo tanto, Clarke cumple una doble función en la novela: la de exota, como observador, y la de sujeto exótico, como observado. Su papel de observador va implícito en su profesión de naturalista que se desdobra en etnógrafo, porque como tal, Clarke actúa como receptor de una cultura que le transmite sus experiencias a través de la narración oral, medio fundamental de transmisión entre los mapuches.

La liebre puede ser el personaje de un cuento, y el cuento vuela sobre territorios discontinuos, llega siempre hasta el otro lado de la tierra... Mi padre, como usted sabrá, ha fundamentado su gobierno en fábulas; no es necesario que le cuente ninguna, además podría malinterpretarlas; él mismo se propone a sus súbditos como el protagonista de una historia fantástica.²³¹

La oralidad se convierte en un rasgo identificativo del indio, cuya cultura necesita de la escritura, de la traducción, para permanecer invariable en el tiempo. La oralidad se

²²⁹ Gabriel Weisz, *op.cit.*, p. 44

²³⁰ Gabriel Weisz comenta que en la obra de Segalen el trato que se hace de la mujer, del sujeto exótico resulta ofensivo, puesto que solo sirve para realzar la heroicidad del colonizador: «Únicamente el sujeto colonial tiene poder sobre su personalidad, sólo él puede ser descrito para que los lectores se identifiquen con el héroe; el resto: la naturaleza, la mujer y los rituales son meramente trasfondos para que sobresalga mejor la heroica estatura del protagonista masculino». *Ídem*, p. 72

²³¹ César Aira, *op.cit.*, 2002, p. 34

pone al servicio de la escritura, medio contrario a su naturaleza, de modo que las palabras cobran un doble sentido; desdoblamiento que para Sandra Contreras es uno más en la novela, junto al que sufren los personajes²³². Un buen ejemplo del doble sentido que adquieren las palabras es la confusión acerca del significado de la «liebre legibreriana», que ya comentamos anteriormente. Clarke viaja a la pampa como naturalista en busca de esta liebre legibreriana, sin saber que tal animal no existe y que no es más que una mancha familiar que le devolverá a sus orígenes. *La liebre* de Aira sufre una metamorfosis en las referencias que Clarke tiene acerca de ella; metamorfosis paralela a la que vive el propio Clarke, cuya identidad va cambiando. De modo que dicha transformación tiene una apariencia circular, porque le acerca a lo que fue en un principio: Clarke viaja a la pampa como inglés, exota, para volver a ser indio, sujeto exótico.

3.1.4. Rugendas, el pintor que quiso conocer el desierto

Un episodio en la vida de un pintor viajero es la novela de un viaje en busca de lo exótico, de lo extraño, de lo distinto. Johan Moritz Rugendas es un pintor naturalista alemán que viaja a América en una expedición dirigida por el barón Lansdorff y financiada por el zar de Rusia, con la misión de «documentar gráficamente los hallazgos que hicieran y los paisajes que atravesaran»²³³; aunque además, aprovecha los paisajes de este viaje para la ilustración de estampas y cuadros exóticos, cuya venta estaba garantizada en Europa. Sin embargo, lo exótico para Rugendas no son esos paisajes exuberantes que encuentra en México; sino que su mente busca lo que sus ojos no ven y

²³² «El desdoblamiento en *La liebre* no es sólo el de los nacimientos, el de los personajes, sino también el del sentido. En el pasaje de la oralidad a la escritura –en la traducción– el desdoblamiento del sentido se convierte en ley del relato: allí donde una frase escuchada se desdobra –se traduce– en dos sentidos, allí precisamente se envuelve y se origina el relato.» Sandra Contreras, *op.cit.*, p. 63

²³³ César Aira, *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 8

piensa en un viaje a Argentina en busca de lo que no halla en otros países iberoamericanos: la soledad del desierto.

Si bien la etapa más elaborada fue la mexicana, y las selvas y montañas tropicales constituyeron su temática más característica, el objetivo secreto de su viaje, que abarcó toda su juventud, fue la Argentina, el vacío misterioso que había en el punto equidistante sobre las llanuras inmensas.²³⁴

Humboldt le desaconseja a Rugendas este viaje, porque allí no encontrará el paisaje tropical que «merece la pena retratar». Sin embargo, Rugendas desoye las palabras de Humboldt y en compañía del pintor alemán Robert Krause viaja a Argentina desde Chile con el propósito de cruzar todo el país hasta Buenos Aires para luego subir hasta Tucumán y de ahí pasar a Bolivia; pero los planes de Rugendas se ven interrumpidos por un episodio que da título a la novela y que es presagiado desde las primeras páginas del libro. Este episodio convierte a Rugendas en “el otro”.

No obstante, continuemos primero con la idea del viaje que tiene Rugendas, porque esta novela le sirve a César Aira para “teorizar” acerca del viaje repetido o circular, que ya comentamos a propósito de *El vestido rosa* y de *La liebre*.

La despedida de los Godoy fue muy afectuosa. ¿Volverá alguna vez? le preguntaban. Su itinerario no lo predecía: de Buenos Aires partiría al Tucumán, de ahí subiría a Bolivia y Perú, en una travesía de años, hasta volver a Europa... Pero quizás algún día desandaría todos sus pasos en América (era una idea poética que se le ocurría en ese momento), volvería a ver todo lo que ahora veía, a pronunciar todas las palabras que ahora pronunciaba, y a encontrar las caras sonrientes que estaba viendo, ni más jóvenes ni más viejas... Su imaginación de artista le hacía ver este segundo viaje como la otra ala de una gran mariposa espejada.²³⁵

El motivo de la «mariposa espejada», que parece sacado de un *haiku*, sirve como metáfora de lo que ya encontramos en las dos novelas anteriormente citadas: el viaje

²³⁴ *Ídem*, p. 10

²³⁵ *Ídem*, p. 29

circular de Clarke que va de Argentina a Inglaterra como niño para volver a Argentina como adulto y el viaje repetido de Manuel en busca del pequeño vestido rosa. Este volver a viajar sobre lo viajado se puede considerar una suerte de renacimiento, porque el viaje renace en cada repetición para volver a ser el mismo viaje; lo cual se puede relacionar con la concepción que tiene el budismo acerca de la propia vida y que César Aira recoge en esta novela.

Si era cierto, como decían los budistas, que todo lo existente, hasta una piedra o una hoja seca o un moscardón, había sido antes y volvería a ser después, que todo participaba de un ciclo de renacimientos, entonces todo era un hombre, un solo hombre en escalas de tiempo. Un hombre cualquiera, Buda o un mendigo, un dios o un esclavo.²³⁶

Esta reflexión acerca de la existencia del hombre no es la única referencia al Budismo dentro de la novela: Rugendas y Krause se preguntan si algún día podrían urbanizarse las zonas desérticas y mientras el primero piensa en la guerra como único medio para la fundación de un pueblo, Krause imagina monasterios budistas cuyas enseñanzas pudieran llegar hasta los lugares más recónditos del paisaje andino.

En *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, no hay viaje repetido debido al episodio que pone título a la novela. En una de las salidas de Rugendas y Krause, Rugendas se adelanta y se ve envuelto en una tormenta eléctrica, durante la cual le cae un rayo en la cabeza²³⁷. La consecuencia es la deformidad que le convierte en alguien extraño para el resto y para sí mismo: «A partir de ese momento se volvió una visión

²³⁶ *Ídem*, p.52

²³⁷ Siguiendo a Lila Bujaldón de Esteves, el accidente de Rugendas habría consistido en una caída del caballo. En su artículo “Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua” recoge las palabras de Krause acerca del accidente: «El caballo se había asustado ante el cadáver de una mula, dando un violento respingo y encabritándose. Se rompieron las cinchas, de modo que Rugendas necesariamente tuvo que caer con la montura. Posiblemente, el caballo había tropezado también con una de las muchas raíces que precisamente en aquel sitio cubrían y cruzaban el camino, cayendo con el jinete. De todos modos, los vestidos destrozados y la herida en la cabeza demostraron que mi compañero había caído de espaldas». <http://www.mdzol.com/nota/205802-pintores-cronistas-y-viajeros-en-la-mendoza-antigua/> (fecha de consulta: 3/6/2015)

extraña para sí mismo, como sucede en las catástrofes personalizadas, cuando uno se pregunta, ¿por qué tuvo que sucederme a mí?»²³⁸

De nuevo, como en el resto de las novelas que forman el “ciclo pampeano” de Aira, el paisaje transforma al personaje, despojándolo de su identidad y volviéndolo “el otro”. Sin embargo, el cambio que se produce en Rugendas es muy distinto al que se produce en los otros personajes de Aira. Carmen de Mora al comparar “El Sur” de Borges con la novela de Aira afirma que «como Juan Dahlamnn, el pintor es un hombre civilizado que viaja al sur, a la barbarie y paga un alto precio por ello»²³⁹. El alto precio que paga es la deformidad que caracteriza su rostro a partir del accidente. El narrador describe minuciosamente la cara de Rugendas, acercándolo a la monstruosidad y haciendo entender al lector que el resto de los personajes queden estupefactos ante la visión del pintor.

La cara de Rugendas era una masa tumefacta y ensangrentada, la frente tenía el hueso expuesto, y le colgaban jirones de piel sobre los ojos. La nariz había perdido su forma reconocible, el aguileño ausburgués, y los labios, partidos y retraídos, dejaban ver todos los dientes y muelas milagrosamente intactos.²⁴⁰

Rugendas continúa siendo el observador que llega a Argentina para plasmar el paisaje pampeano en sus dibujos; sin embargo, además, se convierte dramáticamente en el observado, en el extraño, en “el otro”. En un medio semisalvaje, la deformidad de Rugendas se vuelve una atracción, como si de un “fenómeno” de feria se tratara.

²³⁸ César Aira, *op.cit.*, 2003, p.38

²³⁹ Carmen de Mora, “Realidad, ficción y exotismo en *Un episodio en la vida de un pintor viajero*”, *Alianzas entre Historia y Ficción Homenaje a Patrick Collard*. Génève: Librairie DROZ S.A., 2009, p. 204

²⁴⁰ *Ídem*, p. 41

Rugendas llamaba mucho la atención aun comportándose con la más tranquila caballerosidad. La gente se reunía a mirarlo, y en ese medio semisalvaje como eran los pintorescos alrededores de la ciudad no se podía esperar mucha discreción.²⁴¹

La cara deformada de Rugendas se hace para él una máscara de la que no se puede librar, una máscara en movimiento, ya que está continuamente agitándose como consecuencia de la mezcla del opio y la morfina. Pero esta agitación no es el único efecto de la droga, sino que además empieza a percibir la realidad distorsionada; de manera que confunde lo real y lo imaginado. Además, sus pupilas se dilatan hasta tal punto que no pueden contraerse, lo que hace que la luz sea inasimilable para Rugendas y decide usar otra máscara para cubrirse, no por la sensación que causa en los demás, sino por su propia sensación. En la casa donde se encuentran, pide a la dueña una mantilla calada de misa para filtrar la luz y poder pintar tranquilamente. Lo curioso es que esta máscara externa, ajena a él, lo asemeja a los “tapados”, hombres enmascarados que forman parte de la tradición de la zona; de modo que las personas con las que se van encontrando no se extrañan ante su presencia.

Con la mantilla cubriéndole el rostro, Rugendas acude acompañado de Krause a dibujar un malón. Pero la escena exótica que creen presenciar no es tal, porque es un artificio de los indios, que parecen interpretar el papel que se espera de ellos y no actúan como lo harían en realidad. El malón del que son testigos los dos pintores es una caricatura que los propios indios han dibujado de sí mismos.

Las danzas de los jinetes salvajes llegaron a un extremo de fantasía cuando empezaron a exhibir cautivas. Este rasgo era uno de los más característicos, casi definitorio, de los malones. Junto con el robo de ganado, el de mujeres era el motivo de tomarse la molestia. En la realidad, era un hecho infrecuentísimo; funcionaba más como excusa y mito propiciatorio. [...] Y en medio de ellos, triunfante, un indio que era el que más gritaba, y traía abrazada, cruzada sobre el cuello del animal, una “cautiva”. Que no era tal, por supuesto, sino otro indio, disfrazado de mujer, y haciendo gestos

²⁴¹ *Ídem*, p. 52

afeminados; pero era tan burdo el engaño que no habría engañado a nadie, ni siquiera a ellos mismos, que parecían tomárselo a la chacota.

Y ya fuera por el chiste, ya por el valor simbólico del gesto, lo llevaron más lejos. Uno pasó abrazando una “cautiva” que era una ternera blanca, a la que le hacía arrumacos jocosos. [...] Y en otra pasada, ya en el colmo de la extravagancia, la “cautiva” era un descomunal salmón, rosado y todavía húmedo del río, cruzado sobre el pescuezo del caballo, abrazado por la fuerte musculatura del indio, que con sus gritos y carcajadas parecía decir: “me lo llevo para la reproducción”.²⁴²

Con el indio disfrazado, la ternera y el salmón como cautivas, el malón parece más una atracción turística que un ataque real de los indios. Como consecuencia de la “broma”, Rugendas y Krause dejan de ser viajeros y se convierten en turistas satisfechos con el espectáculo que se les ofrece y con el que tanto han soñado. Sin embargo, lo auténtico vuelve a hacer aparición ante los ojos de los dos personajes, cuando al final de la jornada de malón, Rugendas decide continuar, recomenzar el día y entonces la repetición reaparece trazando una línea que sirve de hilo conductor que une *Un episodio en la vida de un pintor viajero* con *La liebre* y *El vestido rosa*.

¿Qué importaba la enfermedad, si justamente los remedios que había tomado para combatirla le hacían recomenzar todo con perfecta energía? Y recomenzar era la tarea más repetida del mundo. De hecho, sólo ahí se daba la Repetición: en el comienzo.²⁴³

La novela termina con los pintores yendo al vivac donde están los indios bebiendo, con su estupefacción ante la imagen de Rugendas y con este pintándoles bien de cerca. Siguiendo a Carmen de Mora²⁴⁴, se puede afirmar que la pintura aleja de la muerte a Rugendas, al igual que la narración salva de la muerte a Sherezade. Aunque físicamente Rugendas parece estar más próximo a la barbarie que los propios indios, el arte le acerca al hombre civilizado que es y le permite mantenerse en su posición de observador, librándose de ser el observado, “el otro”.

²⁴² *Ídem*, pp. 74-75

²⁴³ *Ídem*, p. 86

²⁴⁴ Carmen de Mora, *op.cit.*, p. 209

3.2. La zona de Juan José Saer: el espacio despersonalizador

La zona, la provincia de Santa Fe, es la región a la que Juan José Saer es fiel en cada una de sus novelas y en cuya llanura, como él mismo afirma, «se puede experimentar una sensación de despersonalización»²⁴⁵. Mientras que el desierto de Aira transforma a los personajes convirtiéndolos en lo que no son, en sujetos exóticos; la zona de Saer hace que los personajes de sus novelas conciban la realidad de una forma ajena a su propia naturaleza. Los protagonistas de las novelas a las que se dedican estas páginas perciben la realidad de una forma muy distinta a como lo hacían antes de adentrarse en la zona.

En el caso de la primera novela, *El entenado*, el protagonista que carece de nombre y de origen, tras convivir con los indios colastiné, reflexiona acerca de la vida de sus anfitriones y llega a la conclusión de que sin ellos el mundo carecería de sostén, porque son quienes mantienen el equilibrio mediante el ritual anual en el que rompen con todas las normas que dirigen su vida y materializan sus deseos llevándolos al extremo. En cuanto a las otras dos novelas, *La ocasión* y *Las nubes*, en ambas los protagonistas, Bianco y el doctor Real, se adentran en el desierto y entran en contacto con un espacio que nada tiene que ver con ellos, que los trastorna, haciéndoles dudar acerca de su percepción de la realidad. En el caso de Bianco, este sustituye el espíritu por la materia, lo que le lleva a dudar acerca de sus poderes, que son los que le identifican; además, dicha vacilación le produce desconfianza hacia su mujer Gina, haciéndole enloquecer de celos. En cuanto al doctor Real, este compara su comprensión del mundo con la de los animales y cree no poder distinguir razón de locura, sintiéndose más próximo a esta última y asemejándose a los enfermos que lleva a la Casa de Salud.

²⁴⁵ Acerca de la despersonalización que se produce en la llanura, Juan José Saer habla en una entrevista que le hace María Esther Gilo para *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-03/00-03-27/pag12.htm> (fecha de consulta: 1/12/2013)

De las tres novelas incluidas en estas páginas, solo se puede hablar de exotismo propiamente dicho en una de ellas: en *El entenado*, porque en esta obra sí hay un personaje que, por su condición de extraño, provoca que el resto de los personajes se sientan atraídos hacia él. En cambio, en las dos novelas de la llanura del siglo XIX, no hay exotismo tal y como se concibe tradicionalmente, sino que se produce un proceso de extrañamiento que tiene que ver con la despersonalización que provoca el vacío, la cual también es experimentada por el entenado en la inmensidad de la noche en la orilla. La naturaleza inmensa de la llanura perturba la mente de los personajes, quienes perciben el paisaje como algo ajeno a ellos y que por lo tanto, no comprenden. Esta falta de entendimiento los enajena y altera su percepción del mundo.

3.2.1. *El entenado*: el testimonio de la otredad

En 1983 Juan José Saer publica *El entenado*, novela protagonizada por un personaje histórico, el grumete Francisco del Puerto, que convivió durante diez años con los indios del Río de la Plata, quienes lo acogieron tras matar y comer a sus compañeros de expedición, entre ellos, el navegante considerado el descubridor del Río de la Plata, Juan Díaz de Solís. Sin embargo, Saer no menciona el nombre de este grumete en la novela ni el nombre del capitán ni el de cualquiera de sus compañeros, sino que los datos que da en la novela acerca de este personaje coinciden en su mayoría con los del personaje histórico. En cuanto a los indios, los denomina “colastiné”, nombre de una región argentina en la que Saer sitúa algunas de sus obras.

El narrador es el protagonista de la novela, el entenado, el hijastro, que los indios acogen y al que llaman *Def-ghi*; nombre con muchos significados, la mayoría de ellos relacionados con la repetición o la representación y con los que se siente identificado el

entonado; porque al fin y al cabo forma parte de una repetición, la del ritual que llevan a cabo una vez al año, y de una representación, la de los propios indios, de quienes se vuelve reflejo.

Después de largas reflexiones, deduje que si me habían dado ese nombre, era porque me hacían compartir, con todo lo otro que llamaban de la misma manera, alguna esencia solidaria. De mí esperaban que duplicara, como el agua, la imagen que daban de sí mismos, que repitiera sus gestos y palabras, que los representara en su ausencia y que fuese capaz, cuando me devolvieran a mis semejantes, de hacer como el espía o el adelantado que, por haber sido testigo de algo que el resto de la tribu todavía no había visto, pudiese volver sobre sus pasos para contárselo en detalle a todos.²⁴⁶

El hecho de que los indios esperen del entonado que sea simple testigo, simple repetición, produce que no haya una relación natural entre ellos; de modo que durante los diez años de convivencia, los indios no enseñan nada al entonado, sino que simplemente esperan que este aprenda observando, repitiendo gestos o palabras, y que todo ello quede grabado en su memoria para que, cuando sea devuelto, cumpla su función de testigo de una cultura oral que para perdurar necesita de un testimonio.

El entonado se convierte en lo que los indios esperan de él, lo que le hace extraño ante los otros personajes: ante los indios, porque nunca deja de ser el extranjero que llega de fuera y que aprende de ellos por imitación, y ante quienes le rescatan, porque ha vivido tanto tiempo entre los indios que es considerado uno de ellos. Debido a la extrañeza que provoca en los otros personajes, el entonado se vuelve sujeto exótico dentro de la propia historia y como tal, produce cierta atracción a los otros personajes; aunque esta atracción ya la producía antes de convivir con los indios debido a su juventud.

²⁴⁶ Juan José Saer. *El entonado*. Barcelona: El Aleph Editores, 2003, p. 149

El entenado hace hincapié en su juventud en el momento en el que embarcó como grumete de la expedición; juventud que además provoca que sus compañeros lo violen durante el viaje y que los indígenas lo vean como un niño y no como un guerrero; lo que produce su salvación, ya que el canibalismo ritual imponía comer solo a guerreros, dejando libres a las mujeres y a los niños.

Desde el principio, los indios muestran su interés por el entenado, tratándolo como un ser extraño hacia el que se sienten atraídos.

Otra razón de mi tranquilidad inusitada era la cortesía constante con que los salvajes se me aproximaban, me tocaban en general con la punta de los dedos extendidos, y me dirigían la palabra. Ésta era una sola, dividida en dos sonidos distintos, fáciles de identificar, que empleaban para dirigirse a mí o referirse a mi persona. Ese vocablo, dicho una y otra vez con voz rápida y chillona –*Def-ghi, Def-ghi, Def-ghi*– iba en general acompañado de risas melosas o de risotadas, de toqueteos tiernos y risueños, en los hombros, en los brazos o en el pecho, de disquisiciones circunstanciadas de las que yo era el objeto si se tiene en cuenta que sus dedos oscuros no paraban de señalarme.²⁴⁷

Aunque tanto para el protagonista como para el lector, el indio es el sujeto exótico, es la imagen del “buen salvaje”, que para Tzvetan Todorov va a desempeñar un papel importante dentro de la «interpretación primitivista del exotismo»²⁴⁸; dentro de la historia que se narra, lo es el entenado, porque es el extranjero, el que está fuera de ese personaje colectivo que forman los indios colastiné. El entenado se irá acostumbrando tanto a los indios como al paisaje que lo rodea, al que cada vez se siente más familiar, irá adoptando la lengua de los indios y olvidando la propia hasta tal punto que en el momento en que es rescatado, no es capaz de hablar en su lengua materna. Lo que antes sentía como perteneciente a su mundo, transcurridos diez años, lo siente como algo

²⁴⁷ *Idem*, pp. 31-32

²⁴⁸ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 307

ajeno a él. Un ejemplo es el momento en el que le visten y siente que la ropa que le ponen le molesta, le raspa la piel y le hace sentir como alguien extraño.

El entonado es interrogado por sus rescatadores con la desconfianza de quienes interrogan al enemigo, porque es así como lo ven. Al haber convivido diez años con los indios, el entonado se ha convertido en uno de ellos y de este modo es tratado. Siguiendo a Nancy Fernández, «El entonado es concebido como el portador de la otredad, como la proximidad siniestra de un mal inconmesurable, de una culpa, pecado o una enfermedad arcaica y sin nombre»²⁴⁹. El entonado es interrogado como si él mismo fuera el personaje colectivo que forman los indios; y como si ya fuera uno de ellos, no es capaz de pronunciar una palabra en su lengua materna, lo que hace que no sirva como intérprete. El interrogatorio al entonado recuerda al cuento de Saer, “El intérprete”, en el que un indio sirve de intérprete en el juicio contra Ataliba:

Cuando los carniceros juzgaron a Ataliba, yo fui el intérprete. Las palabras pasaban por mí como pasa la voz del Dios por el sacerdote antes de llegar al pueblo. Yo fui la línea de blancura, inestable, agitada, que separó los dos ejércitos formidables, como la franja de espuma separa la arena amarilla del mar; y mi cuerpo el telar afiebrado donde se tejió el destino de una muchedumbre con la aguja doble de mi lengua. Las palabras salían como flechas y se clavaban en mí resonando. ¿Entendí lo mismo que me dijeron? ¿Devolví lo mismo que recibí?²⁵⁰

Al igual que el intérprete de Ataliba, el entonado balbucea y al contrario que él, se da cuenta de que las palabras con las que responde pertenecen a la lengua de los indios; de modo que su función de testigo de la cultura oral es anulada, porque él mismo pasa a formar parte de la oralidad y no será hasta años después, cuando haya aprendido a escribir, cuando su papel testimonial cobre sentido. Aunque pertenece al grupo de colonizadores, al haber convivido tantos años con los indios él solo, el entonado deviene

²⁴⁹ Nancy Fernández, *Narraciones viajeras. César Aira y Juan José Saer*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000, p. 146

²⁵⁰ Juan José Saer, “El intérprete”, *La mayor*. Barcelona: Planeta, 1976, p. 121

aculturado, es decir, es el sujeto que incorpora la cultura de otro grupo étnico tras un proceso de transculturación²⁵¹.

Tras su rescate, el único que se interesa verdaderamente por él y por lo que le ha ocurrido entre los indios es el padre Quesada, quien le enseña a leer y escribir, lo que le permite narrar la experiencia vivida durante diez años: «Después, mucho más tarde, cuando ya había muerto desde hacía años, comprendí que si el padre Quesada no me hubiese enseñado a leer y escribir, el único acto que podía justificar mi vida hubiese estado fuera de mi alcance.»²⁵²

Este hecho justifica su vida, porque la dedica a comprender la vida de los indios, llegando a la conclusión de que ellos son el sostén del mundo, ya que ellos lo renuevan en el ritual caníbal en el que, al romper con lo que son, ellos mismos desaparecen junto a sus víctimas; para el entenado, «llamarlos salvajes es prueba de ignorancia; no se puede llamar salvajes a seres que soportan tal responsabilidad»²⁵³. El cautiverio del entenado no solo justifica la vida de este, sino también la de los indios que intentan llamar continuamente su atención para quedar grabados en su memoria y permanecer en el tiempo.

El padre Quesada, al tiempo que profesor, se vuelve etnógrafo, al preguntar continuamente por cualquier detalle que tuviera que ver con la vida de los indios, y los datos que recoge le sirven para escribir un tratado titulado *Relación de abandonado*²⁵⁴ y llegar a la conclusión de que los indios también son hombres.

²⁵¹ Para este análisis se ha seguido a Claudio Esteva-Fabregat, para quien «En los términos de la Antropología cultural, un proceso de transculturación constituye sólo una fase de la experiencia que conduce ciertas formas –por ejemplo, artefactos y tecnologías, ideas y conocimientos- de una sociedad a otra. Por esta razón, transculturación es equivalente a una relación dialéctica en la cual el contacto, violento o pacífico según los casos, entre poblaciones diferentes lleva consigo un resultado, el de aculturación, por lo menos de los grupos que han sido objeto de un nuevo proceso cultural.» “Procesos de aculturación y transculturación”, *Filosofía de la cultura*, David Sobrevilla (ed.). Madrid: Editorial Trotta, 1998, p. 148

²⁵² Juan José Saer, *op.cit.*, 2003, p. 111

²⁵³ *Idem*, p. 139

²⁵⁴ En *Glosa*, Washington lee una edición facsimilar de la *Relación del abandonado* que Marcos Rosenberg le había traído desde Madrid y que le sirve para preparar sus cuatro conferencias acerca de los

Una vez, en una de las reuniones con los amigos, le oí decir, con una sonrisa, sacudiendo un poco la cabeza, que los indios eran hijos de Adán, putativos sin duda, pero hijos de Adán, lo cual significaba para él que eran hombres. Yo, silencioso, pensé esa noche, me acuerdo bien ahora, que para mí no había más hombres sobre esta tierra que esos indios y que, desde el día en que me habían mandado de vuelta yo no había encontrado, aparte del padre Quesada, otra cosa que seres extraños y problemáticos a los cuales únicamente por costumbre o convención la palabra hombres podía aplicárseles.²⁵⁵

En efecto, el protagonista describe a los indios como «los seres más castos, sobrios y equilibrados de todos los que me ha tocado encontrar en mi larga vida»²⁵⁶ y como «un pueblo urbano, trabajador, austero»²⁵⁷. No obstante, la castidad, la sobriedad y el equilibrio se rompen una vez al año con el ritual que marca el primer contacto del protagonista con los indios. Este ritual consiste en una orgía precedida de un banquete caníbal: la ingestión de carne humana y aguardiente despiertan el apetito sexual de los indios, quienes rompen con todos los tabúes. Esta transgresión, producto del deseo, les produce culpa; de modo que el banquete deja de ser un acto social para sumirles en la soledad, la melancolía y el silencio. Al estado en el que se encuentran los indios durante la transgresión, Bataille lo denomina «angustia»: «Si observamos la prohibición, si estamos sometidos a ella, dejamos de tener conciencia de ella misma. Pero experimentamos, en el momento de la transgresión, la angustia sin la cual no existiría lo prohibido: es la experiencia del pecado.»²⁵⁸

Llega un momento en el que la angustia o culpa desaparece y la embriaguez despierta el deseo sexual de los indios, quienes poco a poco se irán sumando a una orgía en la que resulta indiferente el parentesco familiar: «Un padre podía penetrar a su propia hija de seis o siete años, un nieto sodomizar a su abuelo, un hijo verse seducido, como

indios Colastiné (Lugar, Linaje, Lengua, Lógica). Juan José Saer, *Glosa*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988, p. 100

²⁵⁵ Juan José Saer, *op. cit.*, 2003, p. 115

²⁵⁶ *Idem*, p. 74

²⁵⁷ *Idem*, p. 78

²⁵⁸ Georges Bataille. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 2007, p. 43

por una araña húmeda, por su propia madre, una hermana lamer, con placer evidente, las tetas de su hermana.»²⁵⁹

Esta escena es muy similar a la observación hecha por Américo Vespucci en “Mundus Novus” y que recoge Carlos A. Jáuregui: «Toman tantas mujeres cuantas quieren, y el hijo se mezcla con la madre, y el hermano con la hermana, y el primo con la prima y el viandante con cualquiera que se encuentra»²⁶⁰. A estas palabras les siguen otras que hacen referencia al canibalismo; por lo que también asocia la ingesta de carne humana al incesto. En el caso de los indios de *El entenado*, al ser un pueblo caracterizado por la castidad, el incesto no supone mayor transgresión que el resto de los actos sexuales llevados a cabo durante la orgía; actos de una violencia extrema que llevan a algunos a la destrucción, a la muerte: «En los días que siguieron fueron saliendo, poco a poco, y no sin trabajo, de su ensimismamiento. Muchos necesitaron semanas, meses, y hubo, en el tiempo que siguió, muchas muertes en la tribu.»²⁶¹

Durante el ritual, los indios rompen con todas las normas que rigen su pueblo. Para Bataille, en las sociedades arcaicas, «el canibalismo sagrado es el ejemplo elemental de la prohibición creadora de deseo»²⁶². En *El entenado*, este deseo va más allá y tiene que ver, según cuenta el protagonista, con un deseo más primitivo aun: el deseo de comerse a sí mismos. Aunque el narrador no lo dice claramente, el estado en el que quedan algunos indios, a quienes les falta alguna parte del cuerpo, hace pensar en la transgresión de esta prohibición, en la autofagia; pero también en las secuelas derivadas de la violencia extrema a la que se llega durante el ritual.

Peggy Reeves Sanday reflexiona acerca del canibalismo ritual y lo concibe como una escenificación de «una teoría cultural (sobre el orden y el caos, el bien y el mal, la

²⁵⁹ Juan José Saer, *op.cit.*, 2003, p. 66

²⁶⁰ Carlos A. Jáuregui, *Canibalia*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008, p. 75

²⁶¹ Juan José Saer, *op.cit.*, 2003, p. 72

²⁶² Georges Bataille, *op.cit.*, p. 76

muerte y la reproducción) que permite a los seres humanos regular el deseo, edificar y mantener un orden social»²⁶³. Algo que tiene mucho sentido en el ritual llevado a cabo por los indios de Saer debido a las cualidades que el entonado destaca de ellos. Para mantener ese orden social que caracteriza a su pueblo, los indios colastiné deben romperlo una vez al año, sacando a flote sus instintos y dejándose llevar por estos; una vez al año repiten el mismo proceso: la cacería, el rapto de un hombre al que se dirigen como *Def-ghi*, el banquete caníbal y la orgía. Lo único que diferencia a las celebraciones posteriores de la que vive por primera vez el entonado es que en todas el *Def-ghi* parece conocer todo el ritual y miran al entonado con recelo y a los indios con altivez. Todos ellos son enviados de vuelta con presentes y al único al que dejan vivir en la comunidad durante diez años es al entonado, según dice él, porque no sabían dónde mandarlo; aunque tal vez sea porque los indios, debido a la juventud del entonado, intuían su orfandad, que le empuja desde niño a vivir en los puertos y embarcar rumbo a América. Sin embargo, el lector puede preguntarse por qué no lo mandan con los otros y la respuesta parece tener que ver con ese testimonio en el que el entonado deviene etnógrafo y que, según ya vimos, justifica su vida. Aunque los otros cautivos también sirven de testimonio y parecen estar cumpliendo bien su papel, por el conocimiento que tienen del ritual, no son suficiente para los indios, quienes necesitan de alguien que permanezca con ellos e intente comprender su estilo de vida. Los indios tratan de llamar continuamente la atención del entonado en un intento de permanencia; pues al tratarse de un pueblo de tradición oral, necesitan a alguien que les recuerde para perdurar en el tiempo. En cambio, si no es por la intervención del padre Quesada que enseña al entonado a leer y a escribir, hubieran permanecido en el olvido junto al entonado, quien ya había pasado a formar parte de la otredad.

²⁶³ Peggy Reeves Sanday, *El canibalismo como sistema cultural*. Barcelona: Editorial Lerna, 1987, p. 303

3.2.2. El desierto enajenante de *La ocasión* y *Las nubes*

Entre 1988 y 1997, Juan José Saer publica *La ocasión* y *Las nubes*, dos novelas con varias características comunes, entre las que hay que destacar, que las dos se sitúan en la llanura santafesina; pero no solo eso, sino que además, como ocurriera en el desierto de Aira, en el caso de Saer esta llanura es un espacio que cambia a los personajes. Tanto Bianco, el protagonista de *La ocasión*, como el doctor Real, protagonista de *Las nubes*, sufren un proceso de enajenación derivado del lugar en el que se encuentran.

En Saer, al contrario que en Aira, no se puede hablar de exotismo como lo hemos entendido hasta ahora, porque no hay ningún elemento que por su extrañeza atraiga a un observador considerado exota; lo que sí hay es un proceso de extrañamiento que permite incluir estas dos novelas en estas páginas. Este proceso de extrañamiento tiene que ver con la sensación de despersonalización que para Saer se produce en la llanura y que está relacionado con un sentimiento de extrañeza que impide desentrañar la realidad.

En el caso de *La ocasión*, se nos presenta a un personaje que se ve obligado a huir de París porque ha sido ridiculizado por un grupo de positivistas, ante quienes pretendía demostrar la naturaleza secundaria de la materia frente a la del espíritu con una actuación en la que mostraba sus dotes como mentalista, doblando objetos metálicos, haciendo funcionar relojes inútiles y reproduciendo dibujos ocultos. Tras sufrir el escarnio, huye a Sicilia, donde un cónsul argentino le ofrece títulos de propiedad de tierras a cambio de que convenza al mayor número de campesinos italianos para que embarque rumbo a Argentina y poblar así la llanura. Bianco cumple lo acordado y a mediados del siglo XIX viaja rumbo a la llanura argentina, un lugar propicio para los pensamientos que le servirían para «liberar a la especie humana de la servidumbre de la

materia»²⁶⁴; pero en la llanura sufre un proceso inesperado: la pérdida de sus poderes, junto a la duda creciente respecto a un origen que ya era incierto tanto para el lector como para el propio narrador.

A fuerza de querer confundir al mundo en lo relativo a sus orígenes, está terminando por confundir él mismo sus orígenes, y lo que es opaco y brumoso para el mundo, ya lo es también para sí mismo, de modo que las máscaras sucesivas que ha ido llevando desde los comienzos inciertos, en un lugar incierto, ya no sabe bien cuál, las máscaras de La Valette, de Oriente, de Londres, de Prusia, de París, de Buenos Aires, se apelmazan, viscosas, contra su cara, y la deforman, la borran, la vuelven mera materia perecedera y residual, lo transforman a él mismo en el argumento viviente de los que odia, de los que, arrancándole la máscara en París, creyendo descubrir su verdadera cara, dejaron en su lugar un agujero negro, que él va llenando, poco a poco, con títulos de propiedad, con ganado, con ese rancho en cuya puerta está ahora observando cómo Garay López, sacudiéndose sobre el caballo, se vuelve cada vez más diminuto en dirección al horizonte hasta que desaparece por completo.²⁶⁵

Desde el principio se describe a Bianco como un hombre de origen desconocido, del que ni siquiera se sabe con certeza su verdadero nombre, y que habla con acento extranjero incluso en su lengua materna; lo que él mismo justifica asegurando que es de Malta, de ahí su inglés italianizado. Sin embargo, en la llanura él mismo duda acerca de su origen, porque duda acerca de la realidad que lo rodea. La incertidumbre respecto a su origen parece ofrecerle la capacidad de adaptación a cualquier medio; de forma que en poco tiempo consigue lo que otros han obtenido en años: hacerse rico. Y lo consigue por imitación, porque al llegar a la llanura decide que para hacerse rico tiene que hacer todo lo que hacen los ricos; no obstante, el precio que él no espera pagar es la desaparición paulatina de sus dones, que atribuye a la conspiración de los positivistas de París y a la campaña de los periodistas franceses contra su persona.

Al adquirir bienes materiales, Bianco reniega indirectamente de aquello en lo que cree: la supremacía del espíritu, lo que contribuye a su despersonalización, ya que se

²⁶⁴ Juan José Saer, *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988, p. 11

²⁶⁵ *Idem*, p. 110

parece más a los hombres que habitan la llanura que al hombre que recorre Europa mostrando sus poderes. Al querer imitar a quienes, antes que él, habían conseguido enriquecerse en esas tierras, se despersonaliza, y dicha despersonalización le sirve para ser uno más en la llanura y olvidar al hombre que fue humillado en París. Además, en la llanura Bianco vive una situación que le obsesiona aun más. Tras pasar un tiempo en Argentina, Bianco se casa con Gina, una mujer misteriosa con la que no consigue hacer el juego de comunicación telepática en el que adivina una figura que otra persona dibuja a escondidas. Al no saber si ella se burla de él o realmente está perdiendo su don, Bianco se obsesiona con el hecho de no poder desentrañar los pensamientos de su mujer, porque le hace dudar de sus poderes y de sí mismo. La inseguridad que le produce la cercanía de Gina se torna en celos cuando le presenta a su amigo Garay López; este sentimiento se acentúa cuando los descubre en actitud íntima y se presenta ante él una escena que le vendrá constantemente a la cabeza y sobre la que volverá en numerosas ocasiones a lo largo del relato.

Sentada en un sillón, el cuello apoyado en el respaldo, la cabeza echada un poco hacia atrás, las piernas estiradas y los talones apoyados en otro sillón, los zapatos de raso verde caídos en desorden en el suelo, Gina, con los ojos entrecerrados y una expresión de placer intenso y, le parece a Bianco, un poco equívoco, le está dando una profunda chupada a un grueso cigarro que sostiene entre el índice y el medio de la mano derecha. En otro sillón, con una copa de cognac en la mano, inclinado un poco hacia ella, Garay López le está hablando con una sonrisa malévola²⁶⁶

La imagen de Gina chupando con placer el cigarro vuelve una y otra vez a su cabeza, sobre todo desde que esta le anuncia que está embarazada y Bianco no sabe si el bebé es suyo (la tarde que los encuentra juntos, mantiene relaciones sexuales con ella) o de su amigo Garay López. Para averiguar si Gina se ha quedado embarazada de este, Bianco le escribe comunicándoselo, porque piensa que si puede ser suyo irá a visitarlos

²⁶⁶ *Idem*, pp. 38-39

inmediatamente. Garay López regresa a la llanura, pero lo hace enfermo de fiebre amarilla y mientras vive atormentado por haber contagiado a toda su familia y haber extendido la epidemia, Bianco sigue obsesionado con la posible infidelidad de Gina y con el bebé fruto del engaño, y solo piensa en la manera de saber la verdad. De ahí que Beatriz Sarlo defina la obra como «una novela sobre la incertidumbre de la partenidad»²⁶⁷; pero la novela va más allá, porque hay un momento en el que Bianco desea que el bebé que lleva Gina en su vientre sea de su amigo, porque de lo contrario, su obnubilación será la prueba de su locura.

“No era él. Tal vez se suicidó en Buenos Aires, al recibir la carta, y lo que vi en la puerta de su casa era su propio fantasma. Tal vez tuve una visión. Tal vez no recibió la carta. Tal vez la recibió y como no es él el que engendró esa cosa que Gina tiene en el vientre, no juzga imprescindible venir. Normalmente, esta última sería la mejor de las hipótesis. Con un pequeño inconveniente sin embargo: si él no es el que la fecundó, quiere decir que me estoy volviendo loco.”²⁶⁸

La ciudad enferma y Bianco, poseído por los celos y la incertidumbre, piensa que todo lo que ocurre a su alrededor forma parte de una conspiración para ocultar la verdad; e incluso cuando Garay López está agonizando, Bianco se empeña en saber si hubo algo entre Gina y él, porque es el único que le dirá la verdad, una verdad que no llega ni para el personaje ni para el lector, pues la obra no desvela qué pasó en realidad.

Como telón de fondo a la angustia de Bianco, está la llanura, espacio que iba a ser el escenario de la reafirmación de su teoría acerca de la preponderancia del espíritu en relación a la materia, pero que se convierte en el escenario de su vacilación ante su propia realidad: sus orígenes, sus poderes y su persona.

La personalidad de Bianco es devorada por el paisaje, con lo que se cumple la advertencia velada que su amigo Garay López le había hecho al mostrarle el Río de la

²⁶⁷ Beatriz Sarlo, “De la voz al recuerdo”, *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, p. 314

²⁶⁸ Juan José Saer, *op.cit.*, 1988, p. 213

Plata: «A los que vinieron de Europa a descubrir este río, los indios se los comieron»²⁶⁹. Su embelesamiento es el resultado del deseo de poseer riquezas, algo que difiere completamente de aquello a lo que quería dedicar su vida: el espíritu; y todo ello como consecuencia de querer poseer, dominar un paisaje que enajena, que como afirma el propio Saer, despersonaliza.

Ese paisaje enajenante también está presente en *Las nubes*, novela en la que el protagonista, el doctor Real, realiza en agosto de 1804 un viaje muy singular: atraviesa la llanura acompañado de cinco enfermos mentales que se disponen a ingresar en la Casa de Salud creada por el doctor Weiss en un lugar llamado “Las tres Acacias”, al norte de Buenos Aires. En este viaje atraviesan un desierto que vacila entre el agua y el fuego, y que trastorna a los personajes.

Juan José Saer presenta un escenario inquietante tanto para los animales que lo habitan como para los viajeros que lo recorren. Al huir de las inundaciones, tanto animales como viajeros se dirigen a las zonas de la llanura que aún permanecen intactas, de forma que las superpueblan y erigen un paisaje que se opone a su propia naturaleza. Al perder lo que le es natural, el vacío, la llanura se contagia de la enfermedad que adolece a quienes se adentran en ella. Sin embargo, según avanza la caravana, la naturaleza recupera su imagen primigenia y el paisaje se vuelve extraño al ojo humano, cuyo único consuelo es alguna variedad que de vez en cuando se repite y que vuelve a trastornar la mirada al dudar acerca de lo ya visto. Siguiendo a Fermín A. Rodríguez, «indiferente a la razón que impone sus leyes y al ojo que goza de los contrastes del paisaje, el desierto enloquece.»²⁷⁰; de modo que la locura hace su aparición en aquellos que se adentraron cuerdos en la llanura, y como confirma el doctor Weiss, asemeja a

²⁶⁹ *Idem*, p. 105

²⁷⁰ Fermín A. Rodríguez, *op.cit.*, p. 62

todos los que forman la caravana: «Entre los locos, los caballos y usted es difícil saber cuáles son los verdaderos locos.»²⁷¹

Ante tal escenario, el doctor Real se pregunta constantemente por el pensamiento de los animales y ve en la mirada de su caballo mayor comprensión del mundo de la que él mismo posee, por lo que se siente arrojado a la periferia del universo al no poder discernir la razón de la locura: «Si este lugar extraño no le hace perder a un hombre la razón, o no es un hombre, o ya está loco, porque es la razón lo que engendra la locura.»²⁷² Y en efecto, los únicos que no enloquecen porque ya sufren dicha enfermedad son los cinco personajes que se disponen a ingresar en la Casa de Salud. En cuanto a la incapacidad de desentrañar los pensamientos de los animales que van encontrando en la llanura, esta los asemeja a los locos; porque, como afirma el propio doctor Weiss, el resto de personajes son incapaces de conocer alguno de sus pensamientos.

Y en cuanto a la imposibilidad que usted señala de conocer los pensamientos de un colibrí o, si prefiere, de un caballo, quiero hacerle notar que a menudo con nuestros pacientes sucede lo mismo: o prescinden del lenguaje, o lo tergiversan, o utilizan uno del que ellos solos poseen la significación. De modo que cuando queremos conocer sus representaciones, descubrimos que son tan inaccesibles para nosotros como las de un animal privado de lenguaje.²⁷³

Tal inaccesibilidad parece ser la causa de que tanto algunos de los personajes que forman la caravana como los indios que habitan la llanura vean en las palabras de los locos una verdad mucho más profunda que la que les haya podido transmitir cualquier otro personaje. Cada uno de los locos de la caravana es la representación caricaturizada de una materia: Prudencio Parra padece accesos de melancolía al obsesionarse con los

²⁷¹ Juan José Saer. *Las nubes*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002, p. 143. Las palabras del doctor Weiss recuerdan a la opinión de un funcionario de la revolución acerca de la Casa de Salud, quien afirma no lograr distinguir los locos de los que no lo eran (p.32); por lo que se puede pensar en la Casa de Salud como una prolongación de la llanura.

²⁷² *Idem*, p. 143

²⁷³ *Idem*, p. 143

estudios filosóficos; sor Teresita enloquece de lujuria y como resultado escribe su *Manual de amores*, en el que afirma que «Cristo le había ordenado varias veces consumir la unión carnal con la criatura humana, y la unión divina con el Espíritu Santo, para alcanzar de esa manera la perfecta unión con Dios»²⁷⁴; Troncoso, enfermo de manía, enfoca su enfermedad hacia la política; y por último, los hermanos Verde, que padecen una demencia que el doctor Real califica de «perversión del uso de la palabra»²⁷⁵. De estos enfermos, dos centran la atención de los otros personajes: sor Teresita y Troncoso. La primera debe ser vigilada constantemente por el doctor Real, ya que continuamente pone en práctica su teoría acerca de la unión con Dios. Sin embargo, su condición de monja le confiere la autoridad suficiente como para que su palabra contenga la verdad absoluta acerca de la religión. Un buen ejemplo es la escena que describe el doctor Real, quien una tarde ve a un grupo de soldados rodeando a sor Teresita, que como quien revela un secreto, les estaba revelando a los soldados que «si a Cristo lo habían crucificado era porque la tenía así de grande»²⁷⁶; en cambio, lo que más llama la atención al doctor es la actitud de los soldados que la escuchan, quienes «no dudarían un solo instante, por todo el resto de sus vidas, de que la verdadera causa de la crucifixión acababa de serles revelada por la monjita»²⁷⁷.

Aparte de los soldados, hay otros personajes que muestran su fascinación por los locos: estos son los indios, para quienes dichos enfermos poseen tal poder de atracción que, incluso tras la destrucción de la Casa de Salud, algunos de ellos son idolatrados como si se trataran de divinidades.

Al parecer, después de la dispersión trágica de nuestros pupilos –los buscamos sin resultado durante semanas- dos de ellos volvieron al año siguiente y se instalaron en las ruinas, sin que

²⁷⁴ *Idem*, pp. 93-94

²⁷⁵ *Idem*, p. 118

²⁷⁶ *Idem*, p. 146

²⁷⁷ *Idem*, p. 146

ninguna familia los reclamara. (Hasta su muerte, los indios los veneraban y les traían de comer todos los días. Después se supo que eran unos indios cristianizados de Areco que, en secreto, practicaban una especie de culto hacia los dos locos, a los que trataban bien para que les preservaran de las fuerzas del mal.)²⁷⁸

Dicha fascinación también se manifiesta en el viaje por la llanura, durante el cual la caravana se encuentra con un grupo de viajeros masacrados por un grupo de indios dirigidos por el cacique Josesito, un indio mocobí que se caracteriza por su crueldad y por su odio hacia los cristianos. De él cuentan muchas historias, pero la que más le llama la atención al doctor Real es la de que siempre lleva un violín que toca ante los cadáveres tras las matanzas. A la mañana siguiente de la inhumación de los cadáveres, le llega al doctor Real una nota de Troncoso en la que le informa de que ha ido al encuentro de «Josesito para convencerlo de rendirse sin condiciones contribuyendo de ese modo a federar las tribus de la América Meridional en un solo estado independiente»²⁷⁹. El doctor Real, acompañado de los soldados, decide ir en busca de Troncoso, a quien, para su sorpresa, encuentra dando un discurso a los indios que le escuchan ensimismados.

Troncoso, a pie, arengaba a un semicírculo de indios a caballo que lo escuchaban, fascinados e inmóviles. [...] El indio que estaba en medio del semicírculo de jinetes llevaba un violín terciado en la espalda, y el instrumento permitía reconocerlo de inmediato entre las imprecisiones de su leyenda, y también porque la atención que se reflejaba en la cara de esos indios colorinches y zaparrastrosos era todavía más profunda en la de Josesito, el cual dicho sea de paso denotaba una inteligencia poco común, y una capacidad de reflexión indudable, con el codo apoyado en el cuello de su caballo, y la mejilla en la palma de la mano.²⁸⁰

Al igual que, como vimos, el doctor Real reflexiona acerca del pensamiento de los animales y su conocimiento del mundo, los indios encuentran en los locos una verdad

²⁷⁸ *Idem*, pp. 26-27

²⁷⁹ *Idem*, p. 154

²⁸⁰ *Idem*, pp. 156-157

mucho más esclarecedora que la que pueda ser revelada por el resto de los hombres y quedan obnubilados ante sus palabras; pues los locos son los únicos que no sufren ningún tipo de despersonalización derivada del contacto con la llanura, porque absortos en su enfermedad, no intentan comprender la realidad que los rodea.

IV. ORIENTE: EXOTISMO EN EL ESPACIO

En su ensayo acerca del exotismo, Víctor Segalen pretende dejar a un lado el exotismo en el espacio por considerarlo demasiado manido y superficial; sin embargo, en un trabajo acerca del exotismo en la literatura, no pueden faltar aquellas obras cuyo argumento transcurre en lugares lejanos tanto para el autor como para el lector al que van dirigidas, y tampoco aquellas que introducen algún elemento extranjero que resulta atractivo por extraño.

En las dos últimas décadas del siglo XX, autores pertenecientes a generaciones distintas parecen no querer usar la literatura como medio de denuncia de la recién finalizada dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional y producen novelas en las que lo importante es la fabulación, es decir, la invención. Para fabular, sitúan sus novelas en países extranjeros, lugares extraños, falseados por el autor, quien los manipula hasta crear realidades inexistentes, con las que no podría sentirse identificado ningún individuo por formar parte de la fantasía. Estos autores utilizan espacios reales lo más alejados posible a su propia realidad, de manera que la estrategia del extrañamiento es más eficaz. Utilizan Oriente para crear fábulas que podrían parecer imposibles en la época de la globalización, por ser un momento de aparente uniformidad cultural.

Edward W. Said inicia la introducción a su ensayo *Orientalismo* afirmando que la concepción europea de Oriente está desapareciendo²⁸¹; sin embargo, en Extremo Occidente, la representación exótica que se tuvo hasta inicios del siglo XX de países como China, Egipto o Malasia se recupera para crear escenarios literarios, que permitan fantasear tanto a autores como a lectores con espacios que ya se encontraban incluidos en su propio imaginario, pues son parte de las lecturas que comprenden su biblioteca personal. Estos escenarios permiten a los autores de estos años alejarse de una literatura que aboga por “el color local” y por aquella denominada por Martín Caparrós «literatura Roger Rabbit» por su interacción con la vida real²⁸², pues se vuelve a la ficción en estado puro; porque aunque las novelas de Alberto Laiseca puedan considerarse ficcionalizaciones por llevar a la novela dos acontecimientos históricos, como son la construcción de la Pirámide de Kheops y de la Gran Muralla China, predomina la invención, ya que el mundo que crea se rige por normas inventadas por el propio autor. También se producen novelas en las que lo argentino es lo exótico, al ser desplazado a realidades que nada tienen que ver con él, como ocurre en la novela de Osvaldo Soriano²⁸³ localizada en un país inventado de África, o al destacar todo aquello considerado tradicionalmente argentino adjudicándose a un personaje cuyo físico contrasta enormemente con el de un argentino, como ocurre con Nicanor Sigampa en la novela de Copi²⁸⁴.

²⁸¹ «En una visita que hizo a Beirut durante la terrible guerra civil de 1975-1976, un periodista francés, profundamente entristecido, escribió refiriéndose al devastado centro de la ciudad: “Hubo una época en la que parecía formar parte [...] del Oriente descrito por Chateaubriand y Nerval”. Sin duda, tenía mucha razón en lo que respecta al lugar, especialmente desde el punto de vista de un europeo. Oriente era casi una invención europea y, desde la antigüedad, había sido escenario de romances, seres exóticos, recuerdos y paisajes inolvidables y experiencias extraordinarias. Ahora estaba desapareciendo, en cierto sentido había existido, pero su momento ya había pasado.» Edward W. Said, *op.cit.*, p. 19

²⁸² Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 43

²⁸³ La novela de Osvaldo Soriano a la que nos referimos es *A sus plantas rendido un león*.

²⁸⁴ Esta novela es *La Internacional Argentina*.

Todas estas novelas participan del «boom exótico» al que se refiere Sandra Contreras en *Las vueltas de César Aira*, porque todas tienen en común hacer del exotismo su principal característica, por lo que para comentarlas continuaremos usando términos como «sujeto exótico» o «exota», pero también aquellos motivos que son inherentes a este tipo de ficciones, como son el viaje y la narración de historias.

4.1. *Cita en Marruecos* de Rodolfo Rabanal: el viaje como deseo

La novela de Rodolfo Rabanal, *Cita en Marruecos*, publicada en 1995, sirve de puente de unión con el capítulo anterior; puesto que al igual que en las novelas de este capítulo dedicadas al exotismo en el tiempo, la acción se sitúa en la pampa argentina. Sin embargo, ya no es la pampa del siglo XIX, sino que el tiempo de la acción coincide con el tiempo de la escritura, porque el narrador, Pablo, es el alter-ego del propio autor, quien va de la ciudad a San Antonio de las Heras, donde está la casa que ha recibido como herencia de su padre, la Casa de la Punta.

La inclusión de *Cita en Marruecos* en este capítulo se debe al sentimiento que embarga a Pablo en todo momento, es el sentimiento de deseo de estar en otra parte y ese lugar es Marruecos, de ahí el exotismo en el espacio, que, en la novela de Rabanal, se da desde el desconocimiento.

Cuando Pablo llega a San Antonio de las Heras descubre un pueblo que está sumergido en el abandono: los hombres marchan a otros lugares y solo las mujeres se quedan. Dicho abandono tiene su reflejo en el deterioro de la arquitectura del pueblo.

A la entrada del pueblo hay un tosco arco de cemento con el nombre inscripto en el frontispicio: *San Antonio de Las Heras*. Pero el nombre está a medias borrado y nadie hará nada por sacarle la mugre que lo tiñe. Aquí las cosas son así, y no vale la pena preocuparse demasiado.²⁸⁵

Esta despreocupación contagia a Pablo, quien, al final de la novela, se presenta como un hombre indolente que presencia la destrucción de la casa que heredó de su padre con total indiferencia. Pero antes de llegar a este punto, se deja atrapar por San Antonio de las Heras y por el misterio que rodea la historia de su padre, quien ganó la casa en una partida de póquer. Además, lo atrapa la extraña belleza de Charito, la mujer que limpia su casa, a quien hace su amante.

Un repertorio de conceptos que hoy habían perdido vigencia contribuía a tornar exótico aquello que para cualquiera sería rutina. Enredarse con una diosa india en un *déjeuner sur l'herbe* bajo techo, entre mantas tendidas en el piso, en el chiquero cálido de los sudores y fluidos mutuos, como si nada hubiera habido antes y nada más tarde salvo el probable hastío, el gasto de todo estímulo. Por el momento, prevalecía una única necesidad: tenerla cautiva, amarrarla a un vicio más fuerte que su libertad. ¿Era eso lo que yo quería?²⁸⁶

Pablo imagina su relación con Charito como una historia de amor de una novela del Romanticismo; ve en la belleza exótica de su amante la personificación de una diosa india a la que toma como cautiva. De modo que literaturiza su relación e imagina a Charito como una “flor exótica” a la que debe cuidar y por la que debe ser cuidado; apenas se comunica con ella y la incomunicación le lleva a fantasear con la idea de no compartir la misma lengua, lo que la hace más enigmática, más extraña, más atrayente. Destaca su belleza aindiada, sus movimientos silenciosos que revelan su delicadeza, pero también su ignorancia, la cual él pretende solventar atrayéndola hacia la literatura; quiere amaestrarla como hace con la pulgas que forman su circo el personaje del cuento que le narra a Charito. A partir de este relato, Charito pasa a llamarse *Pulex Irritans*,

²⁸⁵ Rodolfo Rabanal, *Cita en Marruecos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996, p. 21

²⁸⁶ *Idem*, p. 151

una pulga común a la que Pablo pretende adiestrar para convertirla en algo excepcional, proceso que inicia comprándole un vestido: «Pulex Irritans vestida de dama: una belleza maorí de piel tersa mostaza, que viene hacia mí en la tarde fría de la ciudad pampeana, desceñida, dispuesta, la reina de la calle.»²⁸⁷ Pero Charito no es la única mujer en la vida de Pablo; de hecho en el borrador inicial de la novela, no aparecía este personaje, pero sí otra mujer que iba a dar título a la novela, *Kora*. Charito es el resultado del desdoblamiento de este personaje en dos mujeres: una culta y la otra salvaje²⁸⁸. Mientras está en San Antonio de las Heras, Pablo no deja de recordar a Cora²⁸⁹, su relación con ella y los planes que habían hecho juntos.

Irme a Marruecos no significaba literalmente irme a Marruecos, sino tomar ese rumbo que arranca (caprichosamente) en Lisboa y recorre luego Andalucía. Marruecos era la meta (nunca definitiva) que orientaba ese viaje con el supuesto misterio que yo pretendía encontrar en esa zona del mundo. Pero además era otra cosa.

El sueño de Marruecos era un sueño que Cora y yo habíamos concebido muchos años antes. En realidad, había sido ella la primera en proponerlo. Me había dicho: “Quiero irme a Marruecos”. Era una muchacha que acababa de dejar a su marido para vivir conmigo sin saber si yo iría a vivir con ella. Todo en torno de nosotros era errático e inestable, pero todo estaba bien en nosotros.²⁹⁰

A partir de ahí, Marruecos se convierte en Ítaca, en el destino para sentirse a salvo de la inestabilidad de su relación. El deseo común del viaje supera la relación y tras su separación, Pablo continúa con la idea del viaje, por lo que no sabe si vender la casa de su padre.

²⁸⁷ *Idem*, p. 179

²⁸⁸ Refiriéndose al proceso de escritura de la novela, que en principio se iba a llamar *El desconcierto* y después *Kora*, Rabanal afirma: «Dos años más tarde volví a *Kora* pero, misteriosamente, el borrador se había transfigurado: la mujer original tenía dos caras y dos nombres: una era salvaje y vivía en los márgenes, la otra era culta y vivía en la ciudad.» Rodolfo Rabanal, *La costa bárbara. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000, p. 93

²⁸⁹ En la versión definitiva de la novela, la grafía del nombre de este personaje cambia respecto al borrador de la novela.

²⁹⁰ Rodolfo Rabanal, *op. cit.*, 1996, pp. 55-56

Cora está al corriente del dilema. A ella le dije que me iría a Europa, a Portugal. Y luego a Marruecos. Mis tendencias a la itinerancia, mis debilidades por todo exotismo, no están acalladas. Si me viera obligado a trazar una síntesis de mi vida hasta hoy, debería poner especial énfasis en esta manía, acaso infundada, de estar siempre en otra parte.

He llegado a pensar (desde los más arbitrarios fundamentos) que ser extranjero es ser libre, ser nadie siendo uno mismo.²⁹¹

Su inclinación hacia la libertad que supone ser extranjero hace que haya en él un deseo de exiliarse. Siguiendo la clasificación que hace Todorov de los viajeros, el exiliado ama su vida en el extranjero por no pertenecer a su medio, pero además Pablo coincide con el exota, en evitar la asimilación²⁹²; no quiere instalarse en ninguna parte, quiere vagar por Europa y Marruecos, de modo que lo que se encuentre no se vuelva familiar. Su atracción hacia lo exótico se manifiesta incluso cuando su padre está en el hospital y ve un calendario ilustrado con «un campo de lilas azules en Oriente», entonces se da cuenta de que su padre nunca ha viajado a Oriente, es más, nunca ha salido del país. La extrañeza que le produce esta idea despierta su deseo de compartirla con la enfermera o con el médico, pero es consciente de que aquello que para él está fuera del orden de las cosas, para el resto entra dentro de la normalidad. La agonía de su padre está marcada por Oriente, por el deseo de Pablo de estar siempre fuera. Su padre se consume en un espacio cuyas referencias a Oriente se vuelven aun más exóticas, porque son extrañas a la situación de su padre y al espacio en el que se encuentra. Sin embargo, en la casa de San Antonio descubre que, aunque su padre nunca estuvo en Oriente, su vida no estuvo exenta de aquello que tanto le atrae: la diferencia; descubre que su padre llevó una doble vida, ganó la casa en un partida de cartas, algo que desconocía y que para él forma parte de lo extraño, de lo distinto.

²⁹¹ *Idem*, p. 25

²⁹² Tzevan Todorov, *op.cit.*, pp. 392-393

La doble vida de mi padre me llevaba a considerar mi propia vida como el efecto de aquella peripecia secreta, hecha de un tenaz ocultamiento cuidadosamente labrado más allá de la fragilidad de toda mentira. La doble vida de mi padre me confrontaba con un sentimiento cuya más próxima definición no es sin embargo la más exacta: *extranjería*, *ostracismo*. Destinado a transitar lo extraño, lo diferente, atraído por la sugestión que la diferencia ofrece, ¿era yo eso? ¿Soy, en definitiva, el producto de un enigma que duró más de cuarenta años? Y, si así fuera, ¿cuál es la diferencia?²⁹³

La diferencia no cambia la idea que tiene de su padre, no cambia el pasado que él ya conocía y del que formó parte, por lo que sigue necesitando del viaje para sentir que su vida está impregnada realmente de lo exótico. De modo que cuando su casa es destruida, decide marcharse con *Pulex Irritans* a la playa, desde donde viajarán a Marruecos, el cual describe desde el deseo de encontrar allí la imagen exótica que se ha dibujado en su cabeza.

Yo hablaba de ciudades que no conozco; del oasis de Tinerhiz, de las casas de adobe, del Puerto de Essauira de las interminables caravanas de bereberes, del ulular de las mujeres en la noche del desierto, de la oración al atardecer, y luego de la kasba y de las medinas y de Tanger. A ella le encantaba este juego de invenciones absolutamente irresponsable.²⁹⁴

Con estas descripciones despierta el deseo del viaje a Pulex Irritans, quien le pide que le vuelva a describir ese lugar en el que él nunca estuvo; algo que no le importa, porque lo importante es el deseo de encontrarse con lo extranjero, independientemente de que sea la fantasía quien lo despierte.

Pulex Irritans soñaba con Marruecos:

-Pablo, ¿cómo es Marruecos?

Y yo volvía a mis fabulaciones: ¿Nunca te hablé del mercado de camellos en Smara? ¿No te mencioné, por casualidad, los efectos maravillosos del kif? ¿No te dije que vamos a fumar kif de tarde en tarde? En realidad, te estoy mintiendo, porque jamás estuve en Marruecos.

²⁹³ Rodolfo Rabanal, *op.cit.*, 1996, p. 135

²⁹⁴ *Idem*, p. 236

-No importa. Me gusta que hables de Marruecos.²⁹⁵

Esas fabulaciones son las que mueven a los dos personajes al viaje, las que les hacen actuar. En su recopilación de textos *La costa bárbara*, Rabanal recoge las palabras del poeta italiano Giacomo Leopardi: «La ilusión, sostenía Leopardi, mueve a los hombres más que la verdad.»²⁹⁶, una idea a la que volverá Rabanal en este libro, ya que piensa que las fábulas, las ficciones, son las que históricamente han movido al ser humano a emprender sus viajes²⁹⁷.

La novela termina con el deseo, que es fruto de la fabulación, la cual es una constante en las novelas de estos años y a las que hemos querido dedicar este capítulo acerca del exotismo en el espacio.

4.2. África en Argentina: Osvaldo Soriano, Copi y Sergio Bizzio

Antes de viajar a Oriente, una parada indispensable es África, un punto intermedio que sirve para introducir el extrañamiento en la novela argentina. En la segunda mitad de la década de los ochenta, dos novelas incluyen lo africano en el imaginario argentino: *A sus plantas rendido un león* de Osvaldo Soriano y *La Internacional Argentina* de Copi. Sin embargo, tanto Soriano como Copi no utilizan lo africano como portador de diferencias, sino que lo colocan junto a lo argentino para poner de relieve todo aquello que caracteriza a esto último. Ambas obras son novelas en las que predomina “el color local” y al contrario de lo que podría pensarse, es precisamente esta preponderancia la que motiva que se pueda comentar el exotismo como una de sus características.

²⁹⁵ *Idem*, p. 237

²⁹⁶ Rodolfo Rabanal, *op.cit.*, 2000, p. 61

²⁹⁷ «Somos, fatalmente, hijos del deseo y esclavos de nuestros sueños. Mucho antes de que alguien se atreviera a navegar los mares del Sur o a tocar la costa fabulosa de América, esos lugares ya habían sido prefigurados por las más antiguas literaturas. Ficciones, fábulas, embustes y hasta obstinaciones lunáticas vaticinaron la realidad como quien dibuja un paisaje imaginario.» *Idem*, p. 98

En el caso de la novela de Osvaldo Soriano, *A sus plantas rendido un león*, el elemento africano es un país de dicho continente; pero aunque la mayor parte de los lugares que se nombran son reales, el país en el que se sitúa la trama es inventado. Su nombre es Bongwutsi, República bananera dominada por los colonos ingleses que se encuentra en algún lugar en el centro de África. A su situación se refieren los personajes en varias ocasiones, sin llegar a especificar dónde se encuentra exactamente, debido a que ni siquiera aparece en los mapas.

-Si usted lo dice... ¿Dónde queda Bongwutsi?

-Ni siquiera figura en el mapa. Pero desde allí vamos a sacudir a los descreídos del mundo.²⁹⁸

Al tratarse de un país inventado, es el lugar idóneo para que suceda cualquier cosa, incluso «una revolución comandada por gorilas», lo que lleva a Claudio Román y a Silvio Santamarina a relacionar el imaginario de Bongwutsi con el del realismo maravilloso, llegando a la conclusión de que hay una similitud entre ambos²⁹⁹.

La revolución en Bongwutsi, que lleva a cabo Lauri, un argentino expulsado de Suiza, y Quomo, un antiguo revolucionario del país africano, le sirve a Osvaldo Soriano para criticar el marxismo y las revoluciones³⁰⁰, de modo que en su novela sí hay una clara intención política. Además, esta revolución es paralela a otro conflicto, el de la Guerra de las Malvinas³⁰¹, que se convierte en aliciente para uno de los habitantes de

²⁹⁸ Osvaldo Soriano, *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986, p. 66

²⁹⁹ Claudia Román y Silvio Santamarina, “Absurdo y derrota. Literatura y política en la narrativa de Osvaldo Soriano y Tomás Eloy Martínez”, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 62

³⁰⁰ «En la entrevista con Marta Giacomimo, Soriano afirma que uno de los propósitos que tenía cuando escribió *A sus plantas rendido un león*, era criticar al marxismo y a las revoluciones, pero siempre desde la revolución, un tema que por entonces estaba de moda, desde que Mario Vargas Llosa escribió *Historia de Maita*. En la novela podemos ver una sutil parodia de la toma del poder por Lenin en 1917.» David Prieto Polo, *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en la novelas de Osvaldo Soriano*. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fl/ucm-t29558.pdf>. Universidad Complutense de Madrid, 2006, p. 311

³⁰¹ La acción transcurre durante el desembarco del ejército argentino en las islas Malvinas en 1982.

Bongwutsi, el falso cónsul argentino, Bertoldi, quien llega al ficticio país africano para ocuparse de la oficina de turismo; pero que tras la desaparición del cónsul argentino Santiago Acosta, decide ocupar su puesto.

Santiago Acosta había partido tan silenciosamente de Bongwutsi que cuando el nuevo empleado se presentó en las embajadas de los países amigos, todos creyeron que estaban ante un nuevo cónsul. Halagado, Bertoldi concluyó que no valía la pena desengañarlos.³⁰²

El equívoco del que participa Bertoldi tiene que ver con el desconocimiento acerca del “otro” que caracteriza a los habitantes de Bongwutsi. El primer personaje en el que se evidencia dicho desconocimiento es el propio Bertoldi, quien tras llevar bastantes años en Bongwutsi, ni siquiera ha aprendido el idioma; no obstante, esta ignorancia, en el caso de Bertoldi, es producto del desinterés, que se presenta como algo natural, porque incluso el propio narrador no parece tener intención de que el lector conozca Bongwutsi. Al inicio de la novela, da pequeñas pinceladas que homogeneizan su país inventado con cualquier país de África, y únicamente se detiene en su descripción al destacar la desigualdad social entre africanos e ingleses.

Junto a la playa había casas europeas con jardines de césped donde bebían los blancos y las mujeres eran jóvenes y bellas. Al otro lado de la isla, sobre los acantilados, el irlandés encontró las chozas de los negros y una kermesse con músicos y pista de baile. Los dos sectores estaban unidos por calles de tierra desoladas, donde se amontonaban las cabañas de los pescadores y los chicos desnudos jugaban a la luz de las hogueras.³⁰³

El desconocimiento del país en el que vive desde hace años, por parte de Bertoldi, también se da en sentido contrario; en cambio, en el caso de los naturales de Bongwutsi, parece haber cierta curiosidad por “el otro”. Un ejemplo de esta curiosidad acompañada

³⁰² Osvaldo Soriano, *op.cit.*, p. 31

³⁰³ *Idem*, p. 112

de ignorancia lo vemos cuando tres militares van a buscarlo a su casa para llevarlo ante el Embajador.

El que había hablado estaba parado frente al mapa de la República. Otro observaba de cerca el retrato de Gardel y el tercero montaba guardia en la puerta. Bertoldi limpió los zapatos con una punta de la colcha y volvió a su despacho.

-Su presidente se metió en un lío –dijo el oficial señalando a Gardel.³⁰⁴

La atracción relacionada al desconocimiento recuerda a las palabras de Todorov al comentar la obra de Loti, «el exotismo no es otra cosa que esta mezcla de seducción y de ignorancia, este renovar la sensación, gracias a lo extraño»³⁰⁵. Lo extraño en Bongwutsi es lo argentino, por lo que lo argentino fuera de su contexto se convierte en elemento exótico. Los africanos no se presentan como sujeto exótico para el personaje argentino, porque este no siente ninguna atracción hacia ellos, ninguna curiosidad; sino todo lo contrario, espera salir del país cuanto antes, sin conocer a los que han sido sus vecinos durante años. De modo que mientras el narrador da alguna pincelada que hace recordar al lector que el país en el que se encuentra Bertoldi es africano, este solo piensa en Argentina: «Una jirafa cruzó por el jardín y fue a perderse en el bosque. Sobre las flores volaban tábanos gordos como corchos. Recordó que la escarapela argentina había quedado en el fondo de un canasto de papeles y volvió sobre sus pasos»³⁰⁶. Por ello, cuando Bertoldi se entera de que sus compatriotas están intentando recuperar las Malvinas, empieza su propia “guerra” en Bongwutsi. Paralela a la “guerra” de Bertoldi, se inicia una revolución como consecuencia de la hegemonía inglesa y la desigualdad social que supone, es la que planea Quomo, originario del país inventado por Soriano, que ya detentó el poder en Bongwutsi con resultados negativos; exiliado en Zurich,

³⁰⁴ *Idem*, p. 16

³⁰⁵ Tzevan Todorov, *op.cit.*, p. 357

³⁰⁶ Osvaldo Soriano, *op.cit.*, p. 23

ayuda a los exiliados a inventar historias mediante las cuales consiguen el permiso de residencia en Suiza. Allí conoce a Lauri, un argentino exiliado al que propone hacer la revolución en el país africano para luego trasladarla a las islas Malvinas.

Sin embargo, Quomo no es el único personaje africano en la narrativa de estos años al que caracteriza la excentricidad. Raúl Damonte Copi, crea a Nicanor Sigampa, un argentino negro, cuya sangre no se ha mezclado con la de ningún blanco; algo ya de por sí insólito en Argentina, donde el mestizaje se considera la principal causa de la ausencia de población negra. Siguiendo a Julián Cáceres Freyre, «La avalancha inmigratoria europea fue la principal causa de la desaparición de la población africana»³⁰⁷; dicha carencia es el motivo por el que Copi narra la historia de la familia Sigampa, de forma que justifica el color de Nicanor.

El primer Sigampa (era el nombre de una tribu africana), nacido en cautividad en Argentina, había sido el brazo derecho del general San Martín, durante la guerra de la Independencia. Emancipado con todos los honores tras la victoria, desposó a una hija natural del general, doña Nicanora, que fundó uno de los primeros salones literarios de Buenos Aires. Tan ilustre familia de color nacida de este matrimonio supo mantenerse, a lo largo de las generaciones, en el primer puesto de los ganaderos e industriales argentinos. Y aunque numerosos miembros de la misma tuviesen la piel blanca debido a los frecuentes mestizajes, Nicanor debía de pertenecer a la rama tradicional de la dinastía, rama que sólo establecía alianzas con miembros de las mejores familias negras de Filadelfia y Boston, ya que no parecía tener el menor asomo de sangre blanca.³⁰⁸

La aparición de un argentino negro cuya familia ha conseguido eludir cualquier mestizaje, es razón suficiente para incluir la novela de Copi dentro del exotismo de estos años; en cambio, no es el motivo principal al que alude Graciela Montaldo, sino que ella ve el exotismo en la necesidad de explicarlo todo.

³⁰⁷ Julián Cáceres Freyre, “Los africanos y su influencia en la población argentina” http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_9/IND_09_Freyre.pdf (29/12/2014 fecha de consulta) p. 439

³⁰⁸ Copi, *La Internacional Argentina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989, pp. 11 y 12

Hay una imposible ficción argentina en Copi, una desmesurada fábula egipcia en Laiseca y una delicada historia china en Aira. En los tres casos se echa mano de la, por tanto tiempo dudosa, perspectiva del exotismo: hay que explicar todo, con todas las palabras y nombrar lo exótico con el nombre mismo de lo exótico. [...] Los umbrales de lo exótico son precisamente utilizados como contraseñas a la vez que como garantías de la ficción que estamos leyendo. Pero lo exótico, a fuerza de serlo tanto, se vuelve la ficción misma porque lo que se define como exótico no es otra cosa que “lo propio”.³⁰⁹

Nicanor Sigampa es descrito como «un producto típico del barrio porteño de San Isidro»³¹⁰ debido a su oculta personalidad solitaria; pero puede parecer un producto no tan típico, no solo por el color de su piel, sino también por ser un multimillonario afincado en París, que va repartiendo billetes a diestro y siniestro. Aunque Sigampa se caracteriza por esta clase de extravagancias, también lo caracterizan otras que están más cerca del arquetipo argentino. El apego de Sigampa a lo argentino es tal que, aunque exiliado en París, reproduce el interior de una casa rústica argentina en su mansión de Neuilly. Además, desde la capital francesa dirige una organización compuesta por artistas e intelectuales argentinos, es *La Internacional Argentina. Frutos de la Imaginación* que «se propone coordinar las acciones en que participan de manera desordenada todos los argentinos que viven en el extranjero»³¹¹. De esta organización pasa a formar parte el propio Copi, quien es propuesto para que se presente a las elecciones presidenciales de Argentina por Nicanor Sigampa, porque cree que su libro de poemas de juventud *El sol rojo de las pampas* contiene las bases de una revolución cultural y económica. Sin embargo, el personaje de Copi vuelve a recordarnos lo extraño que resulta encontrar un negro argentino.

Pero es negro, me dije con asombro. Mi rechazo a experimentar cualquier sentimiento racista me había hecho olvidar aquel detalle enorme, primordial: ¡Nicanor Sigampa era negro! Más que de

³⁰⁹ Graciela Montaldo, “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los ’80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)”. *Hispanérica: Revista de literatura*, 55. Estados Unidos, 1990, p. 107

³¹⁰ Copi, *op.cit.*, p. 8

³¹¹ *Idem*, p. 9

raza negra, era negro. Los argentinos no somos racistas. ¿Cómo vamos a serlo si jamás hemos visto negros, a no ser en películas o en el extranjero? Para nosotros, los negros no son gente de otra raza, sino simplemente los blancos de color negro.³¹²

El narrador no es capaz de asimilar el color de Sigampa, porque es algo insólito entre la población argentina, de modo que continuamente hace hincapié en este hecho como si tuviera la necesidad de dejar claro al lector que no hay negros en Argentina y que, por lo tanto, la ficción que propone es imposible. Además, para producir mayor asombro; extiende la familia Sigampa a distintos países, lo que la hace más excepcional.

Los demás comensales eran casi todos primos de Nicanor, en su mayor parte africanos y americanos, aunque había también negros de los países del Este, y hasta primos hermanos del Japón. [...] Salidos de la misma tribu africana, habían amasado fortunas fabulosas en los distintos países de adopción, que al principio los habían reducido a la esclavitud. Me dijeron que había unos doscientos cincuenta jefes de familia, en todo el mundo, lo que los convertía, más que en una familia, en una multinacional.³¹³

Con la presentación de la extensa familia Sigampa, que contrasta con la ausencia de negros en Argentina, Copi hace ver al lector que lo extraño es “lo propio”; por lo que, al igual que hace Soriano en *A sus plantas rendido un león*, Copi descontextualiza lo argentino para presentarlo como exótico.

En 1993, la narrativa argentina vuelve a poner sus ojos en África, esta vez con una novela de aventuras para jóvenes, *El son de África*, escrita por encargo por Sergio Bizzio para la editorial Fondo de Cultura Económica.

Desde el principio, el narrador sitúa la historia frente a las costas del Congo, lugar del que procede el protagonista de la novela, Ukelé, quien es raptado y llevado como esclavo a Brasil, país del que procedía la mitad de los esclavos llevados al Río de la

³¹² *Idem*, p. 29

³¹³ *Idem*, p. 96

Plata³¹⁴. Al contrario que en las otras dos novelas comentadas, en *El son de África* no hay humor, sino que cuenta la trágica historia de los africanos esclavizados en América, y lo hace a través de un héroe, Ukelé, quien logra vengar la muerte de su hijo al seguir las enseñanzas del rey de su tribu: «Está muerto y debes revivirlo para vengarte. Así será.»³¹⁵; de modo que Ukelé “revive” a Diedrick, el asesino de su hijo y su captor, para asesinarlo, y lo hace secuestrándolo para retirarlo a la selva, donde le priva del opio que lo mantiene ensimismado, hasta que vuelve a ver todo con claridad. Es entonces cuando lo mata.

En *El son de África*, Sergio Bizzio describe a los africanos recurriendo a símiles muy sencillos, en consonancia con el público al que va dirigida la novela; de modo que la primera vez que aparece el héroe de la historia, lo hace en su aldea rodeado de los suyos y la descripción que se hace del personaje es totalmente superficial.

En la aldea, Ukelé, un hombre de veinticinco años, negro como el ébano, se preparaba para los festejos. [...] Su hijo, de tres años, jugaba con el tambor mayor. Ukelé lo observaba sonriendo. La mano del niño era tan negra y tan pequeña y los golpes que daba eran tan débiles que parecía la sombra de una hoja posándose una y otra vez sobre la caja o sobre el parche, a los que arrancaba apenas un murmullo.³¹⁶

Poco después, la mirada de los traficantes de esclavos que están observando la escena se detiene en las ropas de las personas a las que se disponen a secuestrar: «se demoró en el vestido de una de las mujeres y luego en la capa de piel de leopardo del jefe, del rey de la tribu, cuyos bordes, trabajados como puntillas, le parecieron de lo más

³¹⁴ «Studer (1958: 323), recogiendo los datos propios del comercio negrero para el período 1742- 1806, vale decir, la época de auge de la introducción, dice que más o menos la mitad de los esclavos negros llegados al puerto de Buenos Aires provenían del Brasil, porcentaje que, con toda seguridad, se podría aumentar, teniendo en cuenta el activo contrabando que existía desde las colonias portuguesas limítrofes con las regiones del Plata.» Julián Cáceres Freyre, *op.cit.*, p. 437

³¹⁵ Sergio Bizzio, *El son del África*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Travesías, 1993, p. 136

³¹⁶ *Idem*, p. 12

exóticos»³¹⁷. El detenimiento en el detalle, en el trabajo de los bordes de sus ropas que contrasta con la inferioridad que presuponen los traficantes, tiene que ver con el desconocimiento del “otro”, que produce atracción y rechazo al mismo tiempo. Siguiendo a Todorov, «la preferencia exótica va acompañada casi siempre de una atracción por ciertos contenidos, a expensas de otros»³¹⁸. De modo que el narrador destaca todo aquello por lo que parecen sentirse atraídos los traficantes; de manera que del africano no solo se destaca el color de su piel, sino también su cordialidad, el ritmo de su música y sobre todo, la fuerza y autenticidad de sus narraciones.

En uno de sus viajes, el mismísimo capitán Van Van había sorprendido a un negro que le contaba a otro la forma y el sonido y el alcance del fuego de esas armas. El negro había dibujado con un palito en la arena un fusil perfecto, con la mira y el gatillo y hasta con los remaches de la culata. Luego, habiendo hecho el gesto de alzar el dibujo de la arena entre los brazos, el narrador se había afirmado al suelo, había apuntado hacia el extremo de la playa y había tomado, con una sola bocanada, tanto aire que el tamaño de su tórax se había duplicado, y, echando al otro negro una miradita de reojo para asegurarse de que lo seguía, había presionado el dedo índice sobre el gatillo y había soltado el aire de golpe, produciendo un estrépito que mejoraba en tal grado la realidad que una decena de pájaros cayeron muertos desde las copas de los árboles. Por último, el narrador se había lanzado a la carrera a lo largo de la playa, había llegado a unos cien metros del sitio desde el que había disparado, y abriendo los brazos, se había tumbado de espaldas con un grito de dolor. El otro negro había corrido, llorando, en auxilio del narrador, pues acaso se trataba de un familiar. Y se había acuclillado junto a él y, antes de darse por vencido, lo había sacudido largo rato entre sus brazos...

Entonces el capitán Van Van y sus hombres habían salido de la espesura. Atónitos, habían dado vuelta una y otra vez al cadáver del narrador sin encontrar ninguna clase de herida.³¹⁹

Lo insólito de la escena que presencian el capitán y sus hombres, y todo aquello por lo que sienten cierta curiosidad no es razón suficiente para valorar al “otro” y elogiarlo; sino todo lo contrario, únicamente se fijan en el color de su piel, lo cual les parece motivo suficiente para considerarlo “salvaje”.

³¹⁷ *Idem*, p. 16

³¹⁸ Tzevan Todorov, *op.cit.*, p. 307

³¹⁹ *Idem*, pp. 17-18

Entre los africanos, también hay desconocimiento acerca del “otro” y este les produce terror, porque no les permite saber todo aquello de lo que es capaz.

Entre los negros encadenados corrió pronto el rumor de que los hombres blancos los habían cazado para comerlos. La convicción de que los blancos eran caníbales y que iban a transportarlos a un lugar donde su carne era muy apreciada, desató entre muchos de ellos una desesperación tal que Djinn debió desmayarlos a culatazos para que no rompiesen las cadenas o arrancasen las palmeras de raíz.³²⁰

Este terror acaba con cualquier posibilidad de elogio, por lo que no tiene nada que ver con el exotismo, según la concepción de Todorov, para quien lo que el exotismo quisiera ser es «un elogio en el desconocimiento»³²¹. En cambio, siguiendo a Todorov, según Segalen «Es exótico, propiamente hablando, todo aquello que es exterior al sujeto observador»³²²; algo que resulta inconcebible al pensar en la imagen que tiene el africano del blanco.

En cuanto al paisaje con el que se encuentran los africanos, este les crea mayor confusión, ya que es semejante al de África; pero dicha semejanza, en lugar de producirles alivio, les produce mayor dolor. Un ejemplo es el de uno de los africanos, que al desembarcar piensa que han vuelto a su tierra y cuando se da cuenta de que no es así, muere de dolor: «Entonces, de improviso, un relámpago de inteligencia blanca le cruzó la cabeza, lo hizo apretar un sollozo entre los dientes, y cayó muerto como una piedra.»³²³ Ese «relámpago de inteligencia blanca» vuelve a presentar al africano como un salvaje, por lo que de nuevo “el otro” resulta un desconocido.

Como hemos visto, África se presenta de distintas formas en la novela argentina de estos años: como espacio alegórico en *A sus plantas rendido un león* donde está al servicio de una interpretación ideológica; como las raíz de la que proviene una familia

³²⁰ *Idem*, p. 28

³²¹ Tzevan Todorov, *op. cit.*, p. 306

³²² Víctor Segalen, *op. cit.*, 1989, p. 367

³²³ Sergio Bizzio, *op.cit.*, p. 60

argentina en *La Internacional Argentina*; y como el espacio del que proceden los protagonistas de una novela juvenil de aventuras. Sin embargo, estas tres novelas tienen algo en común, África se convierte en un elemento que potencia el extrañamiento ya de por sí presente en el argumento de estas novelas, lo que las vincula a lo exótico.

4.3. *La noche anterior* de Martín Caparrós: un viaje fragmentario a la isla griega de Patmos

En 1990 Martín Caparrós publica *La noche anterior*, novela griega a la que ya se había referido en 1989 en su artículo mencionado anteriormente, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, poniéndola como ejemplo de las novelas en las que «el extrañamiento parece tomar características más directas»³²⁴, al compararlas con aquellas en las que se llenaba el vacío, es decir, el desierto³²⁵.

En *La noche anterior*, Martín Caparrós narra el viaje de una pareja de turistas, Carlos y Jeanne; sin embargo, nada tienen que ver con la definición de turista que propone Tzevan Todorov, según la cual «es el visitante apresurado que prefiere los monumentos a los seres humanos»³²⁶, sino que se trata de una pareja para la que el viaje a la isla griega de Patmos supone un punto de inflexión en su relación, un alejamiento de la inevitable ruptura. Durante su estancia en la isla, pretenden acabar con el momento de incertidumbre por el que pasa su relación; pero además, Patmos es la isla en la que Antilio de Pérgamo escribe su manuscrito apócrifo, historia que se intercala con la de Carlos y Jeanne: Antilio de Pérgamo realiza un viaje hacia Patmos, lugar en el que

³²⁴ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 44

³²⁵ Estas novelas son aquellas a las que está dedicado el tercer capítulo, en las que César Aira y Juan José Saer llenan el desierto.

³²⁶ Tzevan Todorov, *op.cit.*, p. 388

supuestamente Juan escribió el Apocalipsis. En su viaje convive con los cainitas, quienes consideraban la Ley de Jehová maligna y engañosa. Al descubrir que no fue Juan Evangelista, sino Juan de Tiatira, quien escribió el Apocalipsis, Antilio se desengaña y abandona la comunidad cristiana.

Al conocer a los cainitas, Antilio descubre que tenían como propósito destruir la Ley de Jehová; pero, según Antilio, se equivocaban en la forma de destrucción, porque lo que debían atacar es la Verdad, mediante la mentira, la ficción. A partir de aquí, el relato fantástico. Antilio, con el nombre de Procoros, escribe la *Vida y Milagros de San Juan Evangelista*, donde narra en primera persona la creación del Apocalipsis por parte de Juan y que él mismo transcribe.

Este relato es intercalado con el relato del viaje de Carlos y Jeanne, ya que la intercalación de fragmentos se vuelve una constante en la novela; de modo que el fragmentarismo forma parte del estilo diluido de *La noche anterior*, cumpliendo con la cuarta estrategia³²⁷ que Martín Caparrós presenta en su artículo antes citado y que caracteriza, entre otras estrategias, la novela de finales del siglo XX. Dicho fragmentarismo produce el olvido, porque el conglomerado de historias, reflexiones, diálogos inconclusos, deja al lector perdido entre las páginas del libro, sin saber a dónde volver para encontrar algún indicio que dé sentido a lo que está leyendo. Pero este no existe y el lector debe aceptar el ritmo narrativo que le propone Caparrós, realizando una lectura interrumpida, pausada; de manera que parece que el autor, tras terminar su novela, la hubiese depurado quitando datos en los que explicaba qué es lo que estaba ocurriendo o quién estaba hablando.

³²⁷ «Contra el orden del todo, contra ese sistema tranquilizador: la digresión, el ordenamiento siempre interrumpido, la ruptura de la sucesión lineal que remite a la sucesión lienal y ascendente del tiempo de la modernidad, del progreso. En la senda del gran maestro Sterne, por supuesto, o en la del gran maestro Rebelais. Plantear la discontinuidad o, mejor, la arborescencia, y entretenerse en cualquier posada a la vera del camino, si hubiera camino, porque de todas formas no hay dónde llegar.» Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 45

La noche anterior es una novela hecha de silencios, en la que el único sonido que se oye es el de las cigarras. Estos silencios producen la pérdida o el olvido, el cual también viene dado por los cambios de narrador, que va pasando continuamente por las tres voces narrativas. Pero dicho olvido no solo se da en el lector, sino también en los personajes, quienes tienen miedo al futuro que les pueda hacer olvidar el pasado. Hay una constante confusión de tiempos, que les hace dudar si seguir adelante con una relación ya concluida; porque si lo hicieran, el futuro sería el mismo tiempo que el pasado y no habría posibilidad de cambio. Sin embargo, si rompen la relación, el futuro podría dejarlos sin memoria y hacerles olvidar el pasado.

Junto al olvido, la pérdida, la cual se produce además de por este fragmentarismo, por la intercalación de diálogos sin sentido, en los que no se sabe quién habla ni de qué; estos diálogos en ocasiones parecen monólogos, pues no existe comunicación en ellos; y además, la pérdida causada también por la falta de linealidad: Caparrós intercala la voz de Carlos en su Cuaderno de viaje con su voz desde París, dos voces que ocupan tiempos y lugares diferentes. Además, no hay que olvidar la historia de Antilio de Pérgamo y Procoros, que aparece fragmentada e intercalada en la novela. Todo esto hace que la novela tenga muchas lecturas posibles y que el lector sea un lector participativo, que lucha contra el olvido y la pérdida que le pueda producir su lectura.

Por otro lado, la acción de narrar se vuelve un motivo fundamental. Como veremos que ocurre en *La Perla del Emperador*, en *La noche anterior* también hay un narrador de relatos, cuya finalidad es postergar el momento de la ruptura de la relación entre Carlos y Jeanne; pero aunque el espacio es fundamental en estos relatos, falta la descripción topográfica y lo único que el lector sabe de la isla de Patmos es por el relato

que forma la historia de Antilio de Pérgamo, que dice cómo era la isla en el siglo II³²⁸. Sin embargo, el narrador de esta historia no resulta convincente, pues narra todo desde la duda, sin ninguna certeza («Podemos suponer, Nos es lícito intuir...»).

Volviendo al narrador de relatos, este es Carlos, Sahrazad masculino de *La noche anterior*, cuyas historias le sirven para eludir la muerte, la de la relación con Jeanne, que está a punto de acabar. Sin embargo, él posterga este final con sus historias, con la literatura, al igual que Sahrazad elude su muerte con sus narraciones.

“La ficción como posibilidad de eludir –o combatir, según y cómo- el imperio de la verdad, la Verdad hecha imperio. Ya desde antes de Scherezade las ficciones son un medio para postergar la sentencia de muerte, verdad en acto. Pero, además, ¿qué mayor ficción que una despedida, el momento de imaginar lo que será la ausencia y de vivir lo imaginado, de entregarse a la tristeza de una lejanía sólo fantástica aún, sólo ficticia? ¿Qué mayor ficción sobre la distancia o el destierro o la muerte? ¿Y la ficción de la ficción, el relato de una despedida?” (Carlos, París, 1983)³²⁹

Esta es la voz de Carlos desde París, voz que descubre su propia poética, según la cual el lector es el que hace renacer el texto con su lectura, porque la escritura es «rito iniciático de un ciclo en el que una acción, una imagen, unas palabras, son condenadas a ineludiblemente renacer en cada lectura, en cada exégesis»³³⁰. La escritura se presenta como ciclo que no deja de repetirse, imagen similar a la imagen borgeana de círculos que contienen círculos. Esta voz, junto a la del Cuaderno de viaje, descubre que para Carlos, la literatura es su vida, de ahí su alejamiento de Jeanne, para quien la literatura no significa nada, y de ahí que ella intente eludir el final de su relación mediante un viaje, porque él lo asocia a la literatura, y en este viaje es imprescindible la narración de

³²⁸ «La isla de Patmos, en el Dodecaneso egeo, es un pequeño territorio montañoso situado a menos de tres jornadas marítimas del puerto de Efeso, en el Asia Menor.» Martín Caparrós, *La noche anterior*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Narrativas argentinas, 1990, p. 63

³²⁹ *Idem*, p. 53

³³⁰ *Idem*, p. 19

historias. Aunque Carlos es el narrador de estas, por encima se encuentra a un narrador en segunda persona, que actúa como cómplice de Jeanne: «(“Y hay formas de llegar que son maneras de no llegar ni nunca”, te dirá Carlos, Jeanne, hablando como siempre, como si fuese necesario escudarse siempre en un mito del origen, una historia para contar la historia propia.)»³³¹.

Es una historia para contar y eludir la propia; una historia que queda fragmentada, como la relación que viven sus protagonistas, para quienes el desencuentro y la incomunicación son frecuentes. Esta última aumenta como consecuencia del ruido ensordecedor de las cigarras que se destaca constantemente en la novela, rompiendo el silencio que se produce entre los personajes y que forma parte de la poca información que aporta Carlos acerca del país heleno.

“Dos cosas llamaron muy negativamente mi atención durante mis primeros días en Grecia. Una, ya profusamente comentada: la irreductible fealdad en la que caen sus mujeres una vez sobrepasada la edad a la que Isidoro de Sevilla atribuía el final de la adolescencia, los veintiocho años. La otra, alarmante, estruendosa, son las cigarras. En Grecia, las cigarras confunden toda posibilidad de raciocinio con el eterno estrépito de su frotamiento. Las cigarras hacen de Grecia un país que ignora el silencio: sospecho que acallar el silencio es su misión” (del Cuaderno de viaje).³³²

Además, otro motivo y principal de la crisis entre Carlos y Jeanne es la infidelidad de aquel, quien se autodenomina «Judas» varias veces a lo largo de la novela («Fui Judas, aquella noche»). Esta infidelidad se conoce por medio de un narrador en tercera persona, quien va intercalando distintas escenas en la novela.

Al igual que se verá en *La Perla del Emperador*, las narraciones están fragmentadas; pero a diferencia de esta, el fragmentarismo es mucho más marcado, mediante la intercalación de historias, de anotaciones, de diálogos inconclusos. Y además, la presencia de citas, que sirven para introducir los capítulos en los que se

³³¹ *Idem*, p. 83

³³² *Idem*, p. 19

divide una novela que ya de por sí está dividida. Caparrós considera esta introducción de citas como una de las estrategias detectadas en la “nueva narrativa argentina”, y esta comunicación entre textos la compara al Aleph que puede ser cualquier escrito³³³.

Dejando a un lado el estilo fragmentario que aproxima la novela a la miscelánea, *La noche anterior* es la narración de un viaje, de ahí su inclusión en estas páginas, porque el motivo del viaje es fundamental para producir el extrañamiento que a su vez produce el exotismo. De este viaje solo se narra el trayecto en barco y los dos primeros días de estancia en la isla. La elección de esta isla se debe a la búsqueda de Carlos del manuscrito apócrifo de Procoros.

El viaje anima a la literatura, a la narración de relatos, porque en sí mismo es literatura; por lo que transforma a sus protagonistas, quienes de Carlos y Jeanne pasan a convertirse, por momentos, en Ulises y Penélope; una Penélope que se pasa el viaje en barco tejiendo y esperando el amor: «Los marineros, dos, han desatado los cabos de la barca. Él explora con la mirada a los demás viajeros. Ella teje.»³³⁴ Estas dos últimas palabras, «Ella teje», se repiten en forma de estribillo hasta que desembarcan en Patmos. Junto a la espera, a esta Penélope, que es Jeanne, solo le queda el viaje y es esto lo que le propone a Carlos, su Ulises. El motivo de que este acepte es por lo que de literatura tiene un viaje.

Mientras ella retuerce el mechón con el dedo índice, de su pelo castaño hasta que de pronto se detiene, como si pensara y prologara y dice –con su voz sin ningún acento castellano- que tal vez un viaje, dice “tal vez un viaje podría arreglar las cosas”, arreglar las cosas dice su voz, o al menos dejarnos entenderlas un poco, dice, un poco y él se sobresalta y pregunta: “¿un viaje?”. Un viaje, pregunta su voz, y esboza casi una sonrisa y dice que no hay nada más literario que un viaje. “No hay nada más literario que un viaje”, dice su voz, con el fuerte acento castellano.³³⁵

³³³ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 45

³³⁴ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1990, p. 15

³³⁵ *Idem*, p. 45

Este viaje, al igual que veremos que ocurre con los viajes de *La Perla del Emperador*, queda inacabado, y a modo de epílogo, el inicio de su segundo día da fin a la novela. Sin embargo, no es el único viaje que se narra en la novela. Hay que recordar a Antilio de Pérgamo, cuya historia es el viaje de este hacia la isla de Patmos, donde busca alguna señal de Juan Evangelista, puesto que esta isla es el lugar donde había ubicado el Apocalipsis, y como resultado de este viaje, la narración de otro, la de Procoros junto a Juan hacia Asia Menor. La narración de estos dos viajes será la única que se concluya sin dejar a los personajes olvidados.

Con la llegada de Carlos y Jeanne a Patmos, estos recuperan sus identidades, y comienza la narración de otros viajes a otras islas. El primero de ellos es el de Tomás Moro en un viaje imaginario hacia la isla Utopía, pero esta no es la única isla imaginaria: Carlos recuerda en sus narraciones la isla a la que llega Robinson y en la que se reafirma como hombre, habitante del mundo, repitiendo los temores que ya conocía de antes; pero también Barataria, isla inventada por Cervantes para engañar a sus personajes; o el arca de Noé, que se vuelve isla con el diluvio. Islas a las que se llega a través de la literatura, que también es viaje.

De todas estas narraciones de viajes, hay que destacar una: la de los viajes de Ulises, quien necesita llegar a Ítaca para reconocer que la mujer que teje es su mujer. Parece que Caparrós no desvela el final de la historia de Carlos y Jeanne, porque no hay final posible, porque tal vez la isla de Patmos haya hecho reconocer a Carlos, al igual que a Ulises, que la mujer que se pasa el viaje tejiendo es su mujer; y por ello termina la novela con Carlos y Jeanne en una habitación de hotel preparándose para aprovechar su segundo día de estancia en Patmos, donde ya no molesta el ruido ensordecedor de las cigarras.

En este capítulo no hemos usado los términos que vimos en Víctor Segalen y que sirven para comentar muchas de las novelas de este periodo, términos como «exota» o «sujeto exótico» quedan excluidos; sin embargo, su inclusión en estas páginas resulta pertinente, porque en *La noche anterior* aparecen dos motivos fundamentales para relacionar estas novelas: el viaje y la literatura, ya que el primero produce extrañamiento y el segundo es a su vez consecuencia de este extrañamiento, pues lo desconocido invita a la invención, a la fabulación. Además, no hay que olvidar que lo exótico no solo es sinónimo de extranjero, sino también de extraño, dos adjetivos que sirven para caracterizar la Grecia de Martín Caparrós.

4.4. *La hija de Kheops y La mujer en la Muralla: ¿historicidad o exotismo?*

En 1989 y 1990, Alberto Laiseca publica respectivamente dos obras que se incluyen dentro del género de la novela histórica, porque las dos tienen como trasfondo la construcción de dos grandes obras arquitectónicas: la Pirámide de Kheops y la Gran Muralla China; y por tanto, de dos momentos históricos importantes. Estas novelas son *La hija de Kheops* y *La Mujer en la Muralla*, y en ellas se mezcla la mirada del novelista con la del historiador³³⁶; llegando el propio Laiseca, en *La hija de Kheops*, a posicionarse entre los historiadores: «Es nuestra obligación de historiadores (nunca novelistas) sinceros»³³⁷. Esta novela parte de un hecho histórico, una anécdota en la que, según confiesa el propio Laiseca, ya llevaba tiempo pensando: la hija del faraón decide prostituirse para colaborar en la construcción de la pirámide de su padre, además del

³³⁶«Es por lo tanto una opinión histórica del autor de esta novela, en la cual difiere de otros estudiosos, que la pretendida suba de impuestos al hierro y la sal nunca tuvo lugar durante Ch'in, y decir lo contrario es una deliberada mentira de los Han, siempre interesados en desprestigiar a la dinastía que les antecedió». Alberto Laiseca, *La mujer en la Muralla*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1990, pp.65-66

³³⁷ Alberto Laiseca, *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989, p. 161

pago normal, exigía a sus clientes que le donaran una piedra para construir su propia pirámide, empresa que consigue llevar a cabo.

Aunque en principio puede parecernos una novela histórica, dista mucho de serlo por el tratamiento de la historia, pues esta no ocupa un lugar preferencial, como afirma Giuffré³³⁸ que debe ocurrir en la novela histórica. La anécdota es la excusa de la que parte Laiseca para escribir una novela repleta de humor. Nada tiene que ver con el *Sinhué el Egipcio* de Mika Waltari, que César Aira considera la primera parte de *La hija de Kheops*³³⁹; ya que el humor lo invade todo y es lo que ocupa ese lugar preferente, alejando a la novela de la solemnidad de la prosa de Waltari. Lo único en lo que coinciden ambas novelas es en el escenario, pero incluso el tratamiento de este es muy distinto. Mientras Waltari traslada al lector al Egipto antiguo mediante la voz de un narrador protagonista; Laiseca lo lleva a un mundo que podría ser cualquier mundo, a un Egipto en el que los personajes hablan otra lengua: el argentino. En este mundo de Laiseca se tiende tanto a la exageración, que parece que el lector se encuentra ante un carnaval literario en el que la risa y el jolgorio están continuamente presentes.

La otra novela, *La Mujer en la Muralla*, tiene como trasfondo histórico la construcción de la Gran Muralla China; no obstante, el título de la novela viene dado por el capítulo 12, protagonizado por Meng Chiang, cuyo marido fue enviado a trabajar en la Muralla. Cuando ella dejó de tener noticias de él, fue a buscarlo y aunque ya estaba muerto, no quiso separarse de la Muralla; que se había convertido en el mausoleo de su esposo. El Emperador se enteró de la fidelidad de la mujer y quiso nombrarla su

³³⁸ «La N.H. debe ser definida en su generalidad como proceso y en su especificidad como aquella en la cual el pasado ocupa un lugar constitutivo y preferencial; aquella que se vale tanto de la conciencia histórica y de la memoria colectiva como de los testimonios individuales, para echar luz al presente.» Mercedes Giuffré. *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2004, p. 20

³³⁹ «Con **La hija de Kheops** sin embargo empleó un truco muy eficaz para ir al grano directamente: las cuatrocientas, o quinientas, o mil páginas previas se las escribió Mika Waltari, y son las que forman **Sinhué el Egipcio**, su novela favorita». César Aira, «Una máquina de guerra contra la pena». *Babel. Revista de Libros*, 12. Buenos Aires, octubre 1989, p. 4

concubina; pero ella, lejos de aceptar, se suicidó tirándose al mar desde la Muralla. Laiseca, en una nota a pie de página, dice que esta historia está basada en una historia real, aunque también habla de leyenda.

Las dos novelas de Laiseca no tienen nada que ver con la novela histórica argentina de los últimos años, porque en esta se mira a la propia historia argentina, desacralizando esta y humanizando a sus personajes³⁴⁰. Laiseca se sirve de dos hechos históricos ocurridos en países que nada tienen que ver con Argentina para trasladarlos a mundos creados por él. Como afirma César Aira, Alberto Laiseca es un «creador de mundo»³⁴¹. En este mundo situado en lugares tan alejados de Argentina, como son Egipto y China, los personajes utilizan una lengua que no les corresponde, pero que es reconocible por el lector argentino en una historia que le es ajena. De modo que en *La hija de Kheops*, Laiseca pone en boca de la princesa egipcia algunos argentinismos: «¡Qué guacho! Qué... “hijo de puta” sos.»³⁴². Pero no se queda ahí, sino que además, al querer asemejarla a una novela histórica, Laiseca considera pertinente utilizar el latín, no para dar solemnidad a su prosa, sino para añadir una nota de humor: «Dura lex sed lex (claro que dicho en egipcio, no en latín)»³⁴³. Incluso juega con el lenguaje usando palabras inventadas por él: «Cetes, a todo esto, ya se lo estaba garchofolaschneiderizandohothep»³⁴⁴ o «Te prevengo que estoy enojado en serio. Voy a

³⁴⁰ «La novela histórica argentina (N.H.A.) ha actuado en las últimas décadas del siglo XX, al igual que la de toda América Latina, como medio para recuperar la voz de los que no tuvieron voz en la historia oficial; como posibilidad de exploración de las figuras marginadas y también como instrumento para mostrarnos a los hombres y mujeres que actuaron en el pasado como verdaderos seres humanos, con falencias y pasiones, y no como héroes míticos o seres inalcanzables.» Y más adelante continúa «El discurso de la N.N.H. en Argentina (y el de la N.H. de los últimos años, en general) tiene que ver con la necesidad de desacralizar los pseudomitos del imaginario y los pseudodioses y pseudohéroes de la historia escolar.» Mercedes Giuffré, *op.cit.* p. 21 y p. 27

³⁴¹ «Laiseca es como Rousseau (son dos gotas de agua), pero mientras a Jean Jacques la Historia le dio la oportunidad de crear un mundo, el mundo en que vivimos, a Laiseca le jugó la mala pasada de hacerlo un creador de mundo, en un mundo ya hecho. De ahí que en él la literatura sea una necesidad». César Aira, *op.cit.*, 1989, p. 4

³⁴² Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1989, p. 59

³⁴³ *Idem*, p. 183

³⁴⁴ *Idem*, p. 161

hacer un horóscopo ya mismo y más vale que un Mago Negro te haya manejado*
*“manija” (Buscar en Laiseca) »³⁴⁵.

Para el Egipto exótico que Laiseca describe, el autor se sirve de cualquier lengua reconocible por el lector, porque ¿de qué otra forma transmitir, narrar su historia? Tzvetan Todorov se plantea este mismo problema al comentar la obra de Loti:

Pero, ¿cómo traducirlas a palabras? Loti encuentra en ello algunas dificultades. Lo extraño de la experiencia desaparecería si se la explicase mediante las palabras que nos son familiares en la lengua francesa. Hay en esto una paradoja propia del exotismo “¿Dónde encontrar, en francés, palabras que traduzcan algo de esta noche polinesia, de estos ruidos desolados de la naturaleza?” (*Rarahu*, p. 255).³⁴⁶

A Laiseca parece entusiasmarle esta paradoja y en *La mujer en la Muralla* juega, además, con la presencia de un falso traductor que provoca ciertas confusiones con el lenguaje. En las notas a pie de página, Laiseca nos da a entender que el capítulo 16 “Diario del misógino” es una traducción, lo que de nuevo es una excusa para el humor, tan importante en la obra de Laiseca.

*En realidad el original chino dice “Taberna del Cielo”. Poner “borrachería óptica” es un atrevimiento por parte del traductor. Traducir es una tarea seria donde no caben las audacias.³⁴⁷

*Un chino, por excéntrico que fuese, jamás se expresaría con tanta descortesía, ni siquiera entre amigos. Es, sin duda, otra mala traducción de un pasaje. Pedimos a la editorial que deje sin trabajo a ese intérprete poco serio.³⁴⁸

En *La hija de Kheops* atribuye algunas notas al editor, confundiendo al lector y aportando pinceladas de humor: «Dos gerundios: ¡Horror de horrores!: exigimos un Lebón (Nobel a la inversa) para el Peor *Escritor* del Año (N. del E.).»³⁴⁹

³⁴⁵ *Idem*, p. 59

³⁴⁶ Tzevan Todorov, *op.cit.*, p. 354

³⁴⁷ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1990, p. 205

³⁴⁸ *Idem*, p. 207

³⁴⁹ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1989, p. 160

César Aira, en su artículo publicado en *Babel*, define *La hija de Kheops* como «Una máquina de guerra contra la pena»; y precisamente esta será la única guerra que libren los egipcios de Laiseca, esta y la guerra contra los mosquitos, causantes de la muerte de Diodefres, sucesor de Kheops. Para Beatriz Sarlo «el de Laiseca es un Mediterráneo otro. Hay suficientes mosquitos como para que el mago deba inventar el pelente de *falsos* nenúfares, y casi ningún otro problema grave»³⁵⁰. Esta ausencia tal vez sea uno de los motivos por los que es difícil hablar de novela histórica. Sin embargo, hay que recordar que el trasfondo de la novela es un hecho histórico: la construcción de la Pirámide de Kheops. A partir de aquí: la novela, la invención. Laiseca declara en su novela: «Una historia realmente auténtica sobre el Egipto antiguo debería interrumpirse cada tres líneas para hablar de los mosquitos»³⁵¹. Él no interrumpe la novela con tanta asiduidad debido a los mosquitos, pero sí se puede hablar de estos como otro personaje más. Estos «Hipopótamos con Alas», «Cocodrilos Voladores» y «Etiopes Voladores Armados con Arcos de Bronce» llegan a tener tanta importancia, que incluso protagonizan el capítulo 12: “Los mosquitos de Tofis”.

Otro elemento importante en ambas novelas son las notas a pie de página, de las que ya se han visto algunas, porque le sirven al autor para confundir al lector alternando la falsedad con la veracidad de los datos que proporciona y creando, por tanto, un mundo alternativo a ese mundo creado por él. Además, en estas notas menciona fuentes bibliográficas que de nuevo hacen dudar al lector sobre su veracidad³⁵². En *La hija de Kheops* menciona *El Libro de los Muertos* y el *II Libro de la Historia* de Heródoto; y en

³⁵⁰ Beatriz Sarlo. “Poderes benevolentes (1989)” *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2007, pp. 384-386

³⁵¹ Alberto Laiseca, *op. cit.*, 1989, p. 16

³⁵² El tono de la novela hace dudar al lector acerca de la veracidad de los datos históricos que introduce Alberto Laiseca; sin embargo, en una entrevista realizada por Graciela Speranza, Laiseca habla de la mucho que se documentó para escribir tanto *La hija de Kheops* como *La Mujer en la Muralla*: «Me apasioné por los egipcios a los nueve años y por los chinos a los veinte cuando descubrí un librito de Lin Yutang que se llama *Sabiduría china*. Desde entonces leí mucha historia. Para cada una de esas novelas estudié muchísimo, algo así como medio metro cúbico de libros para cada una.» Alberto Laiseca en Graciela Speranza, *op. cit.*, p. 201

La Mujer en la Muralla, hace referencia a Confucio y a falta de Heródoto, menciona al historiador Ssu Ma Chién como el Heródoto chino³⁵³. Además, hace continuas referencias históricas o literarias; sin embargo, estas referencias nada tienen que ver con el período sobre el que novela Laiseca. Así, menciona a Hitler, a Edgar Allan Poe, a Saura o al «escriba sentado» del Louvre; incluso calcula en dólares el gasto que supuso la Pirámide.

A pesar de estas referencias y de las fuentes bibliográficas, reales o ficticias, y sobre todo, de la presencia de un hecho histórico; ambas novelas pueden incluirse dentro de las obras que le sirven a Sandra Contreras en su libro *Las vueltas de César Aira* para hablar de un «boom exótico», refiriéndose a una serie de obras cuya característica principal es estar situadas en países lejanos a Argentina. Sin embargo, este es el factor menos importante para incluir la novela de Laiseca dentro del exotismo. Más importante es el erotismo, las ingentes cantidades de cerveza, los mosquitos,...; todo aquello que crea un ambiente caracterizado por la extrañeza, pues esta es la principal característica de lo exótico, extrañeza que crea atracción y adicción al mismo tiempo.

En Laiseca lo importante no es la veracidad de los datos, sino el humor y el erotismo, todo ello en un ambiente que conduce a calificar la novela como exótica. Y así es como la define Beatriz Sarlo en “Poderes benevolentes”.

Precisamente por esto, *La hija de Kheops* es una novela exótica. Porque es ajena a los modos en que pensamos tanto la ciencia como la muerte. En este fin del siglo XX, la ciencia compite o produce la muerte, entre estos dos extremos puede recorrerse el arco de su moral y de su relación (negada) con la *trascendencia*. En el inventado Egipto de Laiseca, por el contrario, la ciencia respeta la muerte *precisamente* por ser un punto final y, por ello, inicial de la trascendencia.

³⁵³«Ahora bien, cuenta la historia (en realidad lo cuenta Ssu Ma Chién, el Heródoto de China) que una de las primeras medidas de Ch'in Chōng fue subir en veinte veces los impuestos al hierro y la sal a fin de financiar sus campañas bélicas.» Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1989, p. 65

Esta representación de la ciencia y de la relación con la muerte es, en parte, responsable del tono feliz de la novela de Laiseca: pocos enemigos y buenos amigos. Y, entre los buenos amigos, una armónica alianza entre el faraón, el mago y el artista: los tres órdenes (monarquía, religión y arte) llevándose tan estupendamente bien que se podría definir *La hija de Kheops* como novela utópica.³⁵⁴

Lo extraño también entra dentro de la definición que hace Beatriz Sarlo del exotismo en la novela de Laiseca, asociándolo con dos temas importantes en la novela: la muerte y la ciencia, que conviven en armonía; dos temas estrechamente ligados a la trama y perfectamente representados en la Pirámide. La armonía entre la muerte y la ciencia produce el tono feliz de la novela, según afirma Beatriz Sarlo. Y en efecto, el tono es feliz, jocoso.

Una de las causas de esta felicidad es la ausencia de la prohibición, todo está permitido en un mundo en el que lo único prohibido es prohibir, lo que produce la felicidad absoluta. Cuando uno de los personajes trata de romper esta felicidad, entonces sí hay castigo: «si puedes escapar de la prisión de arena, el castigo se da por terminado». El desierto como castigo, lo que recuerda al laberinto de Borges en su cuento “Los dos reyes y los dos laberintos”³⁵⁵. Pero incluso el castigo es una excusa para el humor en Laiseca. Así, en la nota a pie de página se lee: «Este tipo de sanción fue tradicional en la Legión española y en la Legión Extranjera francesa. Y esto es así porque a todo grupo humano que viva en el desierto, por fuerza se le tiene que ocurrir lo mismo.»³⁵⁶

³⁵⁴ Beatriz Sarlo, *op.cit.*, p. 385

³⁵⁵ «Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribó sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: “¡Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te veden el paso”.

Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en mitad del desierto, donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con Aquel que no muere.» Jorge Luis Borges, “Los dos reyes y los dos laberintos”, *op.cit.*, 2000, p. 158

³⁵⁶ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1989, p. 66

La mirada de Laiseca no es la del historiador, como trata de hacer creer al lector, sino que es la mirada del exota, que camufla las rarezas de los espacios que describe y de sus personajes con el velo de la curiosidad histórica. Así en *La mujer en la muralla* leemos:

Los cuentos, en particular, se narran pasando un sombrero para que te den algunas monedas de cobre, con muchos gestos y entonaciones especiales. Describo todo esto como si hubiese algún chino que lo ignorase. Pero tal vez la razón de mi extraña actitud es mi pretensión de que este escrito quede en el tiempo un lapso suficiente como para que abarque una época en que estas cosas ya no sucedan.³⁵⁷

Laiseca tiñe de veracidad su historia con las palabras de un narrador-testigo que justifica su «extraña actitud» haciendo creer al lector que se trata de un texto que pertenece a otra época en la que había ciertas costumbres que, según el narrador, ya no perviven. Sin embargo, la manera de narrar los cuentos a la que se refiere Laiseca no es tan extraña para el lector argentino, pues es similar a los “teatros a la gorra” que se representan en la actualidad en algunos bares de Buenos Aires. Todas las demás extrañezas, como el calendario chino o las referencias al protocolo que se sigue al saludar³⁵⁸ y que Laiseca exagera para cargarlas de humor, tienen mucho que ver con los camellos a los que se refiere Borges en “El escritor argentino y la tradición”. Lo ajeno y lo extraño forman parte de la definición del exotismo; pero también determinan, según afirma Georges Bataille, su paronomástico, el erotismo³⁵⁹. Estos dos términos se

³⁵⁷ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1990, p. 74

³⁵⁸ «“Decididamente no puedo permitir que alguien de tan elevada jerarquía como usted entre en mi casa. No es digna. Su presencia me desarma”. “Al contrario. Antes de aproximarme yo tenía la estúpida y absurda idea de que mi persona (aun con valer poco) era merecedora quizá del derecho de mirar su umbral. A entrar jamás me hubiese atrevido, pues ello está por completo fuera de la cuestión”. “Si usted insiste sólo conseguirá aumentar mi vergüenza y desaliento. Apiádase de mi inferior condición: disimule y entre sin más”. “¿Entrar en su mansión, dice usted? ¡Pero imposible! Mis rituales no están completos. Antes de venir aquí pensé que mis purificaciones y cuidados me autorizaban a rondar su casa, y observarla de lejos. Veo que, por desgracia, no ha sido así.”» *Idem*, p. 25

³⁵⁹ «Hablamos de erotismo siempre que un ser humano se conduce de una manera claramente opuesta a los comportamientos y juicios habituales». George Bataille, *op.cit.*, p. 115

mezclan y confunden hasta formar uno solo. Ambos están perfectamente representados en estas dos novelas por el personaje femenino: la mujer como personificación de lo exótico y erótico al mismo tiempo, contraponiéndose a una mirada masculina, la del exota. En cambio, al contrario de lo que afirma Gabriel Weisz³⁶⁰, sobre la pasividad de la mujer como sujeto exótico, las mujeres de Laisecca son personajes activos, que incluso dan título a ambas novelas.

En *La hija de Kheops*, Hentsen no aparece hasta el capítulo veinticuatro, marcando un antes y un después en la novela. Con Hentsen el exotismo y el erotismo cobran tal importancia que el lector olvida el motivo principal de la historia. A partir de aquí, lo erótico, y por lo tanto, lo exótico, es el hilo conductor de la novela, es un bálsamo eficaz para conseguir la eterna felicidad de los personajes, actuando incluso como remedio curativo.

Otra de las ideas esenciales de la dirección sacerdotal era que nadie se cura si no utiliza su sexo. Cada alienado contaba con una mujer fija. El paciente podía hacer de ella su enfermera, su amante, una madre, varias cosas o todo ello. A elección.³⁶¹

La mujer personifica también lo exótico por la extrañeza que desprende para el personaje masculino. Un buen ejemplo es el de Meng Chiang, a quien el Emperador quiere como concubina, debido a la fidelidad que muestra hacia su marido. Es tan grande esta fidelidad, nada convencional en estas dos novelas, que le resulta extraña al Emperador; de ahí su atracción hacia ella. La fortaleza y la valentía llevan a Meng Chiang al suicidio, por lo que su papel es corto, tan solo un capítulo, pero tan importante que es la mujer que da título a la novela. Pero Meng Chiang no es la única

³⁶⁰ «Retomando el término del exota empleado por Segalen, como ese viajero que atraviesa por las diversidades, no puede escapar a nuestra atención que el exota representa ese tropo o lenguaje figurado de la movilidad masculina que excluyen a la mujer de todo papel activo en la aventura.» Gabriel Weisz, *op.cit.*, p. 44

³⁶¹ Alberto Laisecca, *op.cit.*, 1989 p. 148

mujer fuerte en estas novelas, también Hentsen, quien además de ser fuerte, es independiente y sensual. Estas tres cualidades son las que hacen que cuando Hentsen piensa en la proximidad de su muerte, se alegra de haber vivido a su manera³⁶². Por consiguiente, Laiseca concibe al personaje exótico de modo muy distinto a como lo hiciera Segalen, quien, en palabras de Gabriel Weisz,

el trato que le brinda al sujeto exótico y en especial a la mujer no deja de resultar ofensivo en el sentido de que implica silenciar a un sujeto activo y sólo da alternativa de la descripción estética. Únicamente el sujeto colonial tiene poder sobre su personalidad, sólo él puede ser descrito para que se identifiquen con el héroe; el resto: la naturaleza, la mujer y los rituales son meramente trasfondos para que sobresalga mejor la heroica estatura del personaje masculino.³⁶³

Laiseca da la vuelta a este concepto del sujeto exótico, convirtiéndolo en sujeto primordial de la novela, realzando sus cualidades hasta convertirlo en heroína. Los personajes masculinos adoptan la mirada del exota, realzando el papel de la mujer; de manera que en *La hija de Kheops*, caen en la desesperación cuando Hentsen, sujeto exótico, muere. Su desaparición lleva a Cerekris, la mujer del Faraón, a vengarse de ella y al no poder hacerlo en su persona, lo hace maltratando a Rhodopis, la esclava que Hentsen regaló a su padre y amante. El incesto es otro de los temas importantes en la novela de Laiseca, que también implica tanto erotismo como exotismo. El mismo Kheops se dirige continuamente a su hija Hentsen con la fórmula «incesto de mi alma». Es el incesto uno de los temas principales en la novela *La hija de Kheops* debido a las relaciones sexuales entre Kheops y su hija Hentsen.

³⁶² «He vivido bien y como yo quería. Mi tumba y mi pirámide están terminadas. No quiero morirme, claro, pero... sé que cuando me llegue el turno lo haré bien y a mi manera, como siempre lo hice en toda mi vida.» *Idem*, p. 264

³⁶³ Gabriel Weisz, *op.cit.*, p. 72

La prohibición del incesto como tema universal es abordada por Bataille en su ensayo³⁶⁴. Sin embargo, en *La hija de Kheops* no es un tema tabú, lo que forma parte del extrañamiento. El incesto no es el único tema estudiado por Bataille como un tema prohibido o peligroso y que Alberto Laiseca trivializa cargándolo de humor y optimismo, también la violencia sexual o la orgía aparecen en Laiseca. Para Bataille en el erotismo se da la transgresión de las prohibiciones³⁶⁵. Esto es precisamente lo que ocurre en ambas novelas de Laiseca, en las que el incesto se trata como algo normal, incluso forma parte de la tradición, la violencia resulta un aliciente sexual, la orgía revitaliza a los personajes y la masturbación no es un tabú³⁶⁶.

Lo erótico y lo exótico están muy relacionados semánticamente, debido a la atracción que implican ambos términos. Pero no solo la mujer los engloba; además está la comida, que también implica el placer e incluso lo sensual, cuando contiene ingredientes considerados afrodisíacos, que además resultan exóticos, por añadir una nota de extrañeza a la gastronomía. Un ejemplo es el que aparece en *La Mujer en la Muralla*, donde uno de los personajes prepara platos exóticos cuando «alguno de sus orgasmos era especialmente fuerte»³⁶⁷.

En las novelas de Laiseca, especialmente en *La hija de Kheops*, se canta al placer: los personajes son llamados a disfrutar, el goce es lo importante, lo que está fuertemente relacionado con la felicidad, de la que ya se ha dicho que invade la novela.

³⁶⁴ «El “caso particular” de la prohibición del incesto es el que más llama la atención. Hasta el punto de que, en la representación que se suele tener de ella, sustituye a la prohibición sexual, propiamente dicha. (...) La prohibición del incesto, que no es menos universal, se traduce en costumbres precisas, siempre bastante rigurosamente formuladas; y su definición general le da una única palabra, cuyo sentido formal no se discute.» George Bataille, *op.cit.*, pp. 55-56

³⁶⁵ «En primer lugar, el erotismo difiere de la sexualidad de los animales en que la sexualidad humana está limitada por prohibiciones y en que el campo del erotismo es el de la transgresión de estas prohibiciones. El deseo del erotismo es el deseo que triunfa sobre la prohibición.» *Idem*, p. 261

³⁶⁶ En *La Mujer en la Muralla* se describe la máquina para masturbarse que un artesano hizo a Ta Ki. Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1990, pp. 78-79

³⁶⁷ *Idem*, p. 301

El servidor decía a cada invitado: Eres un viviente pero esto serás. Goza ahora de tu pan, de tus pasteles, de tus cuartos de buey. Cuando estés embalsamado sólo beberás un dedal de cerveza cada 100 años, pues ellas (las momias) consumen muy poco. Arrepiéntete de la locura de no gozar, si la tienes, y goza.³⁶⁸

El lector es un invitado más y debe gozar de la lectura, como los personajes gozan de la comida y la cerveza. Aquí el placer unido a la gastronomía, que también resulta exótica para el lector, no por ser desconocida, sino por haber sido trasladada a un lugar y un tiempo que nada tienen que ver con él.

El erotismo en Laiseca está impregnado de humor y de felicidad, incluso en los momentos que tendrían que pensarse como más dolorosos, como la muerte de la princesa Hentsen en mitad de un orgasmo. Son el erotismo y la felicidad llevados al extremo los que le provocan un paro cardíaco a Hentsen. El erotismo está cargado de humor: el motivo de la locura de la hermana de Kheops es que los orgasmos se le habían subido a la cabeza³⁶⁹.

Además de la mujer, hay otro personaje que encarna lo exótico, aunque es la antítesis de lo erótico: el eunuco, que aparece en ambas novelas pero de forma muy distinta. En *La hija de Kheops*, el Regimiento Sagrado estaba formado por eunucos hasta que Cetes le pide a Kheops que no haya más y que sean las mujeres quienes formen este Regimiento. La petición de Cetes está directamente relacionada con la “filosofía” de la novela, en la que se exalta la sexualidad. Sin embargo, Khefrén anulará esta ley al verificar las relaciones lesbianas entre sus mujeres y las guardianas. Con la historia de la vuelta al eunuquismo, Laiseca anuncia una segunda parte.

Estas decisiones legales se mantuvieron durante el resto del reinado de Kheops y también en la década del gobierno de su hijo Diodefere. Khefrén las anuló a todas: a las referentes a los esclavos,

³⁶⁸ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1989, p. 124

³⁶⁹ «Kheops se asustó. Su hermana estaba cada día más loca. Los orgasmos se le habían subido a la cabeza.» *Idem*, p. 180

para ganarse el apoyo de los dueños y patrones. En cuanto al Regimiento Sagrado, cuando pudo verificar las relaciones lesbianas entre las guardianas y sus mujeres (era muy celoso), lo disolvió para volver a la vieja práctica del eunuquismo. Pero además tuvo otra razón para disolver el Regimiento, y de ello ya hablaremos.³⁷⁰

En *La Mujer en la Muralla*, el eunuquismo es uno de los motivos principales, dedicándosele incluso un capítulo a uno de los eunucos: “El eunuco de Hsieng Yang”. En esta novela, al contrario que en *La hija de Kheops*, ni siquiera se plantea la idea de prohibirlo, pasando por alto las palabras de Confucio: «Nuestros padres, al concebirnos, nos dieron un cuerpo completo. Por lo tanto es nuestra obligación llevarlo también completo al seno de la tierra»³⁷¹. Lo único que consiguen estas palabras es que «todo eunuco conservaba, a lo largo de su vida, un recipiente con líquido antipútrido donde guardaba sus partes pudendas, a fin de que cuando muriese lo enterraran junto con ellas»³⁷². Lo que lleva a muchos a ser “eunucos voluntarios” para poder formar parte de la corte es el hambre; por lo que de nuevo el anti-erotismo: la falta de comida lleva a la castración. Mientras que en *La hija de Kheops*, el goce sexual deriva en el goce gastronómico; en *La Mujer en la Muralla*, el eunuco representa la ausencia de ambos placeres, porque a falta de comida se opta por la castración. Sobre el sexo reflexionará el eunuco Jua en el capítulo 10, “El diario del eunuco Jua”. El eunuquismo, tan valorado por los personajes de *La Mujer en la Muralla*, llevará a la desaparición de la dinastía de Ch'in.

En este momento Tchao Kao, es hombre maléfico, tiene 100000 castrados a sus órdenes. Y la cifra tiende a ampliarse. Esto quiere decir que un centenar de miles de hombres ha sido privado de sus testículos y de la posibilidad de acceder a los bienes de la vida (salvo el poder, la comida, la bebida, el sueño, la estupidez y el oro, al menos como meta probable). Todo para saciar los apetitos y las creencias infrahumanas de unas pocas personas.

³⁷⁰ *Idem*, p. 268

³⁷¹ Alberto Laiseca, *op.cit.*, 1990, p. 45

³⁷² *Idem*

No hace falta ser adivino para comprender el mensaje de los Dioses: Ch'in, en la medida en que aumenta el número de eunucos, sólo consigue precipitar el fin de la dinastía.³⁷³

La castración, la ausencia del goce sexual como consecuencia de la falta de comida lleva a la extinción. En *La Mujer en la Muralla*, los personajes son castradores; de lo contrario, son criticados, sobre todo cuando tienden al goce sexual³⁷⁴. Ya no es la alegría lo que mueve a los personajes: en *La Mujer en la Muralla* sí hay guerras, prohibiciones; en una de ellas, en la que Ch'in Hsih Hwang Ti lleva a cabo contra los confucianos, quema los libros de estos; por tanto, la destrucción y la censura son simultáneas. No solo quema los libros, sino que quema el conocimiento, la literatura, la narración, uno de los elementos primordiales en las novelas de este período.

La hija de Kheops se inicia con una narración: la del sueño del Faraón, que él mismo narra. El Faraón, como Sherezade, narra historias; aunque no para librarse de la muerte, sino para liberar a lo que más quiere, a su hija-amante, de sus miedos. En *La Mujer en la Muralla* también se intercalan narraciones y leyendas chinas, como la de “El dragón de la nube amarilla”, que la Dama de Han Tan narra a I Yön; pero sobre todo destaca la narración como entretenimiento durante el viaje. En el capítulo diecinueve, Lai, Jua y Ton se cuentan historias mientras beben vino y comen. Sin embargo, en este viaje la narración no sirve como tabla de salvación, porque es un viaje fatídico a través del desierto, en el que Jua muere, convirtiéndose el desierto no ya en castigo, sino en tumba del personaje.

³⁷³ *Idem*, p. 209

³⁷⁴ «Si en el Palacio Imperial del último Chou el dormitorio del soberano era contiguo con el recinto de las concubinas, ello se debió a una orden de Nan a sus arquitectos. Darles tanta importancia y jerarquía a las mujeres, tanta como para desear tenerlas excesivamente cerca, fue una decisión muy criticada por los cortesanos.» *Idem*, p. 12

La narración y el viaje como dos elementos ligados también es fundamental en la novela de Daniel Guebel, *La Perla del Emperador*, publicada el mismo año que *La Mujer en la Muralla*.

4.5. *La Perla del Emperador*: la narración, el viaje, el olvido

En 1990 Daniel Guebel publica la primera edición de *La Perla del Emperador*, la edición corregida es publicada tres años más tarde. Esta obra, ganadora del Premio Emecé 1989-90, es un claro ejemplo de novela exótica. Además de recibir dicho premio, es elegida “Libro del mes” en el número 18 (agosto de 1990) de la revista *Babel*, publicándose un pequeño artículo del propio Guebel, “Perlas en el espejo de los mares”; una crítica de Alan Pauls, “Narrar, viajar, olvidar”; y otra, en forma de carta, de Daniel Link, “Espectáculos a mínima escala”, título que Link saca de la propia novela³⁷⁵. Además, como ya hemos visto, es una de las novelas que le sirven a Sandra Contreras para comentar el «boom exótico» de estos años.

La crítica de Alan Pauls es el punto de partida para analizar, en estas páginas, la novela de Guebel. La narración, el viaje y el olvido forman una tríada que permite una mayor comprensión de *La Perla del Emperador*. Pero antes hay que hacer referencia al espacio: Malasia, escenario en el que Guebel coloca a un personaje conocido por los lectores de las novelas de Emilio Salgari, la Perla de Labuán. Sin embargo, la Malasia de Guebel es un espacio ficticio, que no podría ser reconocible por un malayo, porque es pura invención; quien podría reconocer este paisaje es el lector argentino, ya que pertenece a su imaginario.

³⁷⁵ «Fíjese: tiene la pupila negra y en derredor un círculo encarnado, que en las noches reluce. Por eso, cuando es época de tarein, el mar parece infestarse de pequeñas aureolas rosadas y móviles. Es un espectáculo encantador, si uno gusta de los espectáculos a mínima escala.» Daniel Guebel, *La Perla del Emperador*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993, p. 128

En estos años se recupera el debate sobre el tema de la representación de la argentinidad, en el que entra Guebel en su artículo “Perlas en el espejo de los mares”:

Para los cultores del color local –esos que cuando no hay mate te pasan la factura- puedo anotar que escribiendo **La Perla del Emperador** nunca me mal hallé fuera de la Argentina, y eso no sólo porque me satisfacía pensando en que, cuando la segura traducción al malayo, algún inquieto lector del archipiélago apetecería asomarse a *estos* paisajes, sino, y sobre todo, porque por debajo de ese telón más o menos persa asomaba la patriótica pasión de cada uno de los personajes por los avatares de la economía.³⁷⁶

Con estas irónicas palabras, se puede relacionar *La Perla del Emperador* con la tercera modalidad de exotismo dentro de la clasificación de César Aira; según la cual, Guebel presenta una Malasia exótica incluso para un malayo, que al leerla desearía ver esos paisajes. Por lo tanto, esta “extraterritorialidad” sirve para demostrar que la literatura argentina se puede expandir, abrir a otros territorios sin ser menos argentina; por lo que se volvería a Borges y a su ensayo “El escritor argentino y la tradición”.

La Malasia de Guebel se puede entender como una Argentina que ha cambiado de nombre, en la que los rituales son los mismos. En la novela aparece el mate, pero se presenta de tal forma que el lector duda si se trata de esta infusión o de alguna infusión oriental. Así, la ceremonia del mate, en *La Perla del Emperador* sustituye la ceremonia del té, sin perder lo esencial, su calidad de ritual:

El agua, al impregnar la hierba, había saturado; ya no descendía enteramente al fondo. La que flotaba en la superficie se había concentrado en forma de pequeños copos espumosos. Apoyé mis labios en el pico y sorbí: el líquido penetró en el canuto, y llegó a mi garganta. Estaba un poco frío, porque el canuto lo estaba, y un poco amargo.³⁷⁷

³⁷⁶ Daniel Guebel, “Perlas en el espejo de los mares”. *Babel. Revista de libros*, 18. Buenos Aires, agosto 1990, p. 5

³⁷⁷ Daniel Guebel, *La Perla Emperador*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990, p. 76

Además, en la edición corregida, Guebel añade una nota de entusiasmo hacia esta infusión, que no aparecía en la primera edición.³⁷⁸

Pero Guebel no solo hereda de Borges el concepto de argentinidad; sino que al igual que Borges, y como recuerda Luis Chitarroni en su artículo “Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes”, Guebel tiene el propósito de escribirlo todo³⁷⁹. Ese afán de escribirlo todo es similar al planteamiento de Borges respecto a la limitación del lenguaje para describir todo lo que se está viendo, para describir el Universo, el Aleph³⁸⁰. Guebel recoge el motivo de Borges y convierte a La Perla del Emperador en aleph, por lo que también vacilará al buscar las palabras para describirla.

-La Perla del Emperador -dijo- la creación del Universo y el desenvolvimiento del Universo desde su principio hasta su fin: ese es el acto simultáneo que tanto admiraba a Kung-Fu-Tse. No tenía, en cambio, gran aprecio por las palabras, pues necesitan del tiempo para manifestarse. Así pues, siendo La Perla del Emperador una parte del Universo, ¿cómo haría yo para transmitirte mediante palabras su presencia absoluta? Nada hay que pueda decir de ella sin desmerecer lo que es. Y es por eso que me limitaré a seguir ese derrotero.³⁸¹

³⁷⁸ «“Si tuviera un secreto y me fuera posible confiarlo, ¿creen ustedes que no lo cedería?”, les contestaba convidándolas con una ronda de bebida malaya. Todas la rechazaban. La grotesca deformidad del pico convertía la succión en un acto innoble, remilgadamente se abstenían pretextando que era costumbre vulgar. “¡No comprendemos, ¡Oh, Perla de Labuán, tu devoción por esa bebida propia de las clases bajas!”», decían. “Sin duda sólo la soportas debido a tu curiosidad de extranjera”. Yo sonreía y callaba.» Daniel Guebel, *op.cit.*, 1993, pp. 68-69

³⁷⁹ «El salto cuántico respecto de ese debut es La perla del emperador, una de las texturas más ricas del arte de narrar que conozca la literatura de la década de los ochenta. Guebel trabaja los argumentos con maestría pero con una consigna básica de incertidumbre y perplejidad, se asoma al fondo de un mar nunca antes observado. Los diversos relatos de La perla... disuaden desenlaces, no lectores, en una especial de espiral expansiva acorde con el propósito de “escribirlo todo” que el autor ha manifestado en más de una ocasión.» Luis Chitarroni, “Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519. Madrid, 1993, p. 442

³⁸⁰ «Por lo demás, el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es. Algo, sin embargo, recogeré». Jorge Luis Borges, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. pp. 191-192

³⁸¹ Daniel Guebel, *op.cit.*, 1990, p. 29

Pero no es el único aleph que se encuentra en la novela de Guebel, también el iceberg de Ragnarelki, que contiene numerosas agujas, siendo a su vez una aguja, al igual que el Aleph contiene numerosos universos, siendo a su vez el Universo.

“El iceberg no guarda nada; el iceberg guarda la totalidad”, decía Abrojes Mir. “El mundo tiene la forma de ese iceberg, en el cielo impera una imagen diminuta de ese iceberg, y con esa imagen los dioses se solazan”, decía Goteniu Mains.³⁸²

Daniel Guebel hace una parodia de este pasaje en su novela *Los elementales* en la que los objetos eternos serían las agujas del iceberg. Estos objetos eternos están dentro del científico loco, al igual que las agujas están dentro del iceberg. Hay una búsqueda constante de objetos que desaparecen durante la novela. Guebel compara esta desaparición de objetos a la desaparición de personas durante la dictadura³⁸³.

Volviendo a Borges, el aleph no es el único motivo borgeano presente en *La Perla del Emperador*, también los círculos que contienen otros círculos.

Trabajamos en ese modelo, comprendí repentinamente que el autor de *Zaandam* había sido el alfarero supremo; yo mismo, intentando su reproducción, andaba a ciegas, y sólo acertaba a modelar círculos que “contuvieran” círculos: círculos de principio y fin definidos.³⁸⁴

Por otro lado, *La Perla del Emperador*³⁸⁵ está compuesta por narraciones interrumpidas constantemente, quedando inconclusas y dejando a los personajes perdidos en sus propios viajes, lo cual sume al lector en el olvido de no saber quién está narrando tal historia. Narrar, viajar y olvidar: tres términos que Alan Pauls utiliza para

³⁸² *Idem*, p. 116

³⁸³ Esta comparación la hace en la entrevista que le realiza Sylvia Hopenhayn el 18 de julio de 2007 en la Casa de la cultura de Buenos Aires con motivo del ciclo “La ficción y sus hacedores”.

³⁸⁴ Daniel Guebel, *op. cit.*, 1990, p. 231

³⁸⁵ Las interrupciones están más presentes en la edición de 1990. En la de 1993, hay mayor continuidad. Para realizar este trabajo se ha tenido en cuenta sobre todo la primera edición.

hablar de la novela y que él define como «“trívium” gozoso por el que **La Perla del Emperador** nos conduce al corazón de la literatura»³⁸⁶.

Marcada por el exotismo, desde el mismo título hasta la forma narrativa, *La Perla del Emperador* tiene una estructura narrativa similar a la de *Las mil y una noches*, en la que los personajes son quienes narran las historias a los otros personajes. Por lo tanto, al igual que esta obra, la novela de Guebel se puede considerar además una compilación de relatos.

En el marco narrativo de *Las mil y una noches*, Sahrazad es la narradora de historias, aunque hay un narrador omnisciente, que a su vez narra la historia de esta. El receptor de Sahrazad es el rey Sahriyar, quien la escucha con interés noche tras noche, postergando la ejecución de Sahrazad. Estas historias son introducidas mediante las palabras de Sahrazad, cuya repetición desvelan su calidad de fórmula: «-Me he enterado, ¡oh rey feliz!,»³⁸⁷. Las narraciones son interrumpidas con la llegada del amanecer, con otras palabras también a modo de fórmula: «Sahrazad se dio cuenta de que había llegado la madrugada y cortó el relato que le había sido permitido»³⁸⁸. Aunque Sahrazad es la narradora principal de los cuentos de *Las mil y una noches*, no es la única, pues su padre es el primero en narrar uno de estos cuentos y los propios personajes de los cuentos también actúan como narradores. Esto lleva al lector a sumirse en el olvido de quién y por qué estaba narrando la historia, y hasta el final de esta no encuentra respuesta, si no ha vuelto antes sobre las páginas leídas.

También en *La Perla del Emperador* hay varios narradores de historias, aunque el marco narrativo es algo distinto al de *Las mil y una noches*. Acerca de su semejanza a esta colección de relatos, Guebel dice lo siguiente:

³⁸⁶ Alan Pauls, “Narrar, viajar, olvidar”. *Babel. Revista de Libros*, 18. Buenos Aires, agosto 1990, p. 5

³⁸⁷ Anónimo, *Las mil y una noches* (I). Barcelona: Booket, 2006, p. 16

³⁸⁸ *Ídem*, p. 19

Sepa, el que ha de leer, que en mi libro no hay Scherezades que suspendan y reanuden los relatos: aquí, su modo de continuación es insistir después de haberse desvanecido en los aires. Tras una superficie que imagino tersa, sopla el viento de los anhelos en una historia de pérdidas.³⁸⁹

En efecto, las narraciones de *La Perla del Emperador* quedan inconclusas y dejan a los personajes perdidos en medio de grandes viajes. No obstante, al igual que en *Las mil y una noches* está presente la historia-marco de Sahrazad, en la novela de Guebel se puede hablar también de dos historias-marco, con dos narradores principales que se diluyen y se pierden en sus propias narraciones: el primero de ellos es un narrador-protagonista en primera persona que se corresponde con la Perla de Labuán y el segundo es un narrador omnisciente que actúa como ojo que lo ve todo.

Respecto al personaje de la Perla de Labuán y volviendo a la afirmación de Guebel en la que dice que en su novela no hay «Scherezades» que interrumpan y reanuden la historia; ya se ha visto que es así, porque aunque hay dos historias-marco, las narraciones se quedan perdidas en el tiempo. Sin embargo, en la novela sí hay un personaje que, aunque no es narradora de cuentos, de alguna manera se asemeja a Scherezade. Este personaje es la Perla de Labuán, que tiene su origen en una vieja mendiga que habría aparecido en la trilogía *La investigación del reflejo absoluto*, que Guebel pretendía escribir en el año 83³⁹⁰.

La Perla de Labuán, a pesar de su soberbia y ambición, tiene algunos rasgos similares a los de Sahrazad: la belleza y la inteligencia. Son los dos únicos rasgos que

³⁸⁹ Daniel Guebel, “Perlas en el espejo de los mares”, *op. cit.*, p. 5

³⁹⁰ «una mendiga se cruza en un paseo de los hermanos y les pide una moneda de oro. “Ni loco”, dice el tacaño de Auguste. La mendiga insiste: “Una moneda de oro por la historia de una perla”.

Así nació **La Perla del Emperador**.

Me lancé sobre esa vieja y la limpié de años y la instalé en Kuala Lumpur y la rodeé de objetos de arte de los que ella no ansiaba la posesión sino la venta; la hice joven y bella y distante porque sólo así se volvería tolerable el deseo que la habitaba: una bella y pálida mujer que por las noches sabe oír el mínimo rumor de la cuerda de plata que une lo visible y lo invisible.» *Idem*, p. 5

las unen, porque son las únicas características que se le atribuyen a Sahrazad en *Las mil y una noches*, ya que es un personaje plano del que la descripción es mínima³⁹¹.

La descripción de Perla de Labuán la hace ella misma, diciendo lo siguiente: «Yo era joven y bella. Estos atributos, unidos a mi natural inteligencia y a mi condición de extranjera, me atrajeron el respeto de las tribus que habitan el archipiélago»³⁹². Su enorme belleza, que atrae a hombres importantes a su tienda, y su condición de extranjera son motivos suficientes para considerarla sujeto exótico. Sin embargo, al contrario de lo que comenta Weisz que ocurre con el sujeto exótico en Segalen³⁹³, la Perla de Labuán es un personaje activo, que se permite rechazar sin ningún miramiento a los hombres que la cortejan y que decide emprender un viaje. Es tanta la belleza de este personaje que es equiparable a la de la Perla del Emperador, pero mientras que la primera es efímera, la segunda es duradera, y de ello es consciente la Perla de Labuán, quien preferiría practicarse el harakiri antes de que su belleza desapareciese.

Volviendo a la estructura narrativa, la primera de las historias-marco es la del personaje del que se ha venido hablando, la Perla de Labuán, bella extranjera que vive en Malasia y que inicia un viaje en busca del comerciante chino Li Chi, quien le narró el hallazgo de la Perla del Emperador por parte de un pobre pescador, Tepe Sarab. Además, durante su viaje en barco se narran otras historias: la del ataque de una ballena al primer barco en que viajó el capitán, el *Victoria de Samotracia*; la del iceberg en Ragnarelki; la historia del cocinero del barco, Riffenthal; y la del ermitaño que contó su historia a Riffenthal. Todas estas historias son narradas tanto por Zoarez, el capitán

³⁹¹ «Este visir tenía dos hijas, ambas muy hermosas. La mayor se llamaba Sahrazad y la menor, Dunyazad. La primera había leído libros, historias, biografías de los antiguos reyes y crónicas de las naciones antiguas. Se dice que había llegado a reunir mil volúmenes referentes a la historia de los pueblos extinguidos, de los antiguos reyes y de los poetas.» Anónimo, *op.cit.*, p. 11

³⁹² Daniel Guebel, *op. cit.*, 1990, p. 11

³⁹³ Ver nota 363

del barco, como por el oficial McCormick. Pero la Perla de Labuán no muestra el mismo interés por estas narraciones que por la narración que Li Chi le contó.

La historia de Li Chi le servía como distracción que dilata el tiempo y retarda los hechos; en cambio, algunas de las historias que le son narradas en el barco le molestan e intenta evitarlas. Porque, aunque su propósito es amenizar el viaje, algunas de ellas no son muy adecuadas para determinadas situaciones.

- ¿Es necesario ahora... capitán? Ya me hice de alguna idea sobre lo peligrosas que son esas bestias.

- ¡Es que el relato acerca del iceberg sólo sirve para iluminar el relato posterior con los destellos de su demora! Ahora viene lo mejor: el ataque a la ballena, el escalamiento sobre su cabeza, el hombre que se tragó de un bocado, el asedio con picos y serruchos, el disparo de las espingardas, los trozos de carne que arrancaba la explosión, los gemidos tremebundos del cetáceo que intentaba arrastrarnos al fondo del océano...

- Le agradecería que pasáramos a otro tema. Sobre todo, teniendo en cuenta que se acerca la hora de la cena. ¿Hay más café?³⁹⁴

Esta actitud viene dada además por la personalidad de Labuán, que se caracteriza por la soberbia. El interés que muestra por la historia que le narra Li Chi se debe más a su atracción hacia la Perla del Emperador, que es sobre lo que le habla, que al interés que pueda despertarle su interlocutor.

Ese oriental absurdo me estaba ofreciendo el blanco hijo del mar que enceguecía las mentes de los príncipes de la Tierra, y cuya posesión –aseguraban– era el símbolo que necesitaba cada poderoso para lanzarse a la conquista del mundo.³⁹⁵

En las palabras de Labuán se percibe cómo la Perla del Emperador actúa como objeto de deseo, al igual que ocurre con los diamantes sacados del iceberg de Ragnarelki o el medallón de Housai³⁹⁶.

³⁹⁴ Daniel Guebel, *op. cit.*, 1990, pp. 146-147

³⁹⁵ *Idem*, p. 15

Siguiendo con la importancia de las narraciones de historias, la Perla de Labuán no es la única que se distrae escuchándolas. Anteriormente se ha hablado de dos historias-marco: la segunda de estas es la de Tepe Sarab. Li Chi ya había narrado a la Perla de Labuán la historia de Tepe Sarab, quien era un pobre pescador, que impulsado por su mujer, buscó algo que les sacara de la pobreza. Su hallazgo fue la Perla del Emperador, sin embargo, en la superficie lo esperaban para arrestarlo. Hasta ese momento las narraciones habían sido protagonizadas por hombres de alta estima y Li Chi, para introducir la historia de Tepe Sarab, comenta: «Imagino el día en que los héroes de las narraciones sean aquellas que hoy oprimimos bajo nuestra suela»³⁹⁷. Ese momento había llegado con Tepe Sarab, héroe oprimido protagonista de la narración de Li Chi.

Con la historia del cocinero del barco, Riffensthal, la historia de la Perla de Labuán es interrumpida para no volver a ser retomada, y como el barco en el que viaja, la Perla de Labuán queda varada en medio de la novela. A partir de ahí comienza la historia-marco de Tepe Sarab, quien espera en la cárcel su ejecución por haber tomado la Perla del Emperador, que pertenece al Shah, porque todo pertenece al Shah, aunque esto se pone en duda numerosas veces.

En esta parte de la novela, Tepe Sarab ha cambiado y ya no es el pescador ignorante, influido por las opiniones de su mujer; sino que su lengua y su mente se agilizan siendo capaces de teorizar acerca de cualquier tema existencial. Al igual que su carcelero, Tepe Sarab se asemeja a un filósofo, lo que lleva a ambos a reflexionar y conversar sobre la situación en la que se encuentran sumidos. Una de estas reflexiones

³⁹⁶ Daniel Guebel en la nota a pie de página de su artículo “Perlas en el espejo de los mares” dirá, irónicamente, lo siguiente: «Asimismo, ¡psicólogas, no abstenerse!, toda **La Perla del Emperador** puede ser leída como una metáfora acerca del Objeto del Deseo.» *Op.cit.*, p. 5

³⁹⁷ Daniel Guebel, *op.cit.*, 1990, p. 18

es sobre la relatividad de las cosas y su existencia a partir del pensamiento en ellas, lo cual lleva al carcelero a decir lo siguiente:

-Es posible que sólo se pueda pensar en lo existente: aquello que dura sin transformación. Si algo cambia, o simplemente si se mueve, ya deja de ser aquello en los que uno había decidido pensar. Por eso, a veces, cuando no me decido a pensar en mí, intento pensar en la celda: en el modo en que está construida y en el tiempo que durará hasta que llegue la hora de derrumbarse. Pero entonces me digo: ¿Cómo puedo pensar en algo que hoy existe pero que algún día terminará? Si mi pensamiento contempla lo que existe, no puede contemplar su terminación. “La terminación de lo que existe”, me digo, “no existe aún”. Pero después me digo: “Y si la terminación de lo existente existiese también, entonces, ¿qué pasaría con el fin? ¿Qué pasaría entonces con lo que deja de ser? ¿O será que las cosas terminan apenas pienso en ellas? ¿Es mi propio pensamiento lo que decide su aniquilación?”³⁹⁸

Esta última pregunta es la que da paso a una reflexión acerca de la muerte, porque si el pensamiento decide la existencia o inexistencia de algo, se puede pensar la muerte como inexistente, por lo que no sería posible la ejecución de Tepe Sarab. Además, otra de las cuestiones que se plantean numerosas veces a lo largo de esta narración, es la de si realmente existe el Shah y si es legítimo poseedor de todo lo que le rodea, incluida la Perla del Emperador. Esta cuestión se la plantea incluso el carcelero, quien nunca ha visto al Shah, lo que relativiza el encarcelamiento de Tepe y su posible delito. Estas reflexiones llevan a Alan Pauls³⁹⁹ a pensar en una metamorfosis constante en la novela, de manera que para él, Tepe Sarab pasa de tartamudo a teólogo-jurista.

Como ya se ha visto, Tepe Sarab no está solo en su espera hacia la muerte, sino que le acompaña el carcelero, quien actúa como Sahrazad; aunque esta vez las historias no sirven para postergar la muerte, sino para aliviar su espera.

³⁹⁸ *Idem*, p. 245

³⁹⁹ Alan Pauls, *op. cit.*, p. 169

- Si algo tenías, se lo robaste al Shah, y es justo que tu crimen no te sea perdonado. ¿Escuchaste? Porque morirás es que el Shah ha dispuesto que pases tus últimas horas en mi compañía. Para que los encantos de mi charla alivien la intolerable opresión que produce la cercanía de la muerte.⁴⁰⁰

Por lo tanto, la narración queda ligada a la muerte: en *Las mil y una noches*, Sahrazad y algunos de los personajes de sus narraciones evitan la muerte mediante la narración de historias; en el *Decamerón*, sus jóvenes protagonistas se refugian del contagio de la peste en Santa María la Nueva, y allí pasan el tiempo, contando historias; y en la segunda parte de *La Perla del Emperador*, el carcelero ameniza la espera de Tepe Sarab narrándole la historia de Housai, cuyo argumento es el siguiente: Housai, gobernante de una ciudadela, no conseguía enamorarse de una mujer, y así casarse y dejar descendencia. Tras mucho buscar, un día Housai ve en una callejuela a una niña que lleva un medallón en el que se representa a una mujer y se enamora de esta. Entonces se convocan a los mejores alfareros para saber cuál de ellos grabó la imagen de esa mujer en el medallón. A Housai le llama la atención uno de ellos, Sinán, quien le propone salir de viaje en busca de una mujer de la que enamorarse, y Housai acepta.

Paralela a esta historia, se narra la de Hakim, un alfarero que llega ante el Gran Visir y asegura que él fue quien hizo el medallón, para lo que narra la historia de un extranjero que lo visitó. Sin embargo, el medallón que él hizo no podía ser el que había visto Housai, porque el que él hizo y regaló a una niña, lo hizo en palacio, y Housai ya había visto el suyo antes.

Esta historia es interrumpida por Tepe, a cuyas preguntas el carcelero le recuerda que es mejor que no las haga, pues es una forma de demorar la historia y puede que no conozca el final de esta a causa de su ejecución; por lo que de nuevo en la novela de Guebel, las narraciones no sirven para postergar o evitar la muerte. No obstante, tras la reflexión que apareció antes acerca de la existencia de las cosas, incluido el Shah, el

⁴⁰⁰ Daniel Guebel, *op.cit.*, 1990, p. 245

carcelero propone a Tepe huir juntos en busca de la Perla del Emperador, porque piensa que se la han llevado los guardianes. Pero esta huida significa un nuevo encarcelamiento para Tepe, porque le impide volver a su pueblo. El vehículo en el que huyen es una réplica del vehículo en el que viajaron Housai y Sinán. A partir de aquí, continúa la historia de estos, con la cual termina la novela.

El viaje se corresponde con el segundo principio de Alan Pauls, según el cual una novela debe describir «con la precisión maniática de un cartógrafo, su “por dónde”»⁴⁰¹. Este «por dónde» serán las numerosas peregrinaciones que se van encontrando en la novela, y de estas las más importantes son tres, las cuales se corresponden con las tres historias que, en algún momento de la novela, se vuelven principales. Estos tres viajes son los siguientes: el de la Perla de Labuán con Ming Wu rumbo a Pekín en el *Reina del Mar*; el de Housai y Sinán, que comenzaría por Maringa, y cuyo fin es encontrar a la mujer del medallón; y el de Tepe Sarab con su carcelero en una huida en busca de la Perla del Emperador, huida que para Tepe simboliza otra forma de encarcelamiento.

Daniel Link en su crítica “Espectáculos a mínima escala” destaca la «insularidad» de la primera parte de la novela frente al «nomadismo» de la segunda parte. Sin embargo, el movimiento es constante en la novela, tanto los personajes de la primera como los de la segunda parte inician un viaje que es interrumpido, que los deja perdidos en ningún lugar, en la “nada” de la novela.

Con estos tres viajes, el lector, al igual que los personajes, se vuelve “nómada” y no descansa en su viaje por las páginas del libro. Es un lector participativo que no debe olvidar quién habla y dónde se encuentran los personajes, porque cada uno de ellos está moviéndose continuamente, sin que ninguno llegue a concluir su viaje.

⁴⁰¹ Alan Pauls, *op. cit.*, 1990, p. 5

La primera parte deja perdida a la Perla de Labuán en medio de la novela y sus últimas palabras en esta muestran su desconfianza hacia sus anfitriones del *Reina del Mar*, de quienes rechaza la comida que le ofrecen por si estuviera envenenada, por lo que incluso sus últimas palabras sirven para caracterizarla. Con estas palabras de rechazo: «No, gracias. Detesto el pescado frío»⁴⁰², Guebel da fin a la primera parte y ya nada se sabe de si la Perla de Labuán y Ming Wu consiguieron llegar a Pekín y encontrar a Li Chi.

El segundo gran viaje termina justo cuando empieza o al menos ese es el momento en el que se deja de saber de él. El carcelero anima a Tepe Sarab a viajar en el mismo aparato en el que viajaron Housai y Sinán. A partir de ahí, el viaje de Tepe se funde con el de ellos y ya no se vuelve a saber de este.

El tercer viaje, el de Housai y Sinán, que había quedado interrumpido a su inicio para ser retomado después, es el que concluye la novela con las siguientes palabras: «El mundo es su propio canope –dijo Sinán, y agregó: -¿Nos vamos?»⁴⁰³. Estas palabras incitan, no solo a Housai, sino también al lector a continuar o emprender el viaje y este equivaldrá a literatura, por lo que ese viaje al que se incita puede ser la lectura de un nuevo relato. Además, esta pregunta final, «¿Nos vamos?», se repite dos veces más en la novela: una en boca de Ming Wu, animando a la Perla de Labuán a emprender el viaje en busca de Li Chi⁴⁰⁴; y la segunda vez, la formula el carcelero a Tepe Sarab, animándole a una huida que a su vez es encarcelamiento⁴⁰⁵.

En estos viajes, Guebel describe el mar y el desierto, dos grandes planicies que dejan a sus personajes perdidos en medio de ellas. El mar, que ya había sido descrito antes por Li Chi al narrar la historia de Tepe Sarab, es una combinación de oscuridades

⁴⁰² Daniel Guebel, *op.cit.*, 1990, p. 165

⁴⁰³ *Idem*, p. 270

⁴⁰⁴ *Idem*, p. 91

⁴⁰⁵ *Idem*, p. 255

y resplandores habitados por peces extraños que por momentos dejan enceguecidos a los personajes. El desierto solo es arena sobre arena, la cual confunde a los personajes que desesperados buscan pozos donde no los hay.

El narrador no insiste en el movimiento como pérdida de los personajes, sino como continuación del viaje: «Siguieron viaje», «Y entretanto viajaban...»; aunque la pérdida es una constante de la novela, porque como dijo Housai o Sinán (no se especifica cuál de los dos): «El mundo borra las marcas de los mapas»⁴⁰⁶. Así, también la novela borra sus marcas para que el lector se pierda y olvide dónde encontrarlas.

Al leer *La Perla del Emperador*, el lector se encuentra sumido en una hipnosis que le hace olvidar lo anterior. Este enrevesado de historias que es *La Perla* confunde al lector que, aunque vuelva la vista atrás, no podría asegurar quién está narrando tal historia.

Al inicio de la novela aparece una narradora femenina en primera persona que cubre la primera parte de la historia. Esta división en partes viene marcada por el cambio de narrador, porque hacia unas páginas más allá de la mitad de la novela y tras leer el diálogo entre la Perla de Labuán y sus anfitriones, se interrumpe esta primera parte para no ser retomada, sin previo aviso, sin ninguna sospecha por parte del lector, quien piensa que más adelante va a tener noticias de Labuán. Sin embargo, Guebel hace que el lector se olvide de esta historia y pasando a un narrador omnisciente, retoma una historia que ya había sido olvidada, la de Tepe Sarab, quien se encuentra encerrado en una cárcel que más parece el inmenso desierto que describe el carcelero, quien actúa como Sahrazad, narrando una historia a Tepe Sarab para amenizar la que parece será su última noche. En este punto, Tepe Sarab ha pasado de ser el personaje de una historia secundaria a ser el protagonista de la novela. El lector ya no vuelve a tener noticias de la

⁴⁰⁶ *Idem*, p. 266

Perla de Labuán, ni de Ming Wu, personaje del que se olvida fácilmente, pues ya aparecía en intermitencias en la primera parte.

El carcelero le cuenta a Tepe Sarab dos historias que forman una sola: la de Housai y Sinán, y la del alfarero Hakim. La historia de Housai y Sinán también pasa de secundaria a principal, sin que el lector lo perciba; pues hay un momento en que el narrador de esta historia no es el carcelero, sino el narrador omnisciente de la segunda parte de la novela. Ya no sirve echar la vista atrás, porque el lector tendría que recorrer lentamente cada una de las líneas que forman el intervalo entre ambas historias para saber en qué momento la narración de Housai y Sinán da el salto y pasa a protagonizar la novela; pero tal salto no existe, las palabras parecen confundirse y Tepe Sarab y el carcelero desaparecen en un viaje interrumpido que al igual que ocurriera con la Perla de Labuán, los deja perdidos.

En este momento, Housai y Sinán ya no son personajes principales de una historia secundaria, sino protagonistas de la novela; porque la Perla de Labuán y Tepe Sarab ya desaparecieron y ya fueron olvidados por el lector, quien al final de su lectura, despierta de la hipnosis que le ha provocado una novela con una final que queda abierto.

4.6. Un retorno al exotismo modernista en *Una novela china*

En 1984 César Aira escribe *Una novela china*, cuyo inicio es una reflexión acerca de una de las constantes de su literatura: el olvido, que lleva consigo la repetición; motivo que considera que forma parte de la literatura, porque es el modo que tiene el escritor de hacer ficción, «en la que conviven lo verdadero y lo falso, valen lo mismo al mismo tiempo y se transforman uno en el otro»⁴⁰⁷. Al olvidar, el escritor se expone a

⁴⁰⁷ César Aira, *op.cit.*, 1991, p. 42

repetir y a confundir lo real y lo inventado, pero ahí está la clave de la literatura, en la duda, en la irrelevancia de dicha clasificación al no poderse discernir qué es verdadero y qué es falso.

En *Una novela china*, Aira narra la historia de Lu Hsin, un personaje expuesto al olvido, porque al formar parte de la fábula, se produce la incertidumbre de si ha sido algo inventado.

Lu Hsin mismo será olvidado. Sobre su nombre, sobre su persona algo absurda, ligeramente enigmática, sobre sus secretos, se impondrá el majestuoso olvido, también él un color más, el más claro y fino, el menos imaginable. [...] Pero sucede que me he enterado de la historia del viejo Lu, y podríamos recordarla. Por supuesto, me apresuro a advertirlo, si la recordamos es exclusivamente como parte del trabajo, mucho más amplio y abarcador, de olvidarla.⁴⁰⁸

Entre una y otra afirmación, la conjunción adversativa indica que en el transcurso de una página, el narrador ya ha olvidado que ha nombrado a su personaje, con lo que se cumple la advertencia del dragón: «Y el dragón al fin nos susurra algo, desde muy lejos: *Lu se repetirá*»⁴⁰⁹. Sin embargo, al contrario de lo que ocurría en *La liebre*, en *Una novela china*, la repetición viene al concluir la novela, tras el olvido.

Aunque *Una novela china* supone la materialización de su teoría acerca de la literatura como olvido, su importancia en estas páginas viene determinada por ser una de las novelas clave para entender el fenómeno que se está dando en estos años. No es casual que sea la obra que le sirve a Sandra Contreras, junto a *El entenado* de Juan José Saer y *La perla del emperador* de Daniel Guebel, para hablar de un «boom exótico» en la narrativa argentina de los años 80 y 90.

Por otro lado, en 1993 César Aira publica su artículo “Exotismo” en el que diserta, a partir de las *Cartas persas* de Montesquieu, sobre los tres estadios del

⁴⁰⁸ César Aira, *Una novela china*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 11

⁴⁰⁹ *Idem*, p. 11

exotismo que ya vimos. Sin embargo, aunque este es el ensayo más conocido de César Aira acerca del tema, en 1991 había publicado otro ensayo escrito en francés intitulado *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*, en el que ve el exotismo como el futuro de la literatura, porque está directamente relacionado con la fábula; y es así como empieza su novela china, como si de una fábula se tratara: «Una historia, cualquiera, se desvanece, pero la vida que ha sido rozada por esa historia queda por toda la eternidad.»⁴¹⁰

Al comentar la profusión de novelas exóticas en estos años, tomando como ejemplo *Una novela china* de César Aira, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca y *La internacional argentina* de Copi, Graciela Montaldo también ve la relación existente entre el exotismo y la fábula, de modo que según afirma «el gusto por el exotismo en estos tres textos va más allá de un problema de representación para centrarse en la capacidad literaria de componer fábulas.»⁴¹¹

En *Una novela china*, Aira adopta la voz de un narrador chino para contar la historia de amor entre Lu Hsin y Hin, porque, según reconoce en sus *Nouvelles Impressions*, quería «vivir la realidad de la fábula»⁴¹² para lo que presenta a los personajes como si vivieran en el momento en el que escribe su historia.

El resto fue trivial y cortés; se casaron para las fiestas de la primavera. Tienen dos hijos, el mayor ya en la universidad. Lu Hsin cumplió setenta años hace poco, goza de excelente salud, y sus trabajos prosperan. Actualmente dirige un proyecto comunal de forestación de altura en las montañas verdes.⁴¹³

César Aira reconoce haber fracasado en su intento, mientras ve un triunfo en lo que hace Víctor Segalen en su novela *René Leys*, quien lo consigue al hacer dudar al lector acerca de la veracidad de su relato. Víctor Segalen cuenta la historia de su

⁴¹⁰ *Idem*, p. 7

⁴¹¹ Graciela Montaldo, *op.cit.*, 1990, p. 107

⁴¹² César Aira, *op.cit.*, 1991, p. 64

⁴¹³ César Aira, *op.cit.*, 2004, p. 174

profesor de chino en un diario ficticio⁴¹⁴ inspirado en los relatos de Maurice Roy, que decía ser el amante de la emperatriz Tseu-Hi y que en la obra de Segalen es René Leys, su profesor. Víctor Segalen viajó en varias ocasiones a China e incluso llegó a aprender chino, por lo que de alguna forma, Segalen se hace chino.

Él dice también el mío: “Señor Sié”. Es el monosílabo elegido entre los nombres clásicos de las “Cien Familias” al que se reduce mi nombre occidental, extremo-occidental, de la punta de la tierra, del “Finisterre”... mi apellido bretón de “Segalen”. Mi nombre chino hereda los dos últimos sonidos.⁴¹⁵

En cambio, César Aira fantasea con ser chino, algo que logra dentro de la novela. De modo que no adopta ninguna de las voces con las que teoriza en su ensayo “Exotismo”, sino que su voz narrativa es la del escritor argentino que para crear una fábula, para hacer literatura, se vuelve chino temporalmente y destaca de su personaje sus gustos extranjerizantes: así, vemos a Lu Hsin leyendo a autores alemanes como Jean-Paul, Von Chamisso o Kant; escuchando a la cantante francesa Yvette Gilbert; o reorganizando su casa a la moda japonesa. Al igual que ocurre en *El Corán*, en *Una novela china* no hay «camellos»⁴¹⁶, es decir, no se hace hincapié en lo chino, sino en lo extranjero; e incluso cuando vemos a Lu Hsin haciendo algo propio de su país, como es tomar té, Aira introduce una novedad en el té que toma su personaje y que hace dudar en el concurso de pintura con té si su dibujo ha sido realizado con dicha infusión. Esta novedad consiste en que el té que toma es azul.

⁴¹⁴ A este diario el propio Víctor Segalen lo denomina *novela*: «Y he aquí que esta novela secreta y policíaca –si alguna vez me incumbiera la indecente hipótesis de escribirla-, he aquí que esta novela acaba de repente de confesar su héroe, verdadero, auténtico, vivo: en la persona del ave más rara de todas las novelas azules y rosas de los dos mundos: ¡el Fénix! Ese héroe es una heroína. Ese Fénix es hembra. Ya he dicho demasiado: cualquier lector chino de estas notas ha debido comprender; pero, habiendo comprendido, dudo que haya hecho lo que yo: que haya creído.» Víctor Segalen, *René Leys*. Alianza tres. Madrid, 1978, p. 102

⁴¹⁵ *Idem*, p. 45

⁴¹⁶ Recordemos que en “El escritor argentino y la tradición” Borges defiende la nacionalidad de su literatura argumentando que no hay camellos en *El Corán*. También debemos recordar que Gabriel Zaid niega la ausencia de camellos en dicho libro. Ver nota 156

Lu Hsin, sentado a la cabecera de la mesa, ante el silencio absorto de los invitados, se llevó a los labios una tacita de té... azul. Tomó un sorbo de té azul, respiró, y tomó otro. Terminó la tacita de un sorbo más, y volvió a llenarla con el té azul de una tetera blanca de porcelana translúcida, llena hasta la mitad. Cada uno de los invitados, cinco graves señores mayores, estaba sentado frente a una tacita idéntica a la del anfitrión, llenas asimismo de té azul. Habían observado atentamente a Lu Hsin, aun sin parecer que lo hacían. Como si salieran de un sueño, o dentro de él adquirieran movimiento, alzaron todos a un tiempo la mano derecha, tomaron sus tacitas, y se las llevaron a los labios. Un sorbo, en el silencio perfecto: cinco sorbos. Lo degustaron, pensativos. Reinaba la impresión de que a ellos no se los podría engañar, no digamos con té chasco, pero ni siquiera con un buen colorante puesto en la infusión. Y a pesar de esa certeza, estaban en trance de comprobar una verdad inverosímil. Vaciaron las tacitas confirmando un juicio. Las devolvieron a la mesa con ruiditos secos, espaciados: la música secundaria del té.⁴¹⁷

Probablemente el color elegido por Aira para la creación de una obra de arte no es casual. Recordemos que el color que caracteriza la poesía modernista es el azul, pues es el color que Rubén Darío elige para dar título a la obra clave del Modernismo y además es el color del arte, según Víctor Hugo, autor a quien admiraba Darío.

La prosa de César Aira en su novela china se acerca a la prosa modernista al empaparse de un lirismo generalmente ausente en el resto de su obra; un ejemplo lo encontramos en la descripción de Hin: «El pelo muy negro de la criatura brillaba sin gorro en el aire diamantino de este comienzo de invierno.»⁴¹⁸

Otro rasgo modernista es la frivolidad, que ya vimos que estaba presente en *Ema, la cautiva*, puesto que es el término usado por el propio Aira en la contraportada del libro para hablar del proceso de creación de dicha novela. En cuanto a la obra que nos ocupa, esta solo pretende ser lo que su propio título indica: una novela china, sin mayor pretensión. Desde el principio de la novela, vamos conociendo a un personaje al que además de la inteligencia, le caracteriza la indiferencia, rasgo que también caracterizaba a Ema; por lo que no hay ningún compromiso en el personaje a pesar del momento

⁴¹⁷ César Aira, *op.cit.*, 2004, p. 89

⁴¹⁸ *Idem*, p. 76

histórico que está viviendo: los años que van de la Gran Marcha del Ejército Rojo a la Revolución Cultural.

En su ensayo, Aira asocia la frivolidad al exotismo, que es además uno de los rasgos de la literatura modernista: «Lo primero y último que tiene que reprocharle al exotismo la buena conciencia es su *superficialidad*. Por otro nombre: frivolidad»⁴¹⁹. Al igual que los modernistas concebían el objeto artístico en oposición al utilitario, la única pretensión de los autores de novelas exóticas en los años 80 y 90 es crear literatura, alejándola de la literatura social. Además, la frivolidad no solo tiene que ver con la falta de compromiso o de utilidad de esta literatura, sino sobre todo con el hecho de que muchos novelistas utilicen el mismo recurso. De modo que leemos en César Aira,

El país lejano es un escenario de la fantasía ya creado... Un objet trouvé. Se diría un procedimiento vanguardista, y como tal debería valer sólo por su invención, debería ser usado una sola vez. Cuando las novelas con el mismo mecanismo se multiplican (y lo hacen de modo cuantioso), su mérito se devalúa, y ahí tenemos el género exótico tal como lo conocemos, el exotismo como moda, como frivolidad y tontería.⁴²⁰

No obstante, la devaluación del género no supone ningún inconveniente para Aira, quien se reconoce partícipe de dicha moda.

Volviendo a las semejanzas de la novela de Aira con el Modernismo, no hay que olvidar el motivo por el que Lu Hsin escoge el nombre de Hin para su hija-futura esposa y es porque le recuerda a una emperatriz china que se llamaba así; por lo que de nuevo Darío y su libro *Azul*, en el que uno de sus cuentos se titula “La muerte de la emperatriz de China”, aunque nada tiene que ver Hin con la porcelana que la protagonista del cuento de Darío, Suzette, rompe por celos; sino que es una niña de origen montañés, que Lu Hsin adoptó cuando era un bebé con la intención de casarse con ella cuando

⁴¹⁹ César Aira, *op.cit.*, 1993, p. 76

⁴²⁰ *Idem*, p. 74

cumpliera la edad apropiada. Esta idea se le ocurre al enterarse de que entre los montañeses el incesto es algo normal. Al inicio de la novela, Lu Hsin empieza a sentirse atraído por Bao, la hija de la montañesa que le vende ágatas; tras un tiempo sin aparecer por su casa, ve a Bao muy débil y se entera por su vecina de que es a consecuencia de un aborto mal realizado tras quedarse embarazada de su padre, ya que el incesto es algo frecuente entre los montañeses. A partir de ese momento, la atracción que sentía Lu Hsin hacia Bao se desvanece; sin embargo, un tiempo después decide adoptar una niña para casarse con ella en el futuro.

La idea se la había sugerido, en un rasgo de poética ironía, una de las informaciones que le proporcionara la señora Kiu su vecina, y que después habría de corroborar en otras fuentes: el incesto era algo corriente entre los montañeses. No lo era entre los chinos de verdad, claro.⁴²¹

Al no ser normal entre «los chinos de verdad», es algo posible en Lu Hsin, de quien se destaca, como hemos visto, sus gustos extranjerizantes; sin embargo, hay un retroceso, ya que adopta una costumbre de un pueblo que en el presente de la novela está desapareciendo; lo que contrasta con el hecho de que supedite su vida al futuro, ya que en ese momento los montañeses habrán desaparecido, con la consecuente desaparición de sus costumbres. Lu Hsin ve el reflejo de su idea en las vanguardias y en concreto, en la pintura surrealista; por lo que de nuevo hace su aparición Occidente.

En efecto, los lapsos eran incuestionables. Había un lapso en lo que él había planeado, un período bastante prolongado (según cómo se lo considerara): unos trece o catorce o quince años. Pasado ese lapso, como había pasado este día, a esta misma hora, él se casaría con la niña que ahora llevaba en brazos. La idea, en la que había venido pensando constantemente durante meses, le resultó curiosa, como un collage de los pintores surrealistas de Occidente.⁴²²

⁴²¹ *Idem*, p. 51

⁴²² *Idem*, p. 55

Lo curioso de su idea tiene su reflejo en el físico de la propia Lu Hsin, cuya belleza se acentúa según va creciendo y que Hin intensifica haciéndola portadora del peinado típico de las montañesas.

Había cumplido once años, y era todo lo que se había esperado que fuese: una típica belleza montañesa, de ojos grandes, cuerpo pequeño y fuerte, manos hermosas, y las dos trencitas anudadas atrás por las puntas: Lu le había enseñado a hacerse ese peinado desde muy pequeña, y ahora ella lo rehacía todas las mañanas con la mayor pericia. Nadie más que ella se peinaba así; algunas de sus amigas habían querido imitarlo, sin éxito. [...] Por otro lado, ese peinado ya era una reliquia, porque las mujeres montañesas habían desaparecido del horizonte de la Hosa. [...] La niña misma era una reliquia, milagrosamente preservada por el gran truco del deseo de Lu Hsin. Sólo que era más hermosa de lo que había calculado. La desaparición del “fondo” étnico en razón del cual todo se había iniciado la volvía más preciosa y rara, y todo lo suyo intrigante para el que pensaba la pequeña historia.⁴²³

El deseo que siente Lu Hsin hace de Hin un objeto inalcanzable. Así, ve en sus trencitas anudadas el amarre que necesita para llevarse a la niña a la «morada de los dragones»; es decir, llevársela a la vida para hacer de su deseo, de su fantasía, algo real. Además, esas trencitas anudadas se convierten en la marca que diferencia a Hin de las otras niñas y que la asemeja a las mujeres montañesas que ya han desaparecido de las proximidades de donde viven; de modo que su origen diverso, su extraña belleza y la incertidumbre que rodea su historia, hacen de Hin un sujeto extraño que la convierten en «recipiente de diferencias»⁴²⁴, en sujeto exótico; por lo que Lu Hsin, el observador, el ser deseoso de amor, se erige exota al depositar su deseo en el pequeño cuerpo de Hin. En cambio, aunque esta siempre aparece como fondo de la narración, como una sombra china a la que vemos crecer, pero de la que poco sabemos; en el último capítulo de la novela, será quien determine el final al declarar su amor a Lu Hsin: «-De niña, yo creía amar a Yin. Pero con el paso de los años comprendí que solo era un reflejo imperfecto

⁴²³ *Idem*, pp. 111-112

⁴²⁴ Es el término utilizado por Gabriel Weisz para referirse al conocimiento que se tiene del otro al elaborar un imaginario exótico. *Op.cit.*, p. 27

del señor Lu»⁴²⁵. Sin embargo, Hin no es la única que creyó amar a Yin, el propio Lu Hsin se siente atraído hacia su joven ayudante.

La mirada de Lu Hsin, al cabo de varios días (¿o de muchos años?), había encontrado un objeto de veras fascinante. El pensamiento volvía, anunciándose muy despacio, con pasos aterciopelados. Se sentía una estatua, un ser de piedra. El movimiento constante de los músculos de Yin era el mar, en cuyos bordes enterraban, como en un cuento de piratas, un tesoro. Con el progreso de la luz, el cielo se cargaba, detrás del joven apolíneo y oscuro. El trabajo estuvo terminado de pronto, la tierra apisonada. Yin le preguntaba si podía darse una ducha con la manguera, y él mismo dirigió el chorro de agua fría contra su cuerpo.⁴²⁶

Aunque el incesto no es común entre los mandarines, sí lo es la sodomía; idea que ya le había venido a la mente a Lu Hsin en otras ocasiones. El erotismo de la escena tiene que ver con el erotismo que rodea la vida de Lu Hsin y que lo convierte continuamente en observador, porque al dudar constantemente de sus sentimientos, no actúa y el único paso que da respecto a aquellos es hacer planes que parece no tener intención de cumplir. De forma que cuando se le presenta la oportunidad de llevar a cabo la vida que había planificado junto a Hin, la respuesta que da a la declaración de ella es muy distinta a la esperada: «Una hija no debe casarse con su padre»⁴²⁷. No obstante, al final cambia de idea. Cuando una tarde van a ver la obra de teatro *El Dragón de Verdad*, en la que se pone a los espectadores ante un dragón para hacerles ver que todo lo que creían fantasía es real; tras la función, la fantasía sobre la que Lu Hsin había erigido su vida se vuelve real al descubrir el amor en el rostro de Hin.

Como ocurriera con los modernistas, en *Una novela china*, César Aira es un soñador, porque sueña con hacerse chino dentro de la novela sin necesidad de alejarse al país oriental y lo consigue, porque, al igual que olvidamos que lo que cuenta no es real, también olvidamos que la historia de Lu Hsin es obra de un autor argentino.

⁴²⁵ César Aira, *op.cit.*, 2004, p. 160

⁴²⁶ *Idem*, p. 136

⁴²⁷ *Idem*, p. 161

4.7. César Aira y Alan Pauls dialogan con Japón

El llanto de César Aira y *Wasabi* de Alan Pauls son dos novelas de los años 90 en las que sus autores establecen un diálogo con Japón. Las dos fueron el resultado de la estancia en Saint-Nazaire de sus respectivos autores, pues los dos recibieron la beca de la MEET (*Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs*); sin embargo, únicamente *Wasabi* fue una obra escrita por encargo, pues la obra que escribió César Aira como resultado de la concesión de la beca fue *Nouvelles impressions du Petit-Maroc*.

Las dos obras están protagonizadas por dos escritores que, como sus propios autores, reciben una beca en un país extranjero para escribir una obra y en las dos, las circunstancias de estos personajes les impiden cumplir con lo acordado. En el caso de *El llanto*, la beca que se le concede al protagonista es el resultado de un acuerdo de intercambio de escritores entre el gobierno polaco y el argentino; sin embargo, la situación política le impide disfrutar de la beca como le habían prometido y el dinero recibido solo le da para una cena modesta, por lo que únicamente le queda vivir como un vagabundo. A su vuelta a Buenos Aires, piensa que nada ha cambiado y siente mucho más amor por su mujer Claudia.

A mi regreso nuestro matrimonio se reconstruyó exactamente como era el día antes de partir. Yo había adelgazado treinta kilos, había perdido parcialmente el uso de la palabra, y tenía el pelo blanco, pero por lo demás era el mismo. Claudia fue la base de mi reconstrucción. Ella fue mi personalidad extraviada en Varsovia, la maqueta recompuesta de mi cerebro, mi idioma, mi Argentina. Nunca la amé tanto.⁴²⁸

Pero Claudia queda fuera de su vida en Varsovia y durante el tiempo que pasa el protagonista en la ciudad polaca, lo extranjero entra en la ciudad de Buenos Aires para adueñarse de la vida de la pareja: «El japonés entró en su vida (ignoro los detalles)

⁴²⁸ César Aira, *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 18

como un meteoro, un trozo de Polonia caído del cielo en medio del verano de Buenos Aires.»⁴²⁹ El primer indicio de esta llegada es la proposición que le hace Claudia a su marido: empezar a vivir, anhelo al que vuelve una y otra vez hasta confundir a su marido, quien no entiende el deseo de repetición, de volver a algo que había empezado cuarenta años atrás. No obstante, la prueba fehaciente le llega durante una reunión de trabajo en un restaurante, mientras entrevista a la estrella de televisión, Laura Premondini, acerca de los cambios que quería hacer en su vida. Mientras conversan, ve a Claudia con un japonés reflejada en los espejos del restaurante. A través de estos, es testigo directo, no solo de la falta de entendimiento entre el japonés y Claudia, sino también del atentado cometido por aquel: se oye una explosión e inmediatamente se levanta y dispara al Primer Ministro para desaparecer con Claudia a continuación. Del atentado, nada le dice Claudia a su marido pero sí, de la falta de entendimiento; porque según le dice su amante Isso no habla castellano y su inglés es muy malo. Esta falta de comprensión, propia de los viajes a otros países, Claudia solo tiene la oportunidad de experimentarla dentro de la ciudad de Buenos Aires, puesto que había sido excluida de un viaje, el de su marido a Varsovia, quien cree que todo sigue igual cuando vuelve; pero no es así, porque ya que ella no viaja al país extranjero, este viaja a ella en forma de amante japonés, resarciéndola el destino de no haber vivido dicha experiencia. Precisamente es en su libro dedicado a Japón donde Roland Barthes reflexiona acerca de lo que supone para él no comprender al otro en el país extranjero.

La masa susurrante de una lengua desconocida constituye una protección deliciosa, envuelve al extranjero (por poco que el país no le sea hostil) con una película sonora que detiene en sus oídos todas las alienaciones de la lengua materna; el origen, regional y social, de quien la habla, su grado de cultura, de inteligencia, de gusto, la imagen mediante la cual él se constituye como persona y pide reconocimiento. Por esto, ¡qué descanso en el extranjero! Allí estoy protegido contra la estupidez, la vulgaridad, la vanidad, la mundanidad, la nacionalidad, la normalidad. La lengua

⁴²⁹ *Idem*, p. 19

desconocida, de la que no obstante aprehendo la respiración, la corriente aérea emotiva, en una palabra, la pura significatividad, conforma en torno mío, a medida que me desplazo, un ligero vértigo, me arrastra en su vacío artificial, que sólo se cumple para mí: me mantengo en el intersticio, desembarazado de todo sentido pleno.⁴³⁰

Posiblemente la vulgaridad y todo aquello de lo que se siente protegido Roland Barthes al no comprender la lengua del otro, sea aquello de lo que se siente protegida Claudia, quien no duda en compartir con su marido su experiencia con Isso informándole en pequeñas dosis de su relación; al principio, con pequeñas mentiras, para más tarde revelarle la verdad: lo abandona por el japonés y poco tiempo después, le confiesa que está embarazada de este.

Claudia sería la madre de un niño japonés, y eso sería definitivo también, había dos siempre superpuestos y una vida cortada en dos historias... ¿Pero esa vida era la de Claudia o la mía? Imposible saberlo. ¡Cuánto dolor, ay, en la obviedad de la palabra obvia! Había un Japón posándose suavemente sobre la Argentina, pero sobre toda la Argentina, centímetro a centímetro, con dolor, un dolor suave, azul, violeta.⁴³¹

El Japón que se posa sobre la Argentina no es más que una imagen superficial del país nipón que entra en la vida del protagonista para marcarla de una manera imborrable. Del japonés se sabe poco, la única vez que actúa comete un asesinato, mata al primer ministro argentino; sin embargo, a pesar de la magnitud de la acción que realiza, ya no vuelve a mencionarse y pasa como una simple anécdota en comparación a la infidelidad de Claudia. El retrato que se hace de este personaje es de tal ligereza que parece impensable la repercusión que tiene en la vida de los personajes; en ningún momento se le oye hablar, es más, es un personaje sin voz, al que ni siquiera comprende su propia amante, quien dice de él que no habla castellano y muy poco inglés. Ahí está

⁴³⁰ Roland Barthes, *El Imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007, p. 16

⁴³¹ César Aira, *op.cit.*, 2003, p. 68

el enigma: Japón se posa sobre Argentina tan superficialmente que los personajes solo pueden hablar de un estereotipo, surgiendo de esta forma el exotismo.

Hubo llamados, salidas de Claudia... y sobre todo sus menciones de "Isso". No sé cómo se pronunciará ese nombre en japonés; nosotros lo pronunciamos muy parecido a "eso", y así entraba en las someras explicaciones que se dignaba darme mi esposa de sus ausencias más y más frecuentes: como una partícula casi disimulada en la frase, un neutro, una cosa.⁴³²

El pronombre demostrativo neutro que sirve para referirse a los objetos se convierte en el nombre del amante japonés de Claudia, lo que unido al conocimiento tan superficial que se tiene de este, produce que se le convierta a él mismo en objeto, creando de este modo un imaginario exótico en el que el japonés es el elemento principal, el sujeto exótico. Como ya adelantamos, según Gabriel Weisz

La elaboración de un imaginario exótico trae consigo un conocimiento del otro como enigma y recipiente de diferencias. Pero es un conocimiento que construye al otro como objeto, por tanto es siempre un conocimiento superficial y simplificado.⁴³³

Al contrario de lo que ocurriera en las otras novelas de César Aira ya comentadas, en *El llanto* no hay necesidad de situar la novela en un país lejano ni volver a otra época para recuperar personajes que no se encuentran en la Argentina actual, sino que basta con traer un personaje extranjero al Buenos Aires de finales del XX para que lo exótico reaparezca en su obra. Sin embargo, incluir un personaje extranjero no es suficiente, por lo que César Aira trae de Extremo Oriente a Isso, un japonés sin voz, del que lo único que sabemos es por lo que dicen de él los otros personajes, quienes lo nombran como si de un objeto se tratara; un personaje que cuando actúa es para anular lo argentino, primero al matar al Primer Ministro argentino y después, al acabar con la relación entre

⁴³² *Idem*, p. 32

⁴³³ Gabriel Weisz, *op.cit.*, p. 27

Claudia y el protagonista, y llevársela a ella a su país. Sin embargo, estas acciones no son voluntarias: la primera parece ser producto de un encargo, ya que se le presenta como si se tratara de un sicario, y la segunda es una consecuencia del deseo de Claudia de «empezar a vivir»; por lo que además de ser un personaje sin voz, es un personaje sin voluntad.

Como ya vimos que afirma el protagonista, «A mi regreso nuestro matrimonio se reconstruyó exactamente como era el día antes de partir»⁴³⁴; pero eso no es lo que quiere Claudia, por eso quiere empezar algo nuevo, por eso se siente tan atraída hacia un hombre al que ni siquiera entiende. Como afirma Todorov al referirse a Segalen, «únicamente la diferencia intensifica la sensación y, en consecuencia, todo regreso a lo mismo es soso y viene marcado por “el sabor repugnante de lo ya visto”»⁴³⁵. Es precisamente lo que siente Claudia, quien ve en el regreso de su marido la repetición, lo que le produce hastío, muy al contrario de la novedad que supone Isso. Sin embargo, la relación con su amante se formaliza y al quedarse embarazada, Claudia viaja a Japón donde, al dar a luz a quintillizos, se vuelve noticia en todos los medios de comunicación, pensándose incluso en una película, cuyo papel protagonista será irónicamente interpretado por Laura Premondini; de manera que entran en escena los *mass-media*, de forma que el exotismo pasa a formar parte de la narrativa postmoderna, en la que según afirma Djibril Mbaye «Se mezclan culturas con contraculturas e inculturas. Domina el pluralismo cultural. Se derrumban las fronteras entre los géneros. [...] La literatura se “desterritorializa” con el fuerte auge de los *mass-media*»⁴³⁶.

La presencia de lo japonés también es importante en la novela de Alan Pauls, *Wasabi*, en la que el condimento japonés hace su entrada en forma de pomada. Al igual

⁴³⁴ César Aira, *op.cit.*, 2003, p. 18

⁴³⁵ Tzvetan Todorov, *op.cit.*, p. 374

⁴³⁶ Djibril Mbaye, *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2011, p. 21

que la novela de Aira, la de Pauls también está protagonizada por un escritor que recibe una beca, la misma que recibió el propio autor de la novela, por lo que tiene que cumplir un encargo: escribir una novela en la que se mencione la ciudad francesa de *Saint-Nazaire*, de manera que el propio Alan Pauls, al colocar a su personaje en la misma situación en la que se encuentra él mismo, cumple con el acuerdo al que llega al recibir la beca. La presión que siente el personaje es enorme, debido a que se ve incapaz de cumplir con lo acordado y como consecuencia, le saldrá un quiste en la parte superior de la espalda. Como remedio contra el quiste, su homeópata le receta una pomada, cuyo sabor es similar al del *wasabi*. Con el sabor de la pomada hace su aparición el elemento exótico, que altera de nuevo la relación entre los personajes, ya que les sirve como afrodisíaco. Los dos personajes se vuelven dependientes de la pomada y la ingieren como si se tratara de una droga que necesitan para despertar su apetito sexual.

Tellas empezaba aplicándola con cuidado sobre el quiste. Volcaba una pequeña dosis en la yema de un dedo y me daba a probar, y después ella se administraba la suya. Pasados los primeros minutos, desaparecido el efecto anestésico que la ráfaga producía en la nariz, una compulsión voraz se apoderaba de nosotros. Nos volvíamos carne, carne reducida a un estado de máxima pureza, pura carne cruda. Es probable que ese abandono fuera sexual, aunque nunca tuvimos la impresión de que lo protagonizaran nuestros cuerpos, ni siquiera nuestros órganos. Era sexual, tal vez, por su duración extravagante, por la inercia prodigiosa a la que nos sometía, y porque al término de cada trance podíamos reconocer los vestigios que ciertas secreciones habían dejado sobre nosotros.⁴³⁷

La aplicación de la pomada provoca además un efecto inesperado en el quiste: en lugar de reducirlo, lo aumenta hasta convertirlo en un «espolón», símbolo de la carga que el protagonista siente que lleva sobre sus espaldas, al no poder cumplir con lo acordado al recibir la beca. Con dicho apéndice, se enrequece al personaje que lo porta, de modo que al contrario de lo que le ocurriera a Claudia en *El llanto*, que necesita

⁴³⁷ Alan Pauls, *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, 2005, p. 31

encontrar lo nuevo fuera de su relación, Tellas ve el quiste de su marido como una novedad, que unida al sabor de la pomada, aumenta su apetencia sexual. Además, en uno de estos encuentros, se queda embarazada y según dice, llamará a su hijo Wasabi, debido a la importancia que tiene el sabor del condimento japonés en su relación. El sabor de lo extraño, de lo japonés, erotiza a los personajes y al propio quiste, al que al final de la novela convierte en una verga que sirve para dar placer a una prostituta.

La vi bajar sobre mí (una nave sorprendida en pleno aterrizaje vertical) y contener la respiración y detenerse en el punto exacto en que el umbral de su vulva rozaba el extremo del arpón. Después, como si por fin se hiciera eco de la orden que le impartían sus estremecimientos, la mujer, exhalando un largo suspiro, se sentó sobre mí con una lentitud exasperante y regocijada, ensartándose en el hueso hasta el fondo, hasta que la piel fría de sus nalgas descansó sobre mi espalda.⁴³⁸

Con el «espolón», el personaje es cosificado, de modo que los otros personajes lo tratan como si fuera un objeto, se convierte en «el recipiente de diferencias» del que habla Gabriel Weisz en su ensayo y la diferencia fundamental es el enorme quiste que atrae a los otros personajes.

Antes del encuentro con la prostituta, el protagonista vive una situación muy similar a la del protagonista de *El llanto*. Al igual que este termina como un vagabundo en Varsovia, el personaje de *Wasabi* acaba mendigando en las calles de París, adonde había ido con Tellas, quien decide irse sola a visitar Londres. El protagonista, tras ser golpeado por el portero de la casa en la que vive y asaltado por unos irlandeses que le roban todas sus pertenencias, se ve obligado a vivir en la calle, hasta que un dramaturgo conocido suyo lo recoge y lo lleva a su casa.

Durante una semana viví con el dramaturgo chino en el microscópico departamento que le había prestado un compatriota, profesor de Historia de Oriente en la Sorbona. Esas cuatro paredes,

⁴³⁸ *Idem*, pp. 151-152

forradas de libros hasta el techo, fueron a la vez mi refugio y mi cárcel. [...] Me dio de beber tés irreconocibles, infusiones que yo oía hervir en mi medio sueño y cuyos vapores ahumados confundía con el perfume de mis desvaríos. Me dio a probar extrañas raíces blancas, que al principio vomité y que terminé masticando con voracidad.⁴³⁹

La medicina tradicional china salva al personaje del lamentable estado en el que se encuentra; y aunque al principio, las atenciones que recibe parecen completamente desinteresadas y ser simplemente el producto de la hospitalidad de su colega chino, más tarde el protagonista se da cuenta de que el hecho de ser portador de un enorme quiste lo convierte en un ídolo para su anfitrión, que se siente extrañamente atraído hacia este.

Lo había cautivado desde el primer día; sus cuidados, que siempre fueron minuciosos, adquirirían un extraño carácter sentimental cada vez que los consagraba al espolón, como si esa anomalía no fuera la aberración ósea que era sino un prodigio del cuerpo, el milagro que alguna providencia había puesto en su camino para que él, su único devoto, lo mantuviera vivo.⁴⁴⁰

El enorme quiste, en lugar de producir rechazo, provoca la atracción del resto de personajes que ven en el «espolón» algo diferente, que no pertenece a su realidad, lo que lo hace misterioso y lo convierte en algo exótico, según la concepción que tiene Víctor Segalen del exotismo, para quien «no es otra cosa que la noción de lo diferente; la percepción de lo diverso; el conocimiento de que algo no es en sí mismo; y el poder del exotismo, que no es sino la capacidad de concebir de otro modo»⁴⁴¹.

Tellas, la prostituta y el dramaturgo chino perciben el «espolón» como algo diferente y cada uno lo usa a su manera, como si se tratara de un objeto mágico que es capaz de alterar su realidad. La adicción que provoca el sabor a Wasabi contamina el quiste, haciendo que los personajes se entreguen a él.

⁴³⁹ *Idem*, pp. 86-87

⁴⁴⁰ *Idem*, pp. 94-95

⁴⁴¹ Víctor Segalen, *op.cit.*, 1989, p. 20

Como ocurriera en César Aira, en la novela de Alan Pauls, Japón vuelve para aplicar una veladura a la vida de sus personajes, mostrándoles una realidad que les es ajena.

4.8. *Son cuentos chinos o la desmitificación de China*

Entre 1976 y 1981, Luisa Futoransky viaja al Lejano Oriente, donde trabaja como profesora de ópera en la Academia Nacional de Música de Japón y como locutora en Radio Pekín en China. El producto de su viaje es su primera novela, en la que juega con el lector haciéndole dudar de qué es ficción y qué es realidad. Dicha novela publicada en 1983 es *Son cuentos chinos*, título que hace referencia a los desengaños que han formado parte de su vida. En esta novela denominada autoficción⁴⁴² cuenta la experiencia de forma fragmentaria de Laura Kaplansky, una mujer argentina, judía, de cuarenta años, a la que le encanta viajar y cuyo nacimiento se produjo el mismo día que el de la autora Luisa Futoransky. Estas “coincidencias” tienen que ver con el juego al que la autora invita al lector confundiéndolo mediante una trampa que le tiende para hacerle dudar de qué es realidad y qué es ficción⁴⁴³. Sin embargo, las “coincidencias” son bastante claras y su novela *Son cuentos chinos* puede leerse como un diario de su estancia en China.

⁴⁴² Elsa Menéndez della Torre incluye *Son cuentos chinos* dentro de la autoficción, siguiendo la definición de Serge Doubrovsky «quien propone que la autoficción es una narración con características consistentes con la autobiografía, en cuanto a coincidencia entre autor, narrador y personaje pero con acontecimientos prestados de la realidad y salpicados con ficción». *Identidad, exilio y memoria en la narrativa de tres autoras argentinas (Luisa Futoransky, Tununa Mercado y Luisa Valenzuela)*. Wayne State University, http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/369/ (fecha de consulta: 27/01/2015), p. 3

⁴⁴³ En la entrevista que le realiza Jorgelina Corbatta en junio de 2002, cuando le pregunta acerca de cómo selecciona el material que es su vida, Luis Futoransky responde: «La trampa es que ustedes creen pero no saben dónde está la ficción y no. Porque yo vendo todo el paquete. Como anécdota, hace poco... y –con mi sistema (uno nunca sale de sus propias recetas)–, para ilustrar algo digo mi tía Nélide hacía tal cosa y tal otra, en este libro de las supersticiones. Y mi hermana me dice: *Escuchame, ¿cuál era la tía Nélide?*». Jorgelina Corbatta, “Reportaje a Luisa Futoransky (París, Junio 2, 2002)”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 207, abril-junio 2004, p.583

Su viaje no es producto del exilio político, sino de la zozobra que le produce el sentirse de ningún lugar; parece que su condición de judía argentina marca su vida nómada, haciéndole formar parte de la diáspora que le impide tener pertenencias o un hogar fijo en alguna parte. Por otro lado, según ella misma confiesa, su periplo oriental está motivado por su deseo de ir a los lugares gobernados por poetas.

yo quería ir a todos los países gobernados por poetas –entonces estaba Ho Chi Min, estaba Mao, ambos eran poetas – para ver qué diferencia había entre un... las personas que para nosotros siempre fueron aborrecibles, la gente del poder, los militares del poder, y un poeta. Me reservo la opinión.⁴⁴⁴

Al contrario de lo que ocurre con los autores que ofrecen una imagen idealizada de Oriente, que lo describen desde la lejanía, desde el desconocimiento, inventando fábulas más influidas por sus lecturas que por sus propias vivencias; en Luisa Futoransky no hay dicha idealización, porque la imagen que tiene de China está condicionada por su propia experiencia, de modo que se produce una desmitificación del país oriental. Al entrar en contacto durante mucho tiempo con la realidad de dicho país, lo que antes del viaje le atraía por resultarle exótico, al formar parte de su cotidianeidad, se vuelve ordinario e incluso le parece desagradable; puesto que actúa como observadora, sin participar de una cultura que no deja de resultarle extraña por ajena. Así, Futoransky rebaja China hasta tal punto que va más allá de la desmitificación, hay un desprecio continuo de las costumbres chinas.

Pekín a veces me da náuseas. Tienen el hábito del gargajo largo y sonoro y los escupitajos yacen congelados por donde se camina. Nada de sencillez tipo pura idealización bucólica que yo medio me había fabricado que sería, sino una miseria tétrica, empedernida.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Axel Gasquet, *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2004, p. 38

⁴⁴⁵ Luisa Futoransky, *Son cuentos chinos*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1991, p. 23

Aunque se trata de un exilio “voluntario”, en el desprecio que le produce el país oriental, es visible la pérdida del lugar, una pérdida que se produce de forma continuada y que se da en cada uno de sus exilios, porque en Pekín desearía estar en Japón y, como reconoce en *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*, en París no puede «dejar de leer nada referente a China. La tiene demasiado cerca, en carne viva»⁴⁴⁶. En el exilio, hay un continuo deseo de tener siempre noticias del lugar del que se viene: «En el exilio no se velan las armas sino el cartero.»⁴⁴⁷ Hay una continua desterritorialización tal como la plantea José Luis de Diego.

Otro de los núcleos ficcionales que marca la narrativa del exilio es la pérdida del lugar propio en una deriva espacial cuyo correlato más visible es la fractura de la identidad; no se trata de novelas de viaje –modelo clásico que se funda en el asombro por la novedad y, como consecuencia, el exotismo descriptivo- sino más bien de una desterritorialización en la que se conjugan el desplazamiento en el espacio y el descentramiento del sujeto.⁴⁴⁸

En efecto, no es un relato de viaje, sino una novela autoficticia, en la que la autora introduce sus propios pensamientos y sensaciones de una forma fragmentaria, confundiéndolos con los de su personaje. Al producirse un contacto continuado con la realidad china, lo que al principio era novedad, se vuelve cotidiano y el asombro deja paso al tedio ante una realidad que nada tiene que ver con lo que esperaba y que es una acumulación más de trámites burocráticos que la despojan de cualquier vislumbre de exotismo.

Los viajes y el prestigio que todavía tienen en parte para mí los lugares exóticos. Hasta que llego y no lo son más. Porque el lugar nunca está aislado en su exotismo, sino complicado en una infraestructura de eternas burocracias, lo que varían son los grados de densidad y asfixia; oficinas,

⁴⁴⁶ Luisa Futoransky, *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986, p. 11

⁴⁴⁷ Luisa Futoransky, *op.cit.*, 1991, p. 13

⁴⁴⁸ José Luis de Diego, “Relatos atravesados por los exilios”, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000, p. 442

trámites, casas de pensión, policía, permisos de residencia; esto no se puede y lo de más allá tampoco, lo mismo en todas partes.⁴⁴⁹

No obstante, es la repetición lo que le produce mayor hastío, la burocracia repetida en cada uno de sus viajes, trámites de los que solo es consciente cuando llega a su destino. De modo que el exotismo únicamente se encuentra en el deseo de estar en otra parte, en el proyecto del viaje, pero no en el viaje mismo, porque cuando se encuentra con la realidad, el exotismo desaparece y de él solo queda algún atisbo de extrañeza, que enrarece su cotidianeidad. Al acercarse al objeto de deseo, la realidad se impone, y aquel pierde su valor exótico; por lo que el exotismo de aquello que resulta atractivo por extraño pierde su atractivo sin dejar de ser extraño pero ya en un sentido negativo. Al contrario de lo que le ocurriera a Roland Barthes en Japón, quien se sentía protegido por la «masa susurrante de una lengua desconocida»⁴⁵⁰, Luisa Kaplansky, y por tanto, Luisa Futoransky, se pregunta qué le ha llevado a estar en un país cuyo código desconoce.

qué oscura obstinación, qué pertinencia me trajeron aquí. qué vanidad de llegar sola hasta donde otros no llegan con bastones o muletas. qué me quiero demostrar, qué no me quiero contestar y de qué me quiero rajar. desde hace varios años, primero en tokió y ahora en pekín no entiendo nada de lo que se dice a mi alrededor. aquí, aun cuando hablen cualquier idioma que uno conozca si no se encuentran absolutamente a solas con el extranjero, te harán una pregunta, uno la contestará, y ellos emprenderán un largo discurso con los otros interlocutores en chino y no siempre irritado, pagando.⁴⁵¹

La incompreensión de lo que se dice y ocurre a su alrededor contribuye a su aislamiento. Antes del viaje, se siente atraída hacia China porque le fascina lo desconocido, le seduce un código del que nada sabe; pero todo aquello que le fascinaba por desconocido cobra un cariz distinto al entrar en contacto con su subjetividad que se

⁴⁴⁹ Luisa Futoransky, *op.cit.*, 1991, pp. 42-43

⁴⁵⁰ Ver nota 430

⁴⁵¹ Luisa Futoransky, *op.cit.*, 1991, p. 20

niega a encontrar algún valor positivo en la realidad que la rodea y que la aleja de una realidad, la argentina, que aunque le producía angustia, era la suya. La soledad se impone y el asombro ante lo extraño desaparece, de modo que la exota Futoransky da paso a una observadora crítica, que no es capaz de entrever algún indicio positivo en el escrutinio que lleva a cabo del país objeto de su deseo. Además, el aislamiento que le produce su animadversión se agrava en un Estado que controla, en todos los órdenes de la vida, al ciudadano chino.

El Estado que no te deja desplazarte dentro de tu propio país, el Estado que te dice cuántas veces por semana está bien acostarte con tu mujer –dos-, el Estado que si eres casado te permite visitar a tu familia en provincias sólo una vez cada cuatro años y si estás casado con alguien que no es nativo de la ciudad en que trabajas no pueden vivir juntos y tu derecho es a un encuentro anual y si tu persona en cuestión vive como generalmente pasa en un dormitorio tu tiempo a solas con ella es de media hora por vez; el Estado en suma, te pide tu virilidad o tu femineidad por un plato de lentejas.⁴⁵²

Hay en Luisa Futoransky un anti-exotismo derivado del contacto con la realidad. Lo exótico, entendido como aquello que atrae la mirada del observador por resultarle extraño, desconocido y, por tanto, misterioso, enigmático y atrayente, en *Son cuentos chinos*, remite a la falsedad que contiene el propio título de la novela y que en una suerte de paradoja, presenta al lector una realidad completamente alejada de la que tenía en su cabeza que estaba imbuida de todas aquellas lecturas que forman parte del imaginario exótico.

Al contrario de lo que ocurriera en César Aira, Alberto Laiseca o Daniel Guebel, en Luisa Futoransky no hay posibilidad de fabulación, porque la descripción del país oriental no es producto de sus lecturas, sino de su experiencia. Luisa Futoransky no crea un personaje que actúe como exota ni un sujeto exótico que sea admirado por este, sino

⁴⁵² *Idem*, pp. 118-119

que crea un áter ego, Laura Kaplansky, en el que parece que lo único que cambia es su nombre, porque la percepción es la misma.

4.9. Exotismo en el siglo XXI

A comienzos del siglo XXI, algunos autores como César Aira continúan mirando a Oriente para ubicar sus novelas. En consecuencia, se puede hablar de una continuidad en la manifestación del exotismo como rasgo que caracteriza la novela argentina. Esta persistencia resulta razonable; aunque hay una proliferación de novelas caracterizadas por el exotismo o el extrañamiento en los años 80 y 90, no forma parte de un plan que deba finalizar al concluir el siglo XX y es lógico que se publique alguna novela que comparta dicho rasgo a partir del año 2001.

El ejemplo más llamativo es la publicación de una novela de un autor argentino descendiente de japoneses. Se trata de Maximiliano Matayoshi que en 2002 recibe el Premio Primera Novela UNAM-Alfaguara por su novela *Gaijin*, término japonés que sirve para referirse a los extranjeros. *Gaijin* cuenta la historia del viaje de un inmigrante japonés que podría ser el padre del propio autor, porque la escribe a partir de las conversaciones que tuvo con su padre.

Mi búsqueda identitaria surgió al comenzar esta novela, a los diecinueve años. Fue algo que me permitió acercarme a mi papá a quien tenía muy lejos, poder preguntarle cosas y que él me respondiera bien escuetamente. Yo le llevaba una lista de treinta preguntas y con veinte palabras me las respondía a todas.⁴⁵³

La parquedad de su padre, Matayoshi la transmite en su novela a través de un lenguaje sobrio con el que cuenta la historia de Kitaro, un joven japonés que es enviado

⁴⁵³ Entrevista a Maximiliano Matayoshi. Mercedes Giuffré, “En busca de la identidad argentina”. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/matayoshi/>. Diciembre, 2003

a Argentina por su madre debido a la situación de penuria que estaba viviendo Japón en ese momento: la Guerra del Pacífico acababa de terminar y Japón estaba ocupado por Estados Unidos. Así, Matayoshi no presenta un Japón exótico, sino un Japón asolado, poblado de proyectiles, casquillos, granadas o minas, que los personajes tienen que sortear. Además están los soldados estadounidenses que, terminada la guerra, llevan algunas novedades a Japón, como el helado, que Kiyoshi prueba por primera vez, por lo que el sabor que describe es el sabor de lo extraño, que solo puede comparar con el referente más similar que tiene: el azúcar.

Antes de salir del negocio abrí uno de los paquetes y probé algo que era frío, rojo y dulce, no tan dulce como el azúcar pero sí más frío. [...] Yumie lo olió y después intentó morderlo. Gritó y lo tiró al piso. Lo levanté para volver a ponerlo en su mano. Le expliqué que era frío y muy rico, que no fuera tonta, que los americanos lo comían todo el tiempo y al fin aceptó.⁴⁵⁴

Los estadounidenses tienen además otro cometido, al ser los extranjeros, sirven como referente para pensar en los argentinos; de modo que cuando piensa en Argentina, la extrae de América para compararla a ella: «Yo conocía a unos chicos que habían ido y a otros que decían que era como América pero mejor: los argentinos no matan a los japoneses»⁴⁵⁵; incluso cuando piensa en el español, lo asocia al inglés, por ser la lengua que hablan los americanos que conoce.

Kitaro describe el viaje en barco que dura tres meses y en el cual va creando vínculos que luego le ayudarán en Argentina. En este viaje paran en distintos puertos, de los que destaca la violencia con la que le reciben en Hong Kong y Manila, y los hombres negros que ve en el puerto de Mozambique, Lorenzo Márquez, de los que no le llama la atención el color de su piel sino las condiciones de esclavitud en la que se encuentran.

⁴⁵⁴ Maximiliano Matayoshi, *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003, p. 14

⁴⁵⁵ *Ídem*, p. 15

En el puerto, hombres de piel oscura, los primeros que había visto en mi vida, se apuraban a mover cajas y subirlas a nuestro barco. Llevaban el torso desnudo, los tobillos encadenados y todos mostraban largas cicatrices en la espalda. En mi isla había escuchado sobre la esclavitud: me había parecido algo lejano, ocurrido siglo atrás, y que sólo se veía en clase de historia.⁴⁵⁶

Al ser la historia de un expatriado, Matayoshi adopta esa mirada para el lector, la mirada de alguien que ve la crudeza no solo de su propia realidad, sino también de la de los otros. Además, al proceder de un país que ha sido ocupado, las que habían sido sus propias costumbres, le parecen extrañas y las recibe como si fueran una novedad.

La abuela y Akiko vestían kimono, y kei tenía una camisa limpia. La mesa que Kiyoshi usaba para estudiar estaba llena de platos y tazones de comida japonesa, una botella de sake, té y otras cosas que no había visto ni probado en años. [...]

Le pregunté si no era incómodo estar tanto tiempo con el kimono puesto y me respondió que no, pero que igual se cambiaría porque no lo quería estropear.⁴⁵⁷

Al llegar a Argentina destaca pequeñas cosas que le resultan extrañas: el saludo mediante un beso en la mejilla, un partido de fútbol y sobre todo el mate: «Me acercó la taza, que no era de madera y dijo que tomara por la bombilla. Me obligué a tragar aquel líquido, que además de estar caliente era amargo. ¿Te gustó?»⁴⁵⁸.

A lo largo de la novela, Kitaro irá refiriéndose a sus primeras veces: la primera vez que escucha el tango, que come un asado, que hace el amor, que vuelve al colegio o que ve la nieve. Y al igual que todo le parece una novedad, él es una novedad para todo el que no procede de Japón: «Miré a mi alrededor pero no encontré refugio: todos rostros iguales entre sí pero distintos al mío y todos me miraban.»⁴⁵⁹ Aunque la novela podría ser la historia de su padre o de cualquier inmigrante japonés en Argentina, esa

⁴⁵⁶ *Ídem*, p. 63

⁴⁵⁷ *Ídem*, p. 73

⁴⁵⁸ *Ídem*, p. 124

⁴⁵⁹ *Ídem*, p. 202

extrañeza que produce ser distinto es la historia del propio autor. Así, al hablar de la búsqueda de su propia identidad en la entrevista que le hace Mercedes Giuffré, Matayoshi confiesa:

En realidad esa búsqueda comenzó cuando descubrí que tenía algunas cosas que no sabía que tenía, o que oculté durante mi niñez. Yo sufrí bastante durante la niñez porque era el único oriental en toda la escuela y los niños suelen ser muy despiadados con el que es diferente. Así lo sufrí yo.⁴⁶⁰

Por lo que es la sensación de extrañeza la que traslada a la novela, de la que causa en los demás y la que le produce saberse diferente. En *Gaijin* el exotismo está en el propio título, en lo extranjero, y en su propio autor, un argentino de padres japoneses, que reconoce que despierta en los demás la sensación de exotismo⁴⁶¹.

Otro autor que participa del exotismo y que ya formaba parte del «boom exótico» que se produce en los años 80 y 90 es César Aira, quien en 2005 publica *El pequeño monje budista*, que transcurre en una Corea irreal, dominada por los *mass media*. Este dominio mediático produce que al final se asemeje a una Corea futurista, poblada de monjes budistas, que en realidad son creaciones en 3D.

El monje que protagoniza la historia se caracteriza por su pequeño tamaño al que se hace referencia en el título de la novela y al que se volverá una y otra vez, insistiendo en la excepcionalidad de su dimensión; pero también le singulariza su enorme deseo de viajar a Europa o a América, motivo que le lleva a profundizar en el estudio de sus distintos ámbitos: los idiomas, la filosofía, la historia, la política, el psicoanálisis o la literatura. De modo que se vuelve un erudito respecto a la cultura europea a través de ese deseo, ese sueño de viajar, que es lo que da sentido a su vida. Sin embargo, su

⁴⁶⁰ Mercedes Giuffré, *op.cit.*

⁴⁶¹ «Esto es, soy argentino, pero me cerré a ciertas actitudes que yo tenía y que son japonesas. Después, a los diecisiete años, me di cuenta de que está bueno ser parte japonés, que te da un poco de exotismo.» Maximiliano Matayoshi en Mercedes Giuffré, *idem*

erudición no le exime de cierta frivolidad que comparte con otros monjes, como la música que les gusta que se escuche en el templo, los *top ten pop*, sin la cual les resulta deprimente; pero sobre todo, el hecho de que el pequeño monje budista se olvide, por un programa de televisión, de la oportunidad que la vida parece concederle para viajar a Europa.

Se trataba de una novedad insólita, resultado de avances recientes de la tecnología del diseño y la animación. La feliz conjunción de un equipo de médicos, artistas y magos del ordenador había logrado por primera vez crear un modelo del aparato sexual femenino que permitiría, por primera vez en la historia, localizar exactamente la ubicación del clítoris.⁴⁶²

La explicación estriba en que el propio monje es el producto de un programa para la televisión, «el Show del Pequeño Monje Budista», que los coreanos pretendían exportar a Occidente, como si fueran el «persa que le vende a los lectores franceses una Persia “persa”, colorida, distinta, exótica»⁴⁶³. El pequeño monje budista es pura invención, lo que se puede interpretar como un símbolo de la invención occidental de Oriente, idea que ya vimos en Edward Said.

En una palabra, el proyecto había orientado su vida, y si parece redundante que un habitante del Extremo Oriente necesitara orientarse, basta con pensar que si existe el Oriente es porque al otro lado está el Occidente, y era éste precisamente el que constituía el objeto de los desvelos del pequeño monje budista.⁴⁶⁴

Sus desvelos se deben principalmente a la falta de medios materiales para poder realizar el viaje; de ahí que se acerque a una pareja de franceses que viaja a Corea para encontrar material e inspiración para sus creaciones. Sin embargo, estos franceses no son únicamente turistas porque no están ávidos de exotismo, sino que son viajeros que

⁴⁶² César Aira, *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2005, pp. 85-86

⁴⁶³ Ver nota 62

⁴⁶⁴ César Aira, *op.cit.*, 2005, p. 10

quieren conocer la cotidianidad de los países a los que viajan: «No desdeñaba lo exótico, pero no lo hacía el centro de su búsqueda; más bien al contrario, exploraba el exotismo para desenmascarar su cotidianidad.»⁴⁶⁵ No obstante, van a necesitar del rescate del Ministro Cultural y de Intercredos para revelar en qué consiste la cotidianidad del pequeño monje budista; aunque va a ir aportándoles pistas la extrañeza que les producen algunos motivos, como el tamaño excepcionalmente pequeño del monje, el hecho de que las burbujas de champagne vayan de arriba abajo y que la explicación esté en el hemisferio en el que se encuentran, las estaciones fantasmagóricas en las que se para el tren en el que viajan, o el hecho de que durante todo el día haya luz sin haber sol. Todos estos extraños sucesos nada tienen que ver con el exotismo que uno espera encontrar en el transcurso de un viaje.

Por otro lado, la novela incluye una reflexión de César Aira acerca del exotismo como desencuentro entre civilizaciones, que parece ser la única forma de resistencia a la globalización.

La incompreensión entre civilizaciones con frecuencia no era más que un destiempo en el festejo de un chiste. Y ese desencuentro había resistido a la globalización, que en la actualidad había hecho de todas las civilizaciones una sola. En el seno de esta cultura unificada sobrevivían, reponiendo el exotismo extinto, diferencias de niveles, por ejemplo entre niños y adultos, o entre lo popular y lo culto.⁴⁶⁶

La idea de que todas las civilizaciones son una también se encuentra en la mente del occidental, quien, por desconocimiento, homogeneiza Oriente. Al igual que ocurre en la anécdota del Royal Pavillion en Brighton, que narra Luis Chitarroni en *Mil tazas de té*⁴⁶⁷, los ideogramas coreanos son orientales para la turista francesa.

⁴⁶⁵ *Ídem*, p. 16

⁴⁶⁶ *Ídem*, p. 65

⁴⁶⁷ Ver nota 105

La siguiente novela de Aira que puede incluirse dentro de la categoría de lo exótico es *El santo*, publicada en 2015, en la que se narra el viaje accidental de un monje que realiza milagros en un monasterio catalán de la Edad Media. El motivo del viaje es la huida a causa de una conspiración contra su vida. Dicha huida empieza con el viaje en una falúa griega y continúa con el abordaje de la falúa por un barco pirata turco que toma al monje como esclavo para venderlo en tierras africanas. El viaje, como el de Asís en *El vestido rosa*, mejorará la condición del personaje, quien de ser un viejo moribundo pasará a ser un atractivo extranjero para la reina de un pueblo africano: la reina Poliana, a la que caracteriza la indolencia, al igual que al monje le caracterizaba la indiferencia al realizar sus milagros en el monasterio catalán.

El exotismo de *El santo* no solo está en la metamorfosis que experimenta el personaje, que le hace extraño respecto a su condición inicial; sino también en los personajes que va encontrando, como la reina Poliana o su amo Abdul Malik, quien es presentado como «un hombre de edad madura, barbado, apuesto, siempre de turbante y babuchas coloridas»⁴⁶⁸. Pero el santo no solo se maravilla ante las personas interesantes que va conociendo sino también ante la civilización a la que se debe adaptar («Era toda un civilización exótica la que tenía que absorber.»⁴⁶⁹) y ante la exuberante naturaleza con la que se encuentra. Así, *El santo* es una prueba de que César Aira continúa, en la segunda década del siglo XXI, con el exotismo como rasgo fundamental de una novelística que peca de frivolidad⁴⁷⁰.

Por último, es fundamental hacer referencia a la novela que obtiene el Premio Las Américas en 2012, *El país imaginado* de Eduardo Berti, que transcurre en China, al inicio de la segunda guerra sino-japonesa y cuyo título hace referencia a la muerte.

⁴⁶⁸ César Aira, *El santo*. Barcelona: Literatura Random House, 2015, p. 49

⁴⁶⁹ *Ídem*, p. 39

⁴⁷⁰ Ver nota 420

Mi abuela susurró esa tarde, estando a solas ella y yo, que al fin se sentía predispuesta a emprender el viaje al país imaginado.

Ese país era, desde luego, la muerte. El último de una serie de países imaginados; el país que nunca dejamos de imaginar porque no tenemos de él ninguna imagen real.⁴⁷¹

La muerte es un motivo que está continuamente presente a lo largo de la novela, desde el título hasta una de las voces narrativas, que es la voz de la abuela muerta y que se irá intercalando a lo largo de la novela. Además, la muerte convive con la vida en *El país imaginado*, en la que impera la superstición, hasta tal punto, que se celebran bodas entre muertos y vivos.

Son los árboles de una boda fantasma, nos explicó.

Yo había oído hablar, vagamente, de los casamientos fantasmas o casamientos póstumos, una práctica no tan excepcional: alianzas entre un finado y un ser vivo o incluso entre dos finados.⁴⁷²

Esta tradición denominada *minghum* incluso es desconocida en gran parte de China, por darse en zonas rurales⁴⁷³. En la novela se justifica porque el fantasma de la mujer, que amaba el hermano protagonista, atormenta en sueños a sus familiares; causa que está relacionada con la tradición de las «novias fantasma» que Daniel Gomà considera una variante del *minghum*:

Como la fallecida no ha contraído matrimonio, su fantasma atormenta a la familia porque carece de compañía en la otra vida. Entonces, su familia decide buscarle un marido con el fin de apaciguarla. En algunas ocasiones la propia chica se aparece en sueños a un familiar cercano pidiéndole que le encuentre un esposo. En zonas generalmente rurales de Taiwán y zonas del sur de China tiene lugar en ocasiones un tipo de *minghun* consistente en una boda entre un “fantasma” de una chica muerta y un hombre, generalmente de su misma edad (aunque en caso de desesperación de la familia puede ser mucho mayor).⁴⁷⁴

⁴⁷¹ Eduardo Berti, *El país imaginado*. Madrid: Impedimenta, 2012, p. 189

⁴⁷² *Ídem*, p. 142

⁴⁷³ Daniel Gomà, “Hasta que la muerte nos una: matrimonios de ultratumba y ‘novias fantasma’ en China”. *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Serie documental de Geo Crítica)*, 822. Universidad de Barcelona, 5 de mayo de 2009, <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-822.htm>

⁴⁷⁴ *Ídem*

Esta macabra costumbre no es el único dato real de la novela, en la que abundan referencias culturales chinas, como las de los escritores Ji Yun, Gan Bao o Xu Zichang, o la actriz Ruan Lingyu, cuya belleza compara la protagonista con la de su amiga Xiaomei, de quien está enamorada. El amor y la muerte están continuamente presentes en *El país imaginado*, novela cuyo exotismo no solo está en la extrañeza que produce en el lector la cantidad de supersticiones y costumbres ancestrales chinas, sino también en ese país desconocido que uno trata de imaginar.

Como hemos podido apreciar, con Matayoshi, Aira y Berti, el verbo “fabular” sigue conjugándose en el siglo XXI, al recurrir a lo exótico como rasgo novelístico, usando distintas vías: ficcionalizando la experiencia del inmigrante japonés, jugando con un Oriente virtual, dando un salto en el tiempo y viajando a un paisaje africano inventado, y por último, presentando un país dominado por la superstición y las tradiciones.

V. DE SHANGAI A *BABEL*: UN VIAJE ENTRE DOS DÉCADAS

Entre 1987 y 1991 se produce un fenómeno en Argentina que no se puede eludir al comentar la narrativa argentina de las dos últimas décadas del siglo XX: diez autores treintañeros se reúnen para hacer la parodia de un grupo literario y lo hacen juntándose, hablando de sus motivos en distintos periódicos, pensando en manifiestos y adoptando un nombre que ilustra perfectamente lo que pretendían en su literatura. Cuando este grupo parece desaparecer, dos de estos autores vuelven a la carga con una revista de libros, la cual afianza la idea de grupo. El grupo es Shangai y la revista es *Babel*, dos iniciativas literarias que caracterizan el paso de los 80 a los 90. Ya hemos visto cómo desde principios de los 80 se produce una profusión de novelas cuyo principal rasgo es el exotismo, rasgo que se prolonga en la novelística de los años 90. Curiosamente en 1987 surge un grupo literario que escoge el nombre de una ciudad china para identificarse, Shangai, de modo que el nombre del grupo evoca el exotismo del que se ha venido hablando, el cual se traduce en extrañamiento en palabras de Martín Caparrós cuando enumera las estrategias que caracterizan la «nueva narrativa argentina». El exotismo no queda ahí, sino que un año después, cuando dos miembros de Shangai, el propio Martín Caparrós y Jorge Dorio, piensan en una revista de libros escogen un nombre que implica diversidad, extrañamiento, exotismo. Esta revista es *Babel*, nombre

de la torre babilónica que, según el Génesis, es punto de arranque y motivo de las distintas lenguas que se hablan en el mundo.

De los autores de Shangai ya hemos comentado cuatro novelas: *El son de África* de Sergio Bizzio, *La noche anterior* de Martín Caparrós, *La Perla del Emperador* de Daniel Guebel y *Wasabi* de Alan Pauls, poniéndolas en relación con las obras que justifican el exotismo como rasgo común de las novelas de estos años. En cambio, el presente capítulo añade dos hechos que forman parte de ese «boom exótico», de modo que se divide en dos apartados: “Shangai, 1987” y “*Babel*: una torre de libros que nadie puede comprar”. El primero sirve para explicar cómo surge Shangai y cuáles son los rasgos que unen a los autores que forman dicho grupo, además se incluye una novela de César Aira que revela la importancia del grupo Shangai en la narrativa argentina de finales de los 80. Esta novela es *El volante* y Shangai aparece bajo el nombre de Calcutti, por lo que de nuevo se elige una ciudad exótica para designar a este grupo de autores.

El segundo apartado está dedicado a *Babel. Revista de libros* y en él se explica cómo surge dicha revista, cuál es su principal antecedente y su modelo más destacado, además de otros aspectos que sirven para entender la importancia que tuvo *Babel*. Sin embargo, la inclusión de este capítulo en estas páginas viene sobre todo justificada por dos subapartados: “Exotismo en Shangai” y “Diversidad y extrañamiento en *Babel*”, de manera que la nomenclatura no es el único motivo al entroncar estos dos fenómenos literarios con el «boom exótico» que se produce en estos años.

5.1. Shangai, 1987

En 1987 en la emblemática confitería *Richmond*⁴⁷⁵, situada en el número 468 de la calle Florida, un grupo de jóvenes escritores poco editados se reúnen para formar un grupo literario que duró poco o según algunos, no llegó a existir. Este grupo se llamó Shangai, ya que sus integrantes proponían romper las fronteras literarias y crear una literatura cuya característica principal fuera el extrañamiento, por lo que eligieron el nombre de una ciudad situada en las antípodas de Buenos Aires. Los integrantes del grupo Shangai fueron: Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Alan Pauls, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari, Sergio Chejfec, Sergio Bizzio, Jorge Dorio y Martín Caparrós⁴⁷⁶

La formación de este grupo representaba un acto de defensa por parte de estos escritores al haber sido atacados por la generación precedente. El motivo de este ataque, según Martín Caparrós, era el no haberles ofrecido «el homenaje del parricidio», y de lo que se les acusaba era de «dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses»⁴⁷⁷. La trayectoria del grupo Shangai, la describe el propio Caparrós,

Allí⁴⁷⁸ decidimos formar un grupo durante el tiempo que fuera necesario para mitificar su existencia. Después nos reunimos un par de veces en la *Ideal*, un salón de té lleno de caireles y ancianitas que unía a sus encantos un nombre tan desprestigiado. En la *Ideal* nos entrevistaron un par de periódicos, y supimos que ya habíamos cumplido nuestra empresa. Antes, por supuesto, nos habíamos creído obligados a escribir un manifiesto donde justificábamos, entre otras cosas, nuestro nombre.⁴⁷⁹

⁴⁷⁵ La elección de la confitería *Richmond* no es casual, pues fue elegida como lugar de reunión en 1924 por el Grupo de Florida.

⁴⁷⁷ Martín Caparrós, “Mientras Babel”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519. Madrid, julio – septiembre 1993, p. 526

⁴⁷⁸ Se refiere a la confitería *Richmond*.

⁴⁷⁹ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1993, p. 526

La emisión de un manifiesto recuerda a las vanguardias literarias, movimientos con los que Shangai tiene algunos puntos en común; sobre todo si tenemos en cuenta las estrategias⁴⁸⁰ que propone Martín Caparrós como características de la nueva novela que se está creando en estos años. Estas estrategias son las siguientes: el extrañamiento, la desconfianza ante los grandes temas, la fragmentariedad, la digresión, la parodia y el humor, la mezcla de géneros, la cita como modo de comunicación entre distintos textos y el tiempo extemporáneo. Pero ante todo, la semejanza principal entre el grupo Shangai y las vanguardias es su propósito de crear un arte efímero, que no trascienda en el tiempo.

Volviendo al manifiesto del grupo Shangai, aunque Roxana Patiño⁴⁸¹ afirma que fue publicado en el diario *Página 12* y en la revista *El Periodista*, Viviana Gorbato en “El grupo Shangai da la cara”⁴⁸² dice que «a pesar de los desmentidos posteriores, existe un manifiesto de Shangai publicado en *El Porteño* y en *Diario de Poesía*», pero ninguna da una referencia bibliográfica exacta. Además, en una entrevista personal realizada a Daniel Guebel el 3 de agosto de 2007 en la editorial Perfil, Guebel desmiente la existencia de un manifiesto y afirma que aunque empezaron a escribir algunas líneas, nunca se llegó a terminar. Sin embargo, Martín Caparrós añade el que según él fue el manifiesto del grupo en su artículo “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, y más tarde, en su artículo “Mientras Babel”. Estas palabras que recoge Caparrós son las que se añaden a continuación como manifiesto de Shangai:

⁴⁸⁰ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 45

⁴⁸¹ Roxana Patiño, “Revistas literarias y culturales argentinas de los 80”. *Ínsula*, 715-716. Madrid, julio-agosto, 2006, <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>

⁴⁸² Viviana Gorbato, “El grupo Shangai da la cara”. *El Periodista*, 18. Buenos Aires, marzo 1988, p. 24

Shangai es un puerto, una frontera en un país que se cree destinado a ser en sí. Shangai es la utopía hegeliana. Un estado absoluto, tan subsumido en otro estado que los ciudadanos del tal son súbditos y esclavos sin saberlo. Shangai mira hacia el mar porque en el mar no hay tierras ni esperanzas, sólo la inutilidad de un movimiento repetido.

Shangai es la voluntad de poder para estos tiempos desencantados. Shangai, niña mía, es la avanzada de la corrupción y el desmadre en un país que conquistó su pureza a fuerza de unificación absoluta, culposa.

Shangai es una máquina humarante con vía libre hacia el anacronismo, que es, bien mirado, la única utopía que se permite una ciudad que se sabe exótica. Shangai es un exotismo en el tiempo, un verdadero prodigio. Si se nos permite la vulgaridad. Ha nacido con la edad de un difunto, como anotan, con sensatez, poetas y periodistas.

Shangai no se piensa en términos de porvenir sino de recién venido: una tentadora macedonia donde mojan su espada los cortadores de nudos gordianos. En Shangai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake.

Shangai suena a chino básico, y sólo lo incomprendible azuza la mirada. Shangai, la palabra Shangai, no existe, porque puede escribirse de tantas formas distintas que ni siquiera es necesario escribirla... En inglés to shangai significa “emborrachar con malas artes y en un puerto cualquiera a un marinero desocupado y embarcarlo, ebrio, dormido, en un navío a punto de levar anclas”.

Shangai es una nostalgia que no está en el pasado ni en el futuro.

Shangai es, sobre todo, un mito innecesario.

Shangai, afortunadamente, desaparecerá algún día de las cartas marinas.⁴⁸³

A parte de este manifiesto que parece ser obra del propio Caparrós, el grupo Shangai, como tal, no hizo más. Se reunió un par de veces y dejó de existir. Sin embargo, esta muerte prematura ya se anunciaba en el propio manifiesto, por lo que se puede considerar uno de sus preceptos, al que se volverá más adelante con las críticas que se hicieron a Shangai, pues es este uno de sus puntos polémicos. Respecto a su existencia o inexistencia, son importantes las palabras de Martín Caparrós en la primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar, donde dice lo siguiente al hablar de Shangai:

Babel surgió de un grupo de gente que en un momento decidió juntarse en la parodia de un grupo literario que se llamaba Shangai y se reunió dos veces, lo suficiente para que apareciera en los

⁴⁸³ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1993, p. 526

medios de comunicación presentado como tal, un par de páginas con fotos de una revista. El grupo literario ahí está muy claro, o mejor dicho, la apariencia del grupo literario; la idea de estas ocho personas que se llaman de tal manera y se reúnen en tal lugar. Ese estado de cosas quedó saldado cuando salieron tres notas en un par de revistas y un diario, diciendo: el grupo Shangai... Hasta ahí quedó saldado ese aspecto de la cuestión. Quiero decir: no es un olvido, no es una distracción el hecho de no habernos reunido seguido, sino una elección con respecto a qué lugar ocupa la política de la literatura dentro de nuestra relación con la literatura. Hemos hecho de la política de la literatura una parodia de uso serio, aun cuando la parodia es uno de los usos más serios y graves que uno puede hacer de un determinado espectro.⁴⁸⁴

Siguiendo a María Teresa Gramuglio⁴⁸⁵, la resistencia a pertenecer a una formación grupal puede deberse al temor al encasillamiento como amenaza de la propia originalidad. Y en efecto, este puede ser uno de los motivos de estos escritores al renegar del grupo; porque aunque Caparrós dice que simplemente fue una parodia, esta parodia dio paso a *Babel*, revista que él mismo dirigió junto a Jorge Dorio y en la que colaboraron los otros miembros de Shangai. Además, esta revista es considerada una de las publicaciones más importantes de aquel momento. También hay que recordar cómo en *Babel*, en la sección llamada “La esfinge”, en la que se hacen 69 preguntas a distintos escritores, la pregunta número 14 es «¿Pertenece a algún grupo?», a lo que Alberto Girri responde:

Los grupos literarios están bien cuando uno es joven, especies de cruzadas de asistencia mutua. Después, cada cual rumiando sus propias quimeras, literariamente; cada cual una isla, diría Donne, aunque de boca para afuera oigamos otras versiones...⁴⁸⁶

Estas palabras hacen recordar la juventud que caracteriza a Shangai. Aunque hay algo en esta pregunta que debe llamar más la atención: su formulación, que se podría

⁴⁸⁴ Martín Caparrós en Gabriela Saidón, *Encuentro del Bosque. La Argentina como escenario. Primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993, p. 106

⁴⁸⁵ María Teresa Gramuglio, “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista*, 39. Buenos Aires, diciembre 1990, p. 10

⁴⁸⁶ Alberto Girri, sección “La esfinge”. *Babel. Revista de libros*, 3. Buenos Aires, julio 1988, p. 32

considerar innecesaria, teniendo en cuenta las palabras de Martín Caparrós, según las cuales la intención de Shangai era parodiar un grupo literario.

La huella de Shangai también continuó en las mesas redondas en las que era latente el enfrentamiento de estos escritores con los que serían llamados los planetarios; enfrentamiento al que haremos referencia más adelante en las páginas dedicadas a *Babel*. Además, como veremos a continuación, las obras de los miembros de Shangai, que escribieron en aquellos años, son bastante coherentes con lo que se formulaba en el manifiesto. Esto junto a la vacilación de algunos de los miembros de Shangai al decir que no existió tal grupo o que no pertenecieron a él, lleva a considerar en estas páginas a Shangai como un grupo literario que sí existió y que se prolongó más de lo que sus miembros pensaron, tanto en sus obras como en *Babel*.

Unos meses antes de Shangai⁴⁸⁷, Danubio Torres Fierro⁴⁸⁸ en el número 8 de la revista *Vuelta* considera que no existía en aquel momento en la Argentina ningún grupo literario, aunque la vida literaria argentina del momento estaba representada por los siguientes autores: Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Jorge Dorio, Luis Chitarroni y Martín Caparrós, entre otros. En este número se reúnen textos de estos autores y se hace una pequeña entrevista a cada uno de ellos. Martín Caparrós responde a las preguntas de esta entrevista con las distintas partes de un cuento chino. Así, cuando se le pregunta «¿cuándo empezó a escribir?», Caparrós empieza contando la historia del emperador Teng Pai Shi, quien había pasado las primeras horas de la tarde en su biblioteca y que se disponía a salir de caza; a la siguiente pregunta «¿por qué?» responde con la imagen del emperador Teng sobre su caballo sin adornos, quien tensa su arco para matar un corzo;

⁴⁸⁷ Los miembros de Shangai se reúnen por primera vez en diciembre de 1987.

⁴⁸⁸ «De ahí, entonces, que importe, y mucho, advertir que los doce nombres que comparecen no representan a ningún movimiento y que, por supuesto, menos deben entenderse como los “adelantados” de un determinado grupo generacional». Danubio Torres Fierro. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo de 1987, p. 6. Los otros siete nombres de los que habla Torres Fierro son: Marcos Lucio Victoria, Elsa Osorio, Luis Thonis, María Martoccia, Jorge Panesi, Matilde Sánchez y Telma Luzzani.

al «¿para quién?» le sigue el momento en que el emperador se lava sus manos limpias e imagina la música que envolvería su cena en el Jardín de Piedras, decidiéndose por el gran tambor de palo; responde al «¿para qué?» con la imagen del emperador acompañado de una cortesana que le unta un aceite de bueyes y palomas y que se entrega a él. El cuento termina con el emperador que fija su mirada en las flechas de su carcaj y piensa en que al día siguiente volvería a salir de caza, a apuntar una flecha y a arrojarla. La última pregunta es «¿Algo más?», a lo que responde: «Lo demás son cuentos chinos»⁴⁸⁹, como si la información extra que pudiera aportar fuera puro artificio y el cuento narrado fuese la verdad.

La elección de un cuento chino está relacionada con la línea de exotismo que se sigue en estos años en la literatura argentina, especialmente en la novela. Además, en estas páginas de la revista *Vuelta* se publica un adelanto titulado *Patmos* de la novela de Martín Caparrós *La noche anterior*, que como ya vimos es publicada en 1990; por lo que en estas páginas está muy presente el extrañamiento que se produce en la novela argentina de los 80.

A continuación, volvemos al “manifiesto” de Shangai para relacionarlo con el contenido de las obras que estos autores están publicando en este momento, de manera que queda clara la hipótesis de que Shangai fue algo más que la parodia de un grupo literario.

5.1.1. Un puerto polémico

«Shangai es un puerto, una frontera». En efecto, Shangai se puede considerar el puerto, la frontera desde la que se parte hacia otra forma de entender la literatura,

⁴⁸⁹ Martín Caparrós, “Cuentos chinos”. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo de 1987, p. 41

mediante la cual deja de tener una función social y no sirve para nada, en todo caso, solo sirve para ella misma. Lo que además estaría relacionado con la siguiente afirmación: «Shangai mira hacia el mar porque en el mar no hay tierras ni esperanzas, sólo la inutilidad de un movimiento repetido». Este movimiento repetido recuerda a la historia del emperador Teng Pai Shi quien sale de caza cada día; historia con la que Caparrós responde a la entrevista que le hacen en la revista *Vuelta*.

Shangai deja a un lado la crítica social y opta por el arte no funcional, que solo sirve para el arte. En el artículo que Caparrós publica en *Babel*, habla de una literatura en la que los cuerpos destrozados por la dictadura han desaparecido detrás de las palabras, y continúa aludiendo a una literatura que se extendió a finales de los setenta, la del exilio, de la cual él también tiene una obra: *Ansay ó los infortunios de la gloria*.

Ya lo sabemos: en la Argentina, cuerpos fueron agredidos, mutilados, corrompidos y, sobre todo, ocultados, desaparecidos. Hubo textos en los setenta y ochenta, que lavaron las manos de sus conciencias hablando, parlotando de ese inefable; llegó a haber, en algún caso, una suerte de obscenidad, de pornografía de la desaparición. Nosotros, en general, no lo hicimos. Nosotros escribimos en ese desierto de los cuerpos y es probable que, en muchos casos, nuestra escritura se nutra en ese desierto. Creo que, en nuestras novelas, los cuerpos están elididos, desenfocados, inhallables. [...] Hace unos años, hubo aquí una cierta circulación de la literatura del exilio de los últimos setenta; yo mismo escribí del exilio. Pero esa vena parece haberse agotado. Quizá porque ya no hay Argentina. No existe, en todo caso, esa Argentina de la que algunos nos exiliamos, y que otros, aquí, intentaron conservar.⁴⁹⁰

Antes de la dictadura, en la década de los 60 y 70, y tras esta, las obras adquieren una fuerte carga política, primando la denuncia, la función social. En cambio, a finales de los 80, el grupo Shangai vuelve a la literatura sin ninguna función. Este es el motivo por el que Shangai es acusado de vivir en una «torre de marfil», de «dandys de izquierda».

⁴⁹⁰ Martín Caparrós, *op. cit.*, 1989, p. 45

En una conversación mantenida para el suplemento *Ñ* de la revista *Clarín* entre Martín Caparrós, Alan Pauls y Luis Chitarroni, veinte años después del cierre de *Babel*, al recordar al grupo Shangai como el inicio de esta revista, Martín Caparrós recuerda una mesa que hicieron el 8 de junio del 84 en el Centro Cultural San Martín y la crítica que recibieron por parte de Miguel Briante.

En el San Martín hablamos, y Miguel Briante nos hizo a los pocos días en *Tiempo Argentino* una doble página maltratándonos con toda saña. Miguel era muy bueno maltratando. Nos achacaba que éramos frívolos, jactanciosos. Yo había dicho que, en literatura, con la sangre solo se puede hacer morcillas. Entonces nos reunimos unos días después, en un departamentito donde yo vivía por la calle Entre Ríos, para escribir una respuesta que nunca publicamos.⁴⁹¹

En la página 9 del suplemento en el que se publica esta conversación, se incluye la carta inédita firmada por Martín Caparrós, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, Jorge Dorio, Daniel Guebel y Alan Pauls, con la que respondían a las críticas de Miguel Briante, al interpretar «más bien despectivamente lo que él cree que nosotros dijimos»⁴⁹² como el «hacer de la crítica ficción» o acusarles de hacer lo mismo que había hecho su generación veinte años antes; pero ellos no ven esas semejanzas y afirman: «preferimos trabajar en la literatura antes que para la historia –discursiva- de la literatura»⁴⁹³.

Unos años después de la aparición del grupo Shangai, Asunción Carballo en un artículo llamado “Mishiadura y almas muertas”, publicado en la revista *Fin de siglo*, en el mismo mes en el que sale a la luz el primer número de la revista *Babel*, ataca al grupo Shangai, aunque en principio su intención parecía ser otra: describir el panorama literario porteño. Ataques como los de Carballo, que ya habían sido manifestados antes,

⁴⁹¹ En Martín Caparrós en Mauro Libertella, “A 20 años del cierre de *Babel*. Un cambio de conversación”. *Ñ Revista de Cultura*. Buenos Aires, 18 de junio de 2011, p. 7

⁴⁹² *Idem*, p. 9

⁴⁹³ *Idem*

son los que llevan a los integrantes del grupo a formarse como tal. Años después, Daniel Guebel retoma esta cuestión, diciendo lo siguiente:

No existieron acuerdos apriorísticos para tal agrupamiento. Me parece que funcionó como una estrategia de supervivencia, una suerte de reemplazo de lo que en un país medianamente desarrollado sería la natural demanda editorial. Salimos a hablar y recibimos golpes antes de que nuestros libros fueran publicados; me parece que ahora nuestra intervención pública debería variar en función de las publicaciones ya existentes.⁴⁹⁴

Por lo que el agrupamiento de los miembros de Shangai surge como estrategia de supervivencia y no tanto por sus afinidades literarias, que también se daban, ya que este es el motivo por el que fueron atacados en conjunto. Lo que más les molesta a estos autores es el hecho de haber sido atacados sin haber sido leídos y la acusación de la que más se defienden es la de ser llamados «postmodernos», porque aunque ellos abogan por volver al arte sin función social, según nos recuerda Hernán Sassi, de sus obras sí se puede sacar una interpretación social e histórica, «cosa imposible con cualquier exponente postmoderno»⁴⁹⁵; pero sobre todo son sus obras posteriores las que reclamen esta interpretación⁴⁹⁶. Para Jorge Dorio «Hablar de posmodernidad en la Argentina es como hablar de “industria nacional”, de “la vocación democrática del ejército” o del “europeronismo”. La posmodernidad es algo que existe en los países más serios y desarrollados»⁴⁹⁷.

En el artículo “El avestruz que clama en el desierto”, Claudia Feld y Mariela Govea recogen la opinión de estos autores, en la que se burlan del término “postmodernidad”, bajo el epígrafe “Postjodernos”.

⁴⁹⁴ Estas palabras de Daniel Guebel, junto a las de sus compañeros, son recogidas por Jorge Warley en su artículo “Abran cancha” *El Porteño*, 105. Buenos Aires, septiembre 1990, p.37

⁴⁹⁵ Hernán Sassi, “A pesar de Shangai, a pesar de Babel” *Pensamiento de los confines*, 18. Buenos Aires, junio 2006, p. 209

⁴⁹⁶ Estas obras son: *Larga distancia* (1992), *La guerra capicúa* (1995), *La guerra moderna* (1999) y *La Voluntad* (1997) de Martín Caparrós, *El terrorista* (1998), *Adiós Mein Führer* (1999) y *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel o *Los planetas* (1999) y *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec.

⁴⁹⁷ Viviana Gorbato, *op.cit.*, p. 24

Otros son más terminantes: “¿Postmodernos? ¡Postjodernos!” exclama Rodolfo Fogwill (escritor, 43, su último libro publicado es *Pájaros de la cabeza*). “Cada vez que oigo la palabra postmodernismo desenfundó mi lápiz mecánico de 0,5mm”, advierte Pauls. Bizzio desafía: “Decí vos quiénes son posmodernos”. “No estuve muy posmoderno”, se disculpa Prieto, afligido. “Se podría hablar de cierta estética postmodernoide...”, ironiza Caparrós.⁴⁹⁸

Sin embargo, aunque estos autores se consideran fuera de la Postmodernidad, entre los términos que Djibril Mbaye⁴⁹⁹ introduce para hablar de Postmodernidad⁵⁰⁰, vemos que algunos coinciden con las estrategias que según Caparrós singularizan a esta narrativa. Estos son: la fragmentación, la intertextualidad, la heterogeneidad, la parodia, la tendencia autorreflexiva, la subversión y la hibridez (cultural y genérica).

Pero volvamos a las críticas que recibe el grupo. Entre los artículos que se reúnen bajo el título “La cultura ese viejo malestar”, destacan los de Alejandro Horowicz⁵⁰¹ y Enrique Syms⁵⁰². El artículo del primero se centra en el propósito de algunos autores de ese momento de hacer una literatura antisocial, por lo que podemos pensar en Shangai, porque, como ya hemos visto, en algunas de sus obras fue así. Shangai intenta apartarse de todo lo social y hace literatura sin ningún propósito, sin ningún fin. Por otro lado, Enrique Syms, además del aspecto que censura Horowicz, critica la «mafia» que supuestamente se forma entre algunos autores, acusándoles de escribir libros que son cartas que se escriben entre ellos; esta acusación también nos lleva a pensar en Shangai. Con la publicación de *La Perla del Emperador*, Daniel Link escribe una reseña en

⁴⁹⁸ Claudia Feld y Mariela Govea. “Literatura del ochenta. El avestruz que clama en el desierto”. *El Porteño*, 72. Buenos Aires, diciembre 1987, p. 73

⁴⁹⁹ Djibril Mbaye, “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la ‘segunda fila’”, *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 31. Universidad de Sevilla, 2014, p. 204

⁵⁰⁰ Términos como fragmentación, intertextualidad o heterogeneidad los extrae Djibril Mbaye de Alfonso del Toro.

⁵⁰¹ Alejandro Horowicz, “No todos reculan”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988, p.6

⁵⁰² Enrique Symns, “La mafia de los intelectuales”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988, p. 9

forma de carta que comienza «¡Querido, querido y estúpido amigo!»⁵⁰³. Y en la propia novela, Guebel nombra a sus compañeros de grupo.

Nala Supa, Gerchu Fejchec y Roni Chitka⁵⁰⁴ señalaron la inconveniencia de saltar la etapa de desciframiento de los mensajes. ‘Nadie’, dijeron, ‘desdeña un mensaje para intentar acceder al conocimiento de aquello que lo produce... ¿Y si el mensaje es lo único que vale la pena de ser conocido?’⁵⁰⁵

Otro ejemplo es *El coloquio* de Alan Pauls, parodia de novela policíaca, que consiste en un absurdo diálogo, repleto de humor, que se produce entre los investigadores de un crimen durante su investigación; en este diálogo, se nombra a Guebel y a Chitarroni, como dos personajes más, implicados en otros casos; y *El divino convertible* de Sergio Bizzio, donde se alude a la novela de Sergio Chejfec, *Moral*. También es importante destacar la entrevista que da inicio a la novela de Bizzio, en la que él se vuelve personaje. En esta, cuando habla acerca de la importancia de la crítica en la recepción de las obras, hace referencia a la importancia de tener amigos en los medios para que un libro sea bien recibido⁵⁰⁶. Por lo que realmente sí se puede decir que en las obras de estos escritores hay numerosos guiños a sus compañeros, lo que ayuda a que sean más conocidos. Además, en la entrevista que se le hace a Daniel Guebel en el número 8 de la revista *Vuelta*, cuando se le pregunta sobre los escritores que le habían influido más, Guebel cita entre otros a Luis Chitarroni y a Alan Pauls, sus compañeros de grupo⁵⁰⁷.

Volviendo a la «desmovilización» de la que habla Horowicz. Este será uno de los puntos que, según Luz Rodríguez Carranza, Caparrós trate en el manifiesto del grupo.

⁵⁰³ Daniel Guebel, “Perlas en el espejo de los mares”, *op.cit.*, 1990, p. 4

⁵⁰⁴ Estos nombres son juegos de palabras que refieren a Alan Pauls, Sergio Chejfec y Luis Chitarroni.

⁵⁰⁵ Daniel Guebel, *op.cit.*, 1990, p. 139

⁵⁰⁶ Sergio Bizzio, *El divino convertible*. Catálogos editora. Buenos Aires, 1990, p. 28

⁵⁰⁷ Daniel Guebel, “La salud del padre”. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo 1987, p.9

Al referenciar, al hacer chistes, bah, al escribir, se funciona del lado de la cultura, pero si se tiene que pensar qué hay que hacer para evitar un nuevo golpe militar no se hace en términos de novelística, sino firmando manifiestos, saliendo a la calle, metiéndose en los medios.⁵⁰⁸

Esta afirmación es la que demuestra que Shangai no vive en una «torre de marfil», sino que considera que la literatura no tiene por qué hacer una denuncia social, pues para ello se pueden encontrar otros medios más adecuados.

Las críticas al grupo no solo vienen de fuera, también sus integrantes reniegan de su existencia o le quitan importancia. Ya se ha visto cómo Martín Caparrós consideraba la creación de Shangai como la parodia de un grupo literario. Además, no solo en el Encuentro del Bosque habló de Shangai; en “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”, Caparrós recuerda al grupo con desinterés y solo le sirve para iniciar su discurso sobre la «nueva narrativa». Unos años más tarde, en 1993, en “Mientras Babel”, el tono parece cambiar y del desinterés pasa a la añoranza por aquel verano en el que «todo parecía a punto de caer». Recuerda al grupo Shangai como el inicio de algo o el paso a algo más importante: la revista *Babel*.

No solo Caparrós habla del grupo, también Alan Pauls lo recuerda, aunque él es mucho más contundente en su opinión y en una entrevista acerca de las *Variaciones sobre la crítica*, cuando se le pregunta por su pertenencia a ese grupo de escritores que se consideraban tales sin tener antes una obra, responde: «A lo largo de mi vida yo siempre estuve diciendo “no, no pertenezco”, nunca me reconocí en los lugares donde se me quería ubicar. Incluso en Babel... o en el grupo Shangai, que para mí es un disparate total.»⁵⁰⁹ Uno de los que le incluyen en este grupo es el mismo Martín

⁵⁰⁸ Luz Rodríguez Carranza, “Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel*, revista de libros, 1988 – 91)”. *Hispanamérica*, 61. Estados Unidos, 1992, p. 27

⁵⁰⁹ Alan Pauls en Alejandra Laera y Martín Kohan, “Alan Pauls: Variaciones sobre la crítica.” <http://www.cinosargo.cl/content/view/220388/Alan-Pauls-Variaciones-sobre-la-critica.html>, (fecha de consulta: 5/5/2015)

Caparrós en su artículo “Mientras Babel”, donde enumera a los integrantes del grupo tal como han sido enumerados al principio de este capítulo. Además, en el reportaje publicado en *El Periodista*, “El grupo Shangai da la cara”, él también está presente. De cualquier manera, este no pertenecer al grupo, está muy acorde con la “política” del propio grupo. También hay que tener en cuenta que cuando Pauls dice que durante su vida negó pertenecer a este grupo o a cualquier otro, sus palabras no son totalmente ciertas, porque en una entrevista que se le hace en agosto de 1996 para el número 54 de la revista *El Amante*, en una de las preguntas se le incluye directamente en el grupo Shangai al preguntarle por él y Pauls no niega su pertenencia a este grupo, sino que, sin dejar de criticarlo, dice lo siguiente:

En cambio, con “Shangai”, había si querés una especie de desgracia común. Yo la verdad es que no tengo ninguna experiencia del todo consistente del llamado grupo “Shangai” salvo por la revista *Babel*, que quizá fue como el coágulo de eso y también su desmoronamiento. Me parece que si hubo alguna vez algo llamado grupo “Shangai” es como un hijo bobo de cierta marca de esta generación, que es la no pertenencia absoluta a nada.⁵¹⁰

Esta no pertenencia a nada, coloca de nuevo a Shangai en el limbo. La no pertenencia lleva de nuevo a la no funcionalidad en la creación de estos jóvenes escritores, por lo que se vuelve a la idea del “arte por el arte”, que además está ligada con la idea del placer del texto, que desarrolla Roland Barthes en su libro llamado de este mismo modo.

⁵¹⁰ Alan Pauls en Pablo E. Chacón y Jorge Fondebrider. *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998, p. 142

5.1.2. El placer del texto

Uno de los puntos de referencia del grupo Shangai y de los babelistas es Roland Barthes, autor que teoriza acerca del aspecto formal del texto, del lenguaje. Una de sus obras, *El placer del texto*, puede servir de apoyo para analizar la estética del grupo. Ya se ha visto cómo Shangai prescinde de la funcionalidad en sus textos. A esta idea hay que ligar, además, la del placer del texto, tanto de la escritura como de la lectura; pues este último es consecuencia del anterior. Se deben recordar las palabras de Barthes en su libro: «Si leo con placer esta frase, esta historia o esta palabra es porque han sido escritas en el placer (este placer no está en contradicción con las quejas del escritor)»⁵¹¹.

Estas palabras tienen su reflejo en muchas de las obras de los autores que forman Shangai. Continuamente se encuentran personajes que disfrutan con la lectura, que parecen vivir para ella. Hay un ensimismamiento permanente ante la palabra escrita. En *El divino convertible* de Sergio Bizzio aparece una imagen peculiar, que nada tiene que ver con el resto de la novela. Esta imagen, que no tiene mayor importancia en la novela, es la de una adolescente atrapada por la lectura de un tal Chejfec, que su interlocutor confunde con Sergio Chejfec:

-¡Oh, sí! –dijo-. Estoy un poquitín... -quiso agregar “distraída”, pero volvió a cubrirse con “*De espiración, a paso de hombre*” de un tal H.G.A.I. Chejfec. Estaba atrapada por la lectura.

Me acomodé a la mesita en un banco de paja, un verdadero nido, y observé la fotografía del autor en la contratapa: calvo, de gruesos labios grises, miraba de reojo como si algún extraño hubiese entrado en el momento en que el fotógrafo apretaba el disparador de su cámara, y ahora se servía del dedo índice de su joven lectora para pedir silencio.

-H.G.A.I. Chejfec –murmuré-. ¿No es el mismo que escribió “*Moral*”?

-No –afirmó la quinceañera, ya acostumbrada a la ignorancia de la gente en general, que confunde a S. Chejfec con éste-. H.G.A.I. sólo escribió esta novela y sus memorias, intituladas “*El*

⁵¹¹ Roland Barthes, *El placer del texto*. Buenos Aires-Madrid: Siglo Veintiuno Editores, 1974, p. 10

movimiento kibutziano”. Se las recomiendo –dijo. Y golpeándose peligrosamente la nariz con el borde filoso de las hojas, volvió a caer dentro del libro.⁵¹²

Este homenaje al lector tiene mucho que ver con la idea de Roland Barthes, según la cual «el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen la escritura»⁵¹³. Sin lector la escritura no tiene sentido, porque es él quien se lo da. Esta primacía del lector relega al autor a un segundo plano, lo que está muy relacionado con la muerte del Autor. Además, este fragmento de la novela de Bizzio es una pequeña crítica literaria de la obra de H.G.A.I. Chejfec, que incluso le sirve a Bizzio para dar a conocer otra obra: *Moral*. Esta vez de su compañero de grupo, Sergio Chejfec. En esta novela el personaje-protagonista, Samich, poeta y autodidacta, dedica su vida a la adquisición de conocimiento, mediante lecturas y relecturas. Pero tal vez la mayor representación del ensimismamiento ante la lectura es la que se encuentra en la novela de Alan Pauls, *El coloquio*, donde ese ensimismamiento por la lectura es la causa del aumento de actos delictivos que se cometen.

Una hora de lectura equivalía, según cálculos de Mossalini, aproximadamente a veintidós hechos delictivos impunes. Los servidores del orden debían actuar y no leer, habría sostenido Mossalini con la anuencia silenciosa de Brod y de Werfel, en que la lectura excesiva era uno de los factores determinantes de la desidia y la apatía en que se hallaban sumidos los habitantes de esa zona del barrio Este.⁵¹⁴

Uno de los habitantes del barrio Este obnubilados por la lectura es Pablo Daniel F., cuyo crimen se investiga y de alguna manera, se justifica por esta afición. No obstante, en *El coloquio*, la lectura o los libros no solo aportarán placer a los personajes, sino que además serán útiles, puesto que será un libro el que sirva como arma defensiva

⁵¹² Sergio Bizzio, *op.cit.*, 1990, p. 208

⁵¹³ Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987, p. 71

⁵¹⁴ Alan Pauls, *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé editores, 1990, p. 31

a Dora D. Este mismo libro, antes de que Dora D. lo usara para salvar la vida del que había sido su agresor, Pablo Daniel F., había servido para educar a Bertoldo.

Pero volviendo a la idea del placer del texto, se debe recordar cómo Roland Barthes hace una equiparación del placer del texto, tanto el de la escritura como el de la lectura, con el placer sexual, y denomina la escritura como «kamasutra» del lenguaje, puesto que es «la ciencia de los goces del lenguaje»⁵¹⁵. Un buen ejemplo para reflejar la equiparación de estos dos placeres, que parecen ser uno solo, al placer sexual, se encuentra en la segunda novela de Martín Caparrós, *Ansay ó los infortunios de la gloria*.

Nadie puede escribir el amor, porque el amor es el antónimo de la escritura. La escritura es memoria o es proyecto, el amor es acto cuando es. La escritura es soledad que no consiente en serlo, el amor yuxtaposición que se consume. Sólo es posible escribir el antes o después del amor, cantos encantatorios, pero la comunión es muda. El relato es la pausa, la reconstrucción. Sólo prólogos, o epílogos, nunca el meollo o corazón o clímax. J.J. le escribía a su mujer N.B. cartas con una sola mano, para ser leídas con una mano sola. N.B le escribía a su marido J.J. cartas con una sola mano, para ser leídas con una mano sola. Lo importante eran los vuelos de la otra. La masturbación es la sexualidad escribiendo un cuento. La masturbación es la única literatura realmente amorosa, sacudida.⁵¹⁶

Sin embargo, según recuerda Barthes, escribir en el placer no asegura el placer del lector, sino que es necesario buscar a ese lector, saber dónde está; lo que sí ocurre en el texto de Caparrós.

Alan Pauls también retoma esta idea en su novela *El pudor del pornógrafo* y la resume mediante una exclamación en la que el narrador expone su relación con la escritura: «¡Oh debilidad del escribir, que otro escribir provoca y alimenta!»⁵¹⁷. Además, en esta novela, la escritura es el medio por el que los personajes manifiestan

⁵¹⁵ Roland Barthes, *op.cit.*, 1974, p. 13

⁵¹⁶ Martín Caparrós, *Ansay ó los infortunios de la gloria*. Ada Korn Editora. Buenos Aires, 1984, p. 125

⁵¹⁷ Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984, p. 44

sus experiencias y apetencias sexuales. El protagonista se dedica a responder cartas en las que sus remitentes le describen estas experiencias, es el pornógrafo al que se refiere el título, cuyo pudor le impide, al principio, describir su trabajo a Úrsula, con quien mantiene una relación por correspondencia.

Esta idea del placer del texto, de la ausencia de funcionalidad de la narrativa, lleva a estos escritores a crear novelas con una temática diversa; por lo que se pueden encontrar desde novelas policíacas, como *El coloquio* de Alan Pauls y *El tercer cuerpo* de Martín Caparrós, hasta novelas que se desarrollan en lugares lejanos y en las que la narración por parte de los personajes resulta imprescindible, como *La noche anterior* de Martín Caparrós y *La Perla del Emperador* de Daniel Guebel.

La diversidad, sobre todo de ambientes, lleva al siguiente punto, el cual está muy ligado al nombre del grupo, el exotismo. Tema al que también lleva la idea que se ha venido desarrollando, la del placer del texto; porque, como se verá a continuación, en estas obras es muy importante la narración de historias. Al igual que ocurriera en *Las mil y una noches*, en estas obras son frecuentes los personajes que permanecen encandilados ante la narración oral de otros personajes, por lo que es importante ligar la idea de exotismo a la de placer.

5.1.3. Exotismo en Shangai

«Shangai es un exotismo en el tiempo, un verdadero prodigio. Si se nos permite la vulgaridad. Ha nacido con la edad de un difunto, como anotan, con sensatez, poetas y periodistas». Estas palabras del manifiesto, junto al nombre del grupo, anuncian la línea que se seguiría en la novela argentina de estos años. Esta línea de exotismo es el motivo por el cual en el Encuentro del Bosque, la primera pregunta que se le plantea a cada uno

de los ponentes es: «¿Qué le resulta más fácil de representar en su literatura, lo conocido o lo desconocido, lo familiar o lo exótico?» A lo que Daniel Guebel responde entre otras cosas: «En mi caso –y volviendo- al escribir prescindo tanto del referente a representar que ni pienso en conocido o desconocido, familiar o exótico»⁵¹⁸. Esta respuesta está relacionada con el debate que abre esta línea de exotismo. Este debate es el de la representación de la argentinidad, que ya vimos al comentar *La Perla del Emperador* de Daniel Guebel.

Dicho extrañamiento ya se había dado antes, sin salir de la Argentina, porque, como recuerda Caparrós en su artículo “Mientras Babel” citado anteriormente y como hemos visto en el tercer capítulo de este trabajo, a principios de los 80, autores como Juan José Saer o César Aira llenan espacios desérticos, convirtiendo la pampa en un lugar extraño para los propios argentinos.

Respecto a la línea de exotismo que sigue la novela de estos años, Sandra Contreras habla en su libro *Las vueltas de César Aira* de un «boom exótico» que marca el paso a los 90. Pero al hablar de este «boom exótico», se refiere a novelas como las que hemos comentado en el capítulo anterior. Sin embargo, existe otro exotismo que nada tiene que ver con este, el que trajo la inmigración a Argentina y del que se habla en la novela de Sergio Chejfec, *Lenta biografía*.

Nosotros, aunque estuviésemos fuera de ese círculo de palabras, alientos y miradas, nos sentíamos atraídos hacia él –quizá-, desde los costados de la mesa, más que nada por lo de algún modo exótico –para mí- que allí se revivía. Esas charlas dominicales me daban la posibilidad de poder atisbar o intuir algo –de tener alguna desvaída sospecha- acerca del virtual pasado de mi padre, pero también me colocaban –imaginariamente, para utilizar una palabra conocida- encandilado y silencioso delante de un paisaje que me impresionaba por su abarcador –y al mismo tiempo natural- exotismo.⁵¹⁹

⁵¹⁸ Daniel Guebel en Gabriela Saidón, *op.cit.*, p. 18

⁵¹⁹ Sergio Chejfec, *Lenta biografía*. Buenos Aires: Pontosur, 1990, pp. 87 y 88

El pasado de su padre, que tanto le interesa conocer al narrador de esta novela, es su pasado de judío perseguido por los nazis, y ese paisaje que tanto le impresiona por su exotismo es el paisaje europeo. Como se ve en este fragmento y según lo que se ha adelantado al final del punto anterior, en estas novelas es importante la perplejidad de los personajes ante las narraciones orales de los otros personajes; puesto que es en estas narraciones orales donde el emisor se explaya en la descripción de lugares que a los ojos de su receptor resultan exóticos por lo que de extrañamiento hay en ellos. A pesar de este otro exotismo que introduce la inmigración a Argentina y que también se puede considerar tal, el nombre del grupo está más relacionado con las obras pertenecientes al «boom» del que habla Contreras. En cambio, cuando Martín Caparrós dice en el manifiesto que los lugares debían ser exóticos, se refería a que debían ser lugares inexistentes o encontrarse en cualquier parte. Un ejemplo es el barrio Este de *El coloquio* de Pauls, que es la presencia de ningún lugar o por decirlo en otras palabras, es la presencia de un lugar que podría estar en cualquier parte, incluida Buenos Aires, lo que es algo muy criticado por los defensores de la argentinidad.

Del exotismo de Shangai, es importante destacar su calidad de efímero, lo que además está relacionado con la idea del fragmento del manifiesto que se está viendo, donde se dice que afortunadamente desaparecerá de las cartas marinas, afortunada y rápidamente; porque el grupo Shangai, que duró poco, parece que no hubiese existido nunca. Semejante a una vanguardia que desaparece una vez conseguido su propósito de ruptura, el grupo como tal se desintegró en el momento en que consiguió llamar la suficiente atención como para convocar a los medios y ser llamados la «nueva narrativa». Refiriéndose a esta rápida desaparición, Asunción Carballo dice lo siguiente: «Que un mito eche a rodar con sólo ponerle un nombre supone que estaba haciendo

falta»⁵²⁰, y agrega fragmentos que según dice pertenecen al manifiesto, uno de los cuales comienza con las palabras de Jorge Dorio: «Shangai es un producto “made in Taiwan”», lo cual le sirve a Dorio para hablar de la «gran estafa de la que sigue viviendo la generación de cuarenta años para arriba.»⁵²¹

Retomando la idea de exotismo, en el manifiesto se habla de la palabra «Shangai» como una palabra que puede tomar distintos significados, y que como la palabra “exotismo”, implica diversidad, mezcla, confusión. Estos términos que también caracterizan a *Babel*, ya desde el mismo nombre, sirven para singularizar las obras del grupo Shangai también en el aspecto formal; porque a la diversidad temática, se suman la mezcla de géneros y la confusión ortográfica y gramatical.

5.1.4. El sabor de la mezcla.

«En Shangai la cocina sabe con el sabor indefinible de la mezcla, en platillos donde resultaría veleidoso y grotesco todo intento de llamar al pan, pan, y al vino sake». De esta manera, los miembros de Shangai optan por escribir una narrativa que muchas veces se confunde con otros géneros o simplemente los incluye. Esto tiene mucho que ver con la experimentación, que ya se había dado antes en las vanguardias y que permite a estos escritores gozar de gran libertad en la creación de sus textos.

Como ya hemos visto anteriormente, en su artículo publicado en *Babel*, Caparrós añade una serie de estrategias que caracterizan la novela argentina. Entre estas, y relacionada con el fragmento que se está viendo del manifiesto, hay que destacar la siguiente:

⁵²⁰ Asunción Carballo, “Mishiadura y almas muertas”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988, p. 9

⁵²¹ *Idem*, p. 9

La manipulación de los géneros: otra herencia de Puig, de Piglia, y sobre todo, de Borges. Las mezclas, los cócteles que nunca terminan de ser explosivos pero hablan de una explosión, de la ruptura de los viejos tabiques genéricos.⁵²²

Y más adelante se pregunta: «¿Por qué no pensar una novela como una colección de poemas?» A los poemas, se podría añadir otros géneros. Un buen ejemplo es su primera novela: *No velas a tus muertos*, en la que se mezcla el guión de cine con la epístola o con el diario. Otro ejemplo, pero esta vez de la mezcla de narrativa y poesía, se encuentra en su novela *Ansay ó los infortunios de la gloria*, donde incluso juega con la disposición de las palabras en la página:

y hasta el galope de un caballo va perdiendo sus bríos en el tiempo
lento
va cayendo
cuando raudas de viento sus patas establecen constantes en el aire
suave
va cediendo⁵²³

En este punto, también hay que hacer referencia a la novela de Alan Pauls, *El pudor del pornógrafo*, compuesta por las cartas que se envían los protagonistas; cartas que hablan de cartas, de qué deben decir, cómo deben enviarse, quién las debe recibir. Toda esta mezcla genérica que lleva a la indefinición, se compara en el manifiesto con la de la cocina, en la que a cada alimento se le expropia de su nombre. Como seguidores de Roland Barthes, esta no es la única libertad que se toman los miembros de Shanghai; puesto que Barthes apuesta por otra libertad, la ortográfica, que manifiesta en su obra *El susurro del lenguaje*, del siguiente modo:

⁵²² Martín Caparrós, *op.cit.*, 1989, p. 45

⁵²³ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1984, pp. 52-53

la ortografía legal no deja de tener su encanto, en la medida en que es perversa; pero que las “ignorancias” o las “distracciones” dejen de castigarse, que dejen de percibirse como aberraciones o debilidades; que la sociedad acepte por fin (o que acepte de nuevo) separar la escritura del aparato del Estado del que forma parte; en resumen, que deje de practicarse la exclusión con motivo de la ortografía.⁵²⁴

De esta forma, en *No velas a tus muertos*, Martín Caparrós se olvida de las reglas de la mayúscula y la pone de modo aleatorio, incluso empezando su novela en minúscula. Esta novela sirve como ejemplo de otra ruptura, la lingüística. Así se lee: «acto de amar la madre, necesario amamarre, amamante, tu madre tigo mismo tu histori amor y vos la copulando»⁵²⁵.

Continuando con la mezcla, en el manifiesto hay otra afirmación que lleva a pensar en esta: «Shangai no se piensa en términos de porvenir sino de recién venido: una tentadora macedonia». Esta tentadora mezcla de frutas vuelve a recordar la libertad que supone toda la mezcla de la que se ha venido hablando en este punto; pero además supone un juego de palabras con el nombre de Macedonio Fernández, el cual viene a asemejar la “biografía” de Shangai con la autobiografía de Recienvenido, del que tampoco se puede hablar en términos de porvenir, como mucho, de un porvenir que está inmediatamente después.

Tan es así que si tan es así no fuera todo lo que de él se sabe no se ignoraría todavía. Como desconocido es el más completo que haya sido encontrado con vida en la historia desde el pasado hasta una semana próxima que tenga días; más adelante no se sabe lo que sucederá y limitamos nuestra aseveración a lo pasado y al retazo de porvenir que está inmediatamente detrás de una próxima salida de “Proa” (no he leído a Bergson pero lo escribo regular, como queda probado); fieles a “Proa”, el formato de porvenir que nuestra inteligencia alcanza a columbrar no pasa de ahí; un día más y no sabemos nada. No venimos tan bien informados como Mahoma que llegó exacto el primer día de su era; si arriba un día antes no tiene donde acomodarse en el tiempo.⁵²⁶

⁵²⁴ Roland Barthes, *op.cit.*, 1987, p. 61

⁵²⁵ Martín Caparrós, *No velas a tus muertos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986, p. 127

⁵²⁶ Macedonio Fernández, *Papeles de Recienvenido*. La Habana: Casa de las Américas. Colección La Honda, 1969, p.53

Hay que recordar que Shangai es la novedad, con un presente que apenas tiene pasado y se confunde con el futuro. Por ello, como Recienvenido, es un desconocido. También la revista *Babel* tendrá sus propios “Recienvenidos”, mediante una sección titulada de este mismo modo, que se prolonga a lo largo de toda la revista. Se trata de pequeñas reseñas a libros que se han editado durante ese año, puesto que *Babel* es una revista de reseñas de libros de muy diversa naturaleza y como en la torre de Babel, en esta revista prima la diversidad, al igual que en Shangai. Coincidencia que se debe posiblemente a que el paso de Shangai a *Babel* es muy pequeño, tan pequeño que apenas hay movimiento, de modo que los dos parecen fundirse para formar una bisagra de unión entre la narrativa de dos décadas, los 80 y los 90.

5.1.5. Calcutti: la parodia de Shangai

Antes de dar paso a *Babel*, hemos de fijarnos en una novela que revela la importancia del grupo Shangai en el panorama literario argentino de finales de los 80. Esta novela es *El volante*, que César Aira concluye el 17 de diciembre de 1989, dos años después de la formación de Shangai.

El volante muestra las dificultades de la narradora Norma Traversini para redactar un volante para promocionar, entre sus vecinos del barrio de Flores, su Taller de Expresión Actoral, cuya finalidad es ayudar a las personas que acudan a dicho taller a ser más sinceras y transparentes. Sin embargo, Norma Traversini no se limita al clásico volante, pues cree que quedaría mucho por decir; por lo que tras su presentación, que ocupa varias páginas, escribe una postdata porque piensa que no ha sabido expresar lo que quería decir. Esta postdata es el argumento de una novela: *Apariencias*, publicada por la Editorial Sudamericana y protagonizada por la mujer que pone nombre al taller,

Lady Barbie Windson, quien se caracteriza por su absoluta inexpresividad. Pero el contraste entre la temática del taller de Traversini y las dificultades de esta para comunicarse no es lo que nos interesa en estas páginas; sino el hecho de que César Aira utiliza a tres miembros del grupo Shangai como personajes de su novela, camuflándolos bajo unos nombres que más que ocultar la identidad de sus portadores, la evidencian.

Aunque eran unos diez, sólo tres de ellos tienen participación en el argumento: Hitarroney, Fejfec y Beguel. Pertenecían a sendas familias de brahmines thugs, a medias empobrecidas (no mucho) y se habían cambiado sus vulgares nombres bengalíes por unos fantasiosos apelativos franceses: respectivamente, Louis, Serge y Daniel. Eran jóvenes, pero no tanto. Los tres habían pasado los treinta, y seguían portándose como adolescentes.⁵²⁷

De esta manera Luis Chitarroni es Louis Hitarroney, Sergio Chejfec se convierte en Serge Fejfec y Daniel Guebel pasa a llamarse Daniel Beguel; pero aunque solo menciona a estos tres escritores, la narradora aclara que hay unos siete integrantes más.

En el epígrafe “Un puerto polémico” ya vimos cómo los miembros del grupo Shangai se nombran unos a otros en sus novelas o incluso se introducen como personajes secundarios en estas. Sin embargo, César Aira no se limita a nombrarlos, sino que hace que cumplan un papel importante dentro de la narración. Además, estos jóvenes escritores forman el grupo Calcutti, que es una parodia de la parodia que pretende ser el grupo Shangai.

A fines del siglo pasado, la India tenía una pujante literatura del interior, que décadas después fue concentrándose en la región de Bengala, y terminó confinada en la ciudad de Calcuta, y más precisamente en un par de calles y cafés del centro, con lo que perdió contacto con la realidad del país. No es que originalmente hubiera tenido mucho contacto. Los jóvenes del grupo Calcutti, en el Punjab, vivían pendientes de las novedades francesas. En la época en que sucede la novela, estaban fascinados con Laforgue. Por ser más de uno, y tener en consecuencia varias psicologías alternativas, estos escritoruelos parasitarios habían logrado penetrar los mecanismos mentales de

⁵²⁷ César Aira, *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003, p. 26

los otros personajes (la función del “coro”). [...] En este caso tenían un motivo intrínseco para entender: ellos mismos se sabían patéticamente expresivos, y un mínimo de clarividencia les bastaba para advertir que de esos retorcimientos y gesticulaciones pueriles a los que los condenaba la raza, el vanguardismo y la juventud, sólo podía surgir una literatura derivativa.⁵²⁸

En esta presentación de Calcutti ya se perciben algunas semejanzas con el grupo Shangai, como el hecho de ser un grupo literario que cierra un siglo, la falta de compromiso de su obra con la realidad del país, el extrañamiento, que en Calcutti se traduce en admiración hacia la literatura francesa, su vanguardismo y su juventud. Pero los miembros de Shangai no son los únicos escritores argentinos que se vuelven personajes en *El volante*. En este juego de identidades participa el propio César Aira, quien se convierte en un escritor inglés muy admirado por los miembros de Calcutti, Cedar Pringle, quien es presentado como «un desocupado, muy dandy, muy inglés. Y sobre todo muy, pero muy, hijo de puta. De lo peor»⁵²⁹. Este personaje forma parte del jurado del Premio Punjab de novela, al que todos los miembros de Calcutti presentarán una novela («¡qué equivocado estaba! Se habían presentado solamente todos»⁵³⁰); aunque, según se dice más adelante, Hitarroney no había concurrido: «Hitarroney era el único del grupo que no había presentado una novela al concurso, por lo que veía las cosas con algo más de distanciamiento»⁵³¹. Además de Cedar Pringle, otros dos personajes forman parte del jurado, el Coronel Mapplewhite y Sonda Hirastany, quienes emiten sus críticas sin haber leído las novelas; situación similar a aquella de la que se ya se lamentaban los miembros del grupo Shangai⁵³². Sin embargo, los integrantes de Calcutti como los de Shangai, aunque son escritores poco editados, sí han publicado

⁵²⁸ *Idem*, p. 25

⁵²⁹ *Idem*, p. 26

⁵³⁰ *Idem*, p. 33

⁵³¹ *Idem*, p. 39

⁵³² Ver nota 494

alguna obra o han participado en alguna publicación; circunstancia que aclara la narradora.

No, no había con qué comparar porque ninguno de ellos había publicado nada... según el Coronel, que ignoraba plenamente los muchos libritos y revistas vanguardistas que habían sacado durante esos últimos años los miembros del grupo Calcutti. Era cierto de todos modos que ninguno había publicado en la editorial Punjab.⁵³³

De los tres autores de Calcutti, Hitarroney es el personaje por el que parece sentir mayor simpatía el autor, pues es el único que no participa en el concurso, del cual se destaca la mala literatura: todos los miembros del jurado coinciden en haber leído una novela, *Náufragos a la deriva*, que aunque se caracteriza por su mala calidad, les tiene ensimismados; por otro lado, Hitarroney es el miembro de Calcutti mejor retratado.

Hitarroney (Louis) era un muchacho flaco, de pelo muy enrulado, bastante negro de cara, de anteojos. Era furiosamente expresivo, y lo sabía; había empezado a saberlo durante esos últimos días. Tenía junto a él, en la toldilla del elefante, a dos consumados ejemplares de la inexpresividad británica.⁵³⁴

Y además, al presentarlo junto a otros miembros de Calcutti, a través de la narradora Norma Traversini, César Aira muestra su admiración hacia este integrante de Shangai: «de toda la banda Louis era la encarnación misma de lo literario»⁵³⁵. Esta admiración es correspondida en la novela, ya que a través de Hitarroney, César Aira se pone a la altura de importantes autores europeos.

Louis estaba no sólo dormido sino soñando; en su maravillosa generosidad de joven estudioso de la literatura, soñaba que, precisamente, su sueño dorado se realizaba: Cedar Pringle era reconocido

⁵³³ César Aira, *op.cit.*, 2003, pp. 33-34

⁵³⁴ *Idem*, p. 40

⁵³⁵ *Idem*, p. 61

en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue.⁵³⁶

La narración de *Apariencias* es interrumpida por Norma Traversini para volver a sus dificultades para expresar lo que quiere comunicar con el volante y por tanto, con el argumento de la novela. Con esta interrupción, Traversini reflexiona acerca de sus dificultades para escribir y llega a la conclusión de que reflejar la atmósfera en la que transcurren los hechos es fundamental; por lo que describe la India «recopilando todas las frases de color local que recuerdo de la novela»⁵³⁷, de modo que presenta un país verde, húmedo, en el que suena música hindú, poblado de animales exóticos, como el elefante, el mono, la cacatúa, el tigre o el cocodrilo. Sin embargo, la acumulación de frases que destacan el exotismo de la India no le parece suficiente para evocar la atmósfera de la novela y vuelve a la narración de esta ya encaminándola hacia un final rocambolesco en el que Lady Barbie es secuestrada por el amante de su madre, quien pretende utilizar su sangre para resucitar a la madre muerta. Justo cuando se dispone a sacar toda la sangre a Lady Barbie para hacer una transfusión a la madre, la narradora interrumpe la historia para explicar por qué ha elegido a este personaje para dar nombre a su taller, «es el emblema de mi taller en razón de su inexpresividad, de ser la belleza que representa el grado cero del gesto, de cualquier gesto»⁵³⁸. Tras esta interrupción, Traversini vuelve al argumento de *Ausencias*, que termina con un hecho insólito para los personajes de la novela: la «sonrisa seria» de Lady Barbie que, sin embargo, deja indiferentes a los miembros del grupo Calcutti y a los otros personajes, asemejando su reacción a la indiferencia que produce en los lectores la frivolidad de una novela exótica.

⁵³⁶ *Idem*, p. 62

⁵³⁷ *Idem*, p. 52

⁵³⁸ *Idem*, p. 83

5.2. *Babel*: una torre de libros que nadie puede comprar

Unos meses después de la desaparición de Shangai y como fórmula contra el aburrimiento que prometía aquel verano⁵³⁹, a Jorge Dorio y a Martín Caparrós se les ocurrió *Babel*. Hacía veinte años que no se publicaba una revista de libros en Argentina. Con la dictadura muchos libros habían desaparecido y las revistas literarias no habían tenido mejor fortuna. Así, descartaron una revista literaria y optaron por una revista de reseñas de libros, de modo que no podrían publicar sus propios relatos ni poemas, lo que no les impediría publicar fragmentos de obras recién editadas, mediante la sección llamada “Anticipo”. Sin embargo esto no lo cumplen del todo, porque una nueva sección se va abriendo paso en la revista, “Lecturas”. En esta sección se publican textos de diversos autores, entre los cuales destaca un cuento inédito de Luis Chitarroni en el número 15 (marzo de 1990), “La copia de un gramo”. En la presentación del cuento se dice que «Luis Chitarroni es el crédito de una generación desacreditada» y con la publicación de un cuento inédito suyo, *Babel* juega con este autor que presume de «su insobornable condición de inédito»⁵⁴⁰.

Babel fue concebida para venderla a lectores especializados que iban a buscarla en librerías o que las recibían mediante suscripción, frente a otras revistas como *Crisis* o *Fin de siglo*, que se vendían en kioscos. El medio en el que se vendía *Babel* no exigía que la revista gozara de un formato atrayente para el gran público; sino que era de tamaño tabloide con una cubierta impresa a modo de periódico, en el mismo papel que el resto de la revista, de cincuenta páginas aproximadamente, impresas en blanco y

⁵³⁹ «Creo que ni Dorio ni yo teníamos trabajo y no consigo recordar por qué no nos preocupaba, pero lo cierto es que aquella tarde la idea de publicar una revista no llegó a entusiasmarlos sobremano. Nos pareció sensata, atinada. Algo inscrito en el orden de las cosas. Algo, sobre todo, que acortaría el verano». Martín Caparrós, op.cit., 1993, p. 526

⁵⁴⁰ Luis Chitarroni, “La copia de un gramo”. *Babel. Revista de libros*, 15. Buenos Aires, marzo de 1990, p. 42

negro. *Babel* constó de veintidós números mensuales, aunque hubo algunos meses en los que la revista no salió a la calle. Estos veintidós números se publicaron a lo largo de tres años: de 1988 a 1991.

Los primeros números son producidos por la Cooperativa de Periodistas Independientes. A partir del sexto número, la revista empieza a ser producida por la editorial Pontosur. En el *staff* de la revista aparecen Martín Caparrós y Jorge Dorio como únicos componentes de la Dirección Periodística, pues son sus artífices. También formando parte del Consejo de Redacción, pero como Jefe de Redacción, está Guillermo Saavedra. El resto de los componentes del grupo Shangai son colaboradores junto a otros autores. El grupo íntegro está presente en el primer número; a partir del segundo número, algunos nombres empiezan a desaparecer, alternándose.

En la primera página del primer número, Jorge Dorio y Martín Caparrós firman el siguiente editorial, bajo el título de “Caballerías”, el cual podría considerarse un nuevo manifiesto:

El 1º de septiembre de 1939 la caballería polaca cargó contra varias divisiones de tanques nazis para cambiar el gesto de la derrota por los oropeles del sacrificio. Se sabe: todo sacrificio es inútil. Se intuye: los rituales son inevitables. Alonso Quijano, George Gordon Byron, Cyrano de Bergerac, Isidoro Tadeo Cruz, Jean Paul Sartre conforman una piara azarosa entre los vindicadores del gesto cuando ya nada se espera.

Este –dicen- es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de sus aguas, **Babel** no es un gesto heroico. Ni la vindicación del delirio, ni una cortesía desesperada, ni la oposición a que se mate así a un valiente. **Babel** ni siquiera es el rechazo de un honor siempre perdido. **Babel** –dicen- es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco **spleen**.

En el principio, **Babel** era una cita:

“Todo el mundo era de un mismo lenguaje e idénticas palabras. (...) Entonces dijeron: ‘Ea, vamos a edificarnos una ciudadela y una torre con la cúspide en los cielos, y hagámonos famosos, por si nos desperdigamos por la faz de la tierra’”.

Génesis, 11-1,4

En sus causas segundas, otra cita:

“Lugar en que hay un gran desorden y confusión, o en que hablan muchos sin entenderse”.

Diccionario de la Real Academia Española.

Ahora, **Babel** intenta seguir siendo una cita. Todos los meses, con todos los libros, todos los autores y todos los continentes del mundo de la lectura. De las caballerías queda poco más que literatura. De la literatura, que también –dicen– está desapareciendo, quedará seguramente el regusto de algún gesto. La seña del ciego abre para el truco un juego que sólo puede jugarse con ficciones. Sin cartas, entonces, pero con los ojos bien abiertos, ya **Babel**.

Sabrán ustedes disculpar las imperfecciones y errores propios de un primer número; nosotros, por supuesto, no lo haremos. Nos quedan otras citas.⁵⁴¹

Este editorial comienza con el recuerdo de una derrota real durante la Segunda Guerra Mundial, acto heroico el de la caballería polaca que puede verse como sacrificio inútil, y a continuación, enumera una serie de personajes que realizaron actos de este tipo. Todo esto para continuar diciendo que la creación de la revista *Babel* no tiene que verse como la realización de uno de estos actos; sino en todo caso, como «un etéreo gesto baudeléreo contra el puerco **spleen**», es decir, como un sutil gesto contra la melancolía. Al pensar en *Babel*, Jorge Dorio y Martín Caparrós descartan una revista literaria por el desastre seguro que conllevaría, en cambio, una revista de libros «aseguraba cierta incertidumbre»⁵⁴².

Tras esta concesión, en el editorial, confiesan en qué consiste *Babel*, y en lo que consiste es en un proyecto inabarcable que fue muy criticado, porque, como es de suponer, no hablaron de todos los libros, de todos los autores, ni de todos los continentes del mundo de la lectura. Aunque, de algún modo, lo intentaron: la sección “Recienvenidos” daba la bienvenida con una pequeña reseña a libros que recién habían aparecido ese año, tanto en reediciones como en ediciones nuevas. Sin embargo, estos libros no tienen tanto que ver con la estética del grupo, sino con la editorial que produce la revista. Esta sección se prolonga por cada una de las páginas dedicadas a lo publicado, que se divide en varias secciones fijas: “Narrativas”, “Historias de Vidas”,

⁵⁴¹ Martín Caparrós y Jorge Dorio, “Caballerías”. *Babel. Revista de libros*, 1. Buenos Aires, abril 1988, p.3

⁵⁴² Martín Caparrós, *op.cit.*, 1993, p. 526

“Actualidad”, “Instrucciones”, “Infantiles”, “Ciencias”, “Imagen y sonido”, “La Mujer Pública”, “Poesía y teatro”, “Humanidades” y “Psicología”.

Los libros a los que *Babel* dedica sus páginas no solo pertenecen a la literatura, sino también a otras disciplinas, y esta distinción temática es marcada únicamente por las rúbricas; porque no se distingue entre literatura y no literatura, literatura alta y literatura baja, o entre publicaciones nacionales y extranjeras, sino que todo se mezcla.

El nombre completo de la revista es *Babel. Revista de libros*, nombre al que sigue el subtítulo: *Todo sobre los libros que nadie puede comprar*, en alusión a la crisis económica que vive Argentina a finales de los 80. Además, esta frase les sirve para dar a conocer uno de los principios más representativos de la revista: su alejamiento del mercado.

5.2.1. *Babel*: heredera de *Los Libros*

En 1969 surgió una revista de reseñas literarias que se apartaba del debate que se venía produciendo en aquellos momentos acerca de la situación de los intelectuales, quienes apostaban por tener una función en la sociedad, apartándose del papel que les otorgaban los discursos oficiales. Esta revista de reseñas literarias fue *Los Libros* y se subtituló *Un mes de publicaciones en América Latina*. *Los Libros* tenía como objeto hablar de una literatura que se apartara de cualquier función en la sociedad, en la que lo importante fuera únicamente la literatura misma, la ficción. Y al igual que ocurrirá con *Babel*, al ser una revista de reseñas, tenía una relación con el mercado implícita. La revista *Los Libros* con este subtítulo duró hasta 1971, a partir de entonces con el número 22, cambiará y se titulará *Para una crítica política de la cultura*, tratando temas más políticos. Después de *Los Libros. Un mes de publicaciones en América Latina*, solo

publicaciones marginales, como por ejemplo *Literal*, habían logrado sobrevivir sin hablar de política.

El primer período de *Los Libros. Un mes de publicaciones en América Latina* guarda bastante relación con *Babel*, incluso desde el mismo título de la revista, en el que *Babel* encierra un homenaje a *Los Libros* con su subtítulo *Revista de libros*. Además hay otras semejanzas: las dos viven un período en el que la política es fundamental incluso dentro de la propia literatura y además las dos optan por hablar de una literatura en la que lo único importante es el placer que siente el escritor y el lector con los textos, en la que la única finalidad de la literatura es la literatura misma.

Además hay que destacar la elección como “Libro del Mes”, en *Babel*, de obras de escritores como Osvaldo Lamborghini o Juan José Saer, quienes habían sido, en los años de *Los Libros*, jóvenes escritores que cumplían con las exigencias de la nueva crítica⁵⁴³. Incluso el propio Martín Caparrós, en “Mientras Babel”, se reconoce herederos de *Los Libros*: «Hacia quince años que no había en la Argentina una revista de libros. *Los libros* había desaparecido a principios de los setenta, engullida por la política, y desde entonces los suplementos culturales se habían hecho cargo de la crítica.»⁵⁴⁴

Por último, se debe hacer referencia a las fechas en las que se publican ambas revistas: *Los Libros. Un mes de publicaciones en América Latina*, de 1969 a 1971, y *Babel. Revista de libros*, de 1988 a 1991, porque las dos formaron una bisagra entre dos décadas. Pero a pesar de todas estas coincidencias, *Babel*, al contrario de lo que ocurriera con *Los Libros*, no tuvo el apoyo de los responsables editoriales que un proyecto de este calibre requería. *Babel* trató de apartarse del gran mercado editorial,

⁵⁴³ Wouter Bosteels, “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)” *Culturas del Río de la Plata (1973-1995). Transgresión e intercambio*. Frankfurt: Lateinamerika.Studien, 36. Vervuert Verlag, 1995, p. 320

⁵⁴⁴ Martín Caparrós, *op.cit.*, 1993, p. 526

pero su condición de revista de reseñas de libros no se lo permitía porque dependía de él.

Aunque Martín Caparrós afirma en “Mientras Babel” que las crisis económicas no fueron el motivo que llevó a la desaparición de *Babel*, sino el hastío de ese grupo de jóvenes escritores que habían creado *Babel* con muchas ganas, con muchas declaraciones de apoyo, pero sin ninguna ayuda; en la conversación que mantiene con Mauro Libertella veinte años después del cierre de la revista, reconoce que no pudieron sacar el último número por problemas económicos, ya que Punto Sur ya no les apoyaba económicamente y cuando pidieron ayuda a Página/12, aunque se comprometió con publicarlo, finalmente se retractó⁵⁴⁵. En junio de 1991 *Babel* dejó de existir, eso sí, convirtiéndose antes en una revista de referencia para conocer la que sería llamada «nueva narrativa argentina».

5.2.2. Roland Barthes: referencia de los babelistas

Al hablar del grupo Shangai, ya se vio que una de las preocupaciones principales de estos escritores era el aspecto formal, de modo que experimentaban con el lenguaje, optando muchas veces por la libertad ortográfica y lingüística. Este aspecto es tratado por Roland Barthes en su libro *El susurro del lenguaje*; pero no será el único, pues también hay que destacar el tema de la muerte del Autor, tratado por Barthes en esta obra, herencia que también recogen los que forman la revista *Babel*. Sin embargo, no solo esta obra puede servir de apoyo para ver cómo conciben estos escritores la creación literaria; también *El placer del texto* es importante, porque como se ha visto en Shangai, este es uno de los aspectos a tener en cuenta al hablar de la creación de estos escritores. Ya se vio que en esta obra, Barthes equipara el placer del texto con el placer sexual, por

⁵⁴⁵ Martín Caparrós en Mauro Libertella, *op.cit.*, p. 8

lo que es importante su trabajo sobre la obra de Sade, al que Germán Leopoldo García se refiere en su “Dossier” dedicado al Marqués de Sade, recordando lo que significó a finales de los sesenta⁵⁴⁶.

Todo esto lleva a pensar en Roland Barthes como uno de los puntos de referencia de estos escritores que formaron primero el grupo Shangai y crearon después la revista *Babel*. De hecho, es en esta donde más se manifiesta esta admiración hacia Roland Barthes desde el primer número de la revista; puesto que en este es donde se dedica la sección “Anticipo” a su obra *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, antología de ensayos breves, artículos periodísticos, prólogos y conferencias de Roland Barthes. Hay que recordar que esta sección estaba dedicada a libros que iban a ser publicados, publicándose un anticipo.

El anticipo de la obra de Barthes es su ensayo titulado “Lectura de Brillat-Savarin”. La obra de la que Barthes nos ofrece su lectura es de *Physiologie du goût* de 1825, ensayo en el que Brillat-Savarin argumenta sobre el placer de la comida. De esta lectura se debe destacar el primer punto dedicado a los “grados” por los que pasa la sensación gustativa que puede desarrollarse como si fuera un relato. A continuación, Barthes no deja de comparar el placer que se siente con la comida con el placer sexual; por lo que, indirectamente, también podría compararse con el placer del texto. Recuérdese que Barthes compara, en su libro llamado de este modo, el placer de la escritura y la lectura con el placer sexual. Y más directamente, hay una unión de gastronomía y lenguaje en esta lectura, puesto que Barthes dice que Cadmo, que introdujo la escritura en Grecia, fue cocinero del rey de Sidón. Pero no solo esto, además la lengua es el órgano que comparten el acto de comer y el de hablar.

⁵⁴⁶ «Sade, en ese momento, era lo que decían de sus libros gente como Blanchot, Klossowski, Sollers, Barthes (...) Sade era la escritura –eso decíamos- la imposibilidad referencial y la potencia combinatoria. Pero también era un “subversivo”, alguien que sumaba su voz». Germán Leopoldo García, “Sade: la actualidad de un perverso”. *Babel. Revista de libros*, 19. Buenos Aires, septiembre de 1990, p. 25

El susurro del lenguaje no es el único “Anticipo” de una obra de Barthes. *Babel* le dedica otro, el del número 9 (junio de 1989), en el que se anticipa su *Variaciones sobre la escritura*, donde se retoma la idea de la muerte del Autor, pensando en la escritura no como búsqueda de la propia identidad, sino como «la disección de los sucesos para perderse en el deleite de su mecanismo», y donde además, se remite a China para entender los procesos por los que va pasando la escritura⁵⁴⁷. Aunque esta no es la única referencia a Oriente por parte de Barthes para hablar de la escritura. Otro ejemplo es el recogido por Diego Bigongiari en su breve ensayo en la sección “Bárbaros”, “El íntimo cuchillo en la palabra”, que dedica a escritores japoneses como Dazai Osamu, Akutagawa, Kawabata o Mishima. En este texto, para hablar de la diferencia entre la escritura de Oriente y Occidente, cita a Barthes, recordando su teoría del “Grado Cero de la escritura”⁵⁴⁸; por lo que de nuevo se encuentra la preocupación por el lenguaje. Así, Bigongiari recuerda que el japonés es el «idioma más difícil de escribir» y habla de la influencia inglesa en el japonés a partir de 1600.

Este artículo de Diego Bigongiari es interesante compararlo con su artículo, también en la sección “Bárbaros” del número 2 (mayo de 1988), dedicado a la narrativa americana sobre Vietnam, según el cual estos escritores americanos acuden a la escritura como alternativa al suicidio, mientras que los narradores japoneses de su artículo anterior, acaban suicidándose tras dedicar su vida a la literatura. Y con los escritores excombatientes de Vietnam también podrían compararse los escritores indios

⁵⁴⁷ «En China, entonces, la escritura fue primero religiosa, ritual; formaba parte de esa lengua de interlocución divina que se encuentra bajo otra forma en la experiencia de Ignacio de Loyola. Luego, según parece el Estado, centralizado bajo el poder imperial, se adueñó de esa escritura particular y la vulgarizó, la secularizó (...) Y así, por una especie de movimiento alegórico, la escritura china asume tres funciones importantes: la intercesión, la comunicación, la secesión (social)». Roland Barthes, *Variaciones sobre la escritura*, recogido en el “Anticipo”. *Babel. Revista de Libros*, 9. Buenos Aires, junio de 1989, p. 42

⁵⁴⁸ «En Occidente, al final de la cadena de significantes está Dios, mientras que en Oriente, al final de la misma cadena hay un Grado Cero, un Vacío, celosamente custodiado por el idioma». Roland Barthes. Cita recogida por Diego Bigongiari en “El íntimo cuchillo de la palabra”. *Babel. Revista de Libros*, nº 1, Buenos Aires, abril de 1988, p. 14

de EEUU de los que habla Margara Averbach⁵⁴⁹, para quienes la literatura representa una soluci3n ante la falta de espacios.

Volviendo a Barthes, en el número 7 (marzo de 1989), su obra *Michelet* es elegida “Libro del Mes”, en la secci3n llamada de este mismo modo. En este libro Barthes encuentra la pasi3n narrativa en cierta práctica historiográfica. Y por último, en el “Dossier” del número 2 (mayo de 1988), dedicado a textos del ’68, se publica un fragmento de su ensayo llamado “La escritura violenta”⁵⁵⁰.

Todas estas referencias a Barthes se deben a la preocupaci3n de estos escritores por el lenguaje, que implica tambi3n una preocupaci3n por la correcta traducci3n de obras extranjeras, de modo que critican a las editoriales españolas que encargan traducciones a no profesionales exigiendo traducciones rápidas y poco cuidadas. Su preocupaci3n por el aspecto formal del texto enfrenta a los babelistas con los planetarios, porque no solo en Shangai hubo pol3mica

5.2.3. Babelistas frente a planetarios: academia versus mercado

En los libros sobre los que habla *Babel* prima, ante todo, el aspecto formal frente a su carácter comercial. Esta supremacía les enfrenta a otro grupo de escritores, cuyas obras resultaban ser más comerciales y por lo tanto, dependían más de las leyes que regía el mercado. Estos escritores son los que publicaban en la colecci3n “Biblioteca del Sur” de la editorial Planeta, y que fueron llamados planetarios: Antonio dal Masetto,

⁵⁴⁹ «La comunidad india no puede producir una cultura decadente. Le falta espacio, espacio cultural, espacio físico, espacio econ3mico. En parte, el “Territorio” literario y plástico de los indios estadounidenses es una forma de buscar soluciones a esa falta de espacios». Margara Averbach, “Literatura de los indios de EEUU. En busca del territorio perdido”. *Babel. Revista de libros*, 6. Buenos Aires, enero de 1989, p. 14

⁵⁵⁰ «La escritura ella misma (si no la confundimos con literatura o estilo) es violenta. Es aún lo que hay de violencia en la escritura, lo que la separa de la palabra... (...) La escritura es íntegramente aquello “por inventar”, la ruptura vertiginosa con el antiguo sistema simb3lico, la mutaci3n de todo un fald3n del lenguaje». Roland Barthes, “La escritura violenta”. Cita recogida en el “Dossier” de *Babel. Revista de Libros*, 2. Buenos Aires, mayo de 1988, p. 24

Marcelo Figueras, Juan Forn, Rodrigo Fresán, Eduardo Galeano, Tomás Eloy Martínez, Guillermo Saccomanno y Osvaldo Soriano. A los planetarios se oponen los babelistas, entre los que se encuentran, además de los miembros de Shangai, C.E. Feiling y otros colaboradores de *Babel*.

Sin embargo, esta rivalidad era un tanto ficticia y simplemente servía para reproducir el enfrentamiento entre los grupos de Florida y Boedo. Así lo recuerda Mauro Libertella en la conversación que mantiene con Martín Caparrós, Luis Chitarroni y Alan Pauls: «Se pelearon con algunos referentes, es cierto, pero la historia ha exagerado un poco la confrontación con los narradores nucleados alrededor de la editorial Planeta, suerte de Boedo y Florida para tiempos modernos.»⁵⁵¹ Además, incluso en medio de la polémica, las diferencias no estaban tan claras y algunos como Juan Forn colaboraron en *Babel*.

Al preguntarle Mauro Libertella por esta oposición, Martín Caparrós responde lo siguiente:

Mirá, hay un editor argentino que dijo que la única diferencia entre Planeta y Babel es que los de Planeta se reunían en el Queen Bess a las diez de la noche y los de Babel se reunían en el Queen Bess a la una de la mañana. Me parece que está un poco inflada la historia. Teníamos ideas muy distintas de la literatura, pero eso pasa.⁵⁵²

Por otro lado, la oposición babelistas-planetarios fue usada como estrategia comercial. En 1991 Luis Chitarroni fue invitado a la presentación del libro de Rodrigo Fresán, *Historia argentina*, lo que vio como una estrategia de la editorial Planeta al invitar a un miembro del grupo enemigo, de modo que se garantizaba la «neutralidad valorativa»; y en 2005, cuando ya no había ese supuesto enfrentamiento entre ellos, se le otorga el Premio Planeta a Martín Caparrós por su novela *El enigma Valfierno*.

⁵⁵¹ Mauro Libertella, *op.cit.*, p. 6

⁵⁵² Martín Caparrós en Mauro Libertella, *idem*, p. 8

Al comentar las diferencias entre estos dos grupos, Claudio Benzecry recuerda que como afirmó Luis Chitarroni:

más que una diferencia con respecto a la relación lenguaje-mundo, lo que caracterizaba a las dos series narrativas era una distinción centrada en torno a sistemas de referencias distintos. Para los asociados con *Babel*, digamos, una herencia que suponía el manejo de bienes de la alta cultura, referencias a la literatura alemana y a las tramas de la literatura argentina, erudición crítica; para Fresán, una línea que va de la narrativa americana de los 60 e inglesa de los últimos años a la cultura de masas.⁵⁵³

Estas palabras descubren la herencia de los escritores de *Babel*, la cual es la misma herencia que la de Borges. Otro escritor que habla indirectamente de la relación entre estos dos grupos es C.E. Feiling, quien equipara su propia escritura a la de Fresán y Chitarroni: «Tengo toda la intención de seguir escribiendo mal, vale decir a contrapelo de la versión dominante de la literatura argentina. Algunas otras personas, como Luis Chitarroni y Rodrigo Fresán, no me dejan hacerlo completamente solo.»⁵⁵⁴

En definitiva, la pretensión de todos estos autores, planetarios y babelistas, era rebelarse contra la literatura argentina dominante, pretendían la originalidad, unos acercándose al mercado, al gran público, y los otros, alejándose de este.

5.2.4. Diversidad y extrañamiento en *Babel*

Un año después del primer editorial y de la salida a la calle de *Babel*, un segundo editorial en el número 9 de la revista (junio de 1989) justificaba las contradicciones de *Babel* y defendía la diversidad, que ya se ponía de manifiesto desde el mismo nombre

⁵⁵³ Claudio Benzecry “El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década de los 90” *Hispanérica*, XXIX. Collage Park, MD, Estados Unidos, diciembre 2000, p. 19

⁵⁵⁴ C.E. Feiling, *Con toda intención*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana Señales, 2005, p. 66

de la revista. Este editorial firmado también por Jorge Dorio y Martín Caparrós y titulado “Por las dudas” decía lo siguiente:

Hace un año, Babel era fundada por las dudas, las viejas dudas como garantes de la diversidad que sostuvimos a manera de consigna. En aquel entonces, justo en aquél, Babel era una deuda que el yermo mundo editorial tenía consigo mismo.

En la Argentina, se sabe, las deudas se perpetúan y las dudas se clasifican como pura jactancia de los intelectuales.

Deudora, dubitativa, jactanciosa, Babel cumple su primer año haciendo la calle.

Enarbolar el mero mérito de la supervivencia es una jactancia dudosa. En este tiempo Babel ha intentado también sostener la posibilidad de que se ejerza la mirada crítica del bizco, ojos que miran no desde una torre en guardia sino desde multitud de dunas tornadizas. Como el hipócrita lector habrá apreciado, hermanos, semejantes y disímiles hacen que Babel hable con esa poliglosis que su nombre le disparó como un destino. Gallinero impenitente, Babel se place en discutir consigo misma, contradecirse, injuriarse, ponerse, a veces, de acuerdo con lo insospechado.

Babel es, por supuesto, producto de muy diversas plumas y pertenece a todos los que, de una u otra manera, la están haciendo. Pertenece también a todos los que la apoyaron. A ellos debe Babel casi todo su haber. Hay quienes mantienen todavía con Babel deudas honorables; para ellos, esto no es un reproche sino una invitación.

Hace un año, Babel era una meta. Ahora es un medio. Alguna vez, será un punto de partida.⁵⁵⁵

La diversidad por la que apuesta este segundo editorial, y por lo tanto, la revista, no solo es temática, sino también de colaboradores; pues estos no solo pertenecen al mundo literario, sino que también hay entre ellos lingüistas, filósofos, sociólogos y politólogos. Esta diversidad conlleva una serie de contradicciones justificadas por el propio nombre de la revista, el cual implica la falta de entendimiento. Este editorial termina con una confusión de tiempos, que también se vio en el manifiesto de Shanghai, grupo que «nace con la edad de un difunto», y que supone que la llegada a ese «punto de partida» al que alude, signifique la extinción de la revista. De esta “muerte anunciada” también se habla en el tercer y último editorial en el que Jorge Dorio y Martín Caparrós parecen despedirse de una empresa de la que ya se venían despidiendo

⁵⁵⁵ Martín Caparrós y Jorge Dorio, “Por las dudas”. *Babel. Revista de libros*, 9. Buenos Aires, junio de 1989, p. 3

desde su inicio y a la que le quedaban todavía otros seis números. En este editorial titulado “El tercer año” está presente de nuevo el nacimiento y con este, la muerte, y ambos se funden y confunden en un acto resignado cercano a la autodestrucción.

Volviendo a la diversidad, es importante recordar la presencia en la revista de distintas secciones en las que los libros que se reseñan pertenecen a disciplinas diversas. De estas secciones, se debe destacar una que hace especial énfasis en el tema del que se viene hablando. Esta sección es la llamada “Bárbaros”, y con ella lo que *Babel* pretende conseguir es cumplir uno de los objetivos marcados en el primer editorial, dedicarse también a «todos los continentes del mundo de la lectura». Esta sección recoge literaturas marginales, extrañas, lejanas a la Argentina, prácticamente desconocidas. Como recuerda Luz Rodríguez Carranza⁵⁵⁶, los escritores que interesan a *Babel* son los que, como Mishima, han comprendido que no hay mensaje posible. Sin embargo, la marginalidad no es siempre el criterio que se sigue para incluir una literatura en esta sección. De modo que en el número 16, “Bárbaros” está dedicado a Brasil, bajo el epígrafe de “Brasil, literatura y mercado”, donde, al contrario de lo que ocurre en Argentina en estos años, hay un “boom” del mercado editorial. Álvaro Abós comenta que «En él conviven veintiún millones de analfabetos con una producción editorial que en este momento no tiene parangón en América latina y cuyo volumen y diversidad la acercan al mundo desarrollado»⁵⁵⁷. Sin embargo, en “Bárbaros”, Brasil no siempre se relaciona con este momento de esplendor del mundo editorial, de modo que en el número 20 (noviembre de 1990) Gabriela Saidón habla de la literatura de cordel, poesía popular brasileña que nació en Europa y que en ese momento estaba prácticamente muerta.

⁵⁵⁶Luz Rodríguez Carranza, *op.cit.*, pp. 326-327

⁵⁵⁷ Álvaro Abós, “Brasil: literatura y mercado”. *Babel. Revista de libros*, 16. Buenos Aires, abril de 1990, p. 14

El “Bárbaros” del número 16 no es el único que habla de una literatura no perteneciente a esa marginalidad habitual de esta sección, ya que el número 17 está dedicado a la “Novísima crítica norteamericana”, críticos a los que Colin Campbell define como «Despóticos, insidiosos, soberbios, convertidos en estrellas tan lucientes como los más grandes narradores, algunos críticos de la Universidad de Yale constituyen una élite difícilmente insoslayable»⁵⁵⁸. Así, de nuevo se encuentra el éxito de una literatura frente a la marginalidad de las literaturas habituales de esta sección.

Sin embargo, al pensar en literaturas exóticas es irremediable pensar en las obras de autores orientales. Como vimos anteriormente, la sección “Bárbaros” del primer número de la revista se la dedica Diego Bigongiari a la narrativa japonesa. En este artículo, tras explicar qué es un *hachimaki* y para qué se usaba⁵⁵⁹, reflexiona acerca de la cantidad de autores japoneses que se han suicidado, cuyo final entronca «con la vieja tradición del *Bushido*, la vía del guerrero, del samurái»⁵⁶⁰, tras dedicarse a una obra caracterizada por el malestar.

Diego Bigongiari repasa obra y suicidio de Dazai Osamu, Akutagawa, Kawabata, Oé Kenzaburo (el único autor japonés de los que menciona que todavía vive, por lo que en este caso se repasa obra y vida del autor) y Mishima; y lo hace, no sin añadir alguna nota de humor. De modo que parodia la reacción de los soldados del cuartel general de Tokio del Comando Oriental de las Fuerzas de Autodefensa de Japón, ante el discurso de Mishima justo antes de suicidarse:

El mensaje se perdió en el vacío, entre el ruido de los helicópteros que sobrevolaban el cuartel y los gritos despiadados de los conscriptos.

⁵⁵⁸ Colin Campbell, “La novísima crítica norteamericana”. *Babel. Revista de libros*, 17. Buenos Aires, mayo de 1990, p. 14

⁵⁵⁹ «En los días de los samurái, el guerrero que ataba una vincha blanca alrededor de su cabeza, llamada *hachimaki*, lo hacía porque se disponía a luchar hasta la muerte. La costumbre del *hachimaki* fue adoptada por los kamikaze de la Segunda Guerra Mundial.» Diego Bigongiari, *op.cit.* p. 14

⁵⁶⁰ *Idem*

-¡Boludo! ¡Bajate de ahí! ¡*Bayakaro!* (palabra muy gruesa, intraducible).

-¿Ustedes son *bushi*, guerreros? ¿son hombres? ¿son soldados?

- ¡Escúchenme!

-¡Pelotudo!

- ¿Ninguno de ustedes se alzaré conmigo!

-¡Pedazo de loco! ¿sos un hombre? ¡Bajenlón!⁵⁶¹

A Japón se vuelve en *Babel* y es en el “Bárbaros” del número 15 (marzo de 1990) titulado “El Zen: la paradoja sin sujeto”, donde Daniel Lutzky va diseminando citas y koans de distintos autores que enriquecen su reflexión. En este artículo, Lutzky se pregunta sobre la causa de la atracción de Occidente hacia el Zen y a partir de ahí reflexiona acerca de la relación de Occidente y Oriente, viendo a Oriente como la causa de la existencia de Occidente: «¿Qué es el occidente sino lo que se opone a oriente? Es la existencia de eso que llamamos oriente lo que nos permite pensar en occidente: es la relación, el límite, la diferencia o como se denomina el hecho de definir algo por oposición a otra cosa.»⁵⁶² El título del artículo viene del «impulso de dominio sobre lo real» por parte de Occidente. A través de la filosofía, la psicología y la sociología, se pretende llegar a la forma del sujeto. En cambio, en este acercamiento se produce un alejamiento del propio sujeto, he ahí la paradoja; ya que se busca por medio de procesos exteriores, sin embargo el sujeto se halla dentro de quien lo busca. En este artículo, Lutzky halla en el Zen la respuesta a dicha búsqueda: «el Zen aparece a los ojos occidentales como la posibilidad de resolver el eterno dilema: el de la distancia entre el sujeto y el mundo; y por lo tanto la distancia del sujeto respecto de sí mismo»⁵⁶³, de ahí la profusión en Occidente de libros sobre el Zen u otras prácticas de China y Japón.

Otro país al que se dedica un “Bárbaros” es Malasia, sin embargo aparece como espacio imaginario, ya que se trata de la Malasia de Emilio Salgari. En este número se

⁵⁶¹ *Idem*

⁵⁶² Daniel Lutzky, “El Zen: la paradoja sin sujeto”. *Babel. Revista de libros*, 15. Buenos Aires, marzo de 1990, p. 12

⁵⁶³ *Idem*, p. 13

reproduce un capítulo del libro de Fernando Savater, *La infancia recuperada*, en el que el autor establece una relación entre el capitán Nemo y Sandokan bajo el título “Los tigrecillos de papel”, que es además un elogio a la prosa de Salgari, quien presenta una Malasia exótica incluso para un malayo, tal y como vimos que hace Daniel Guebel en *La Perla del Emperador*, al inspirarse en el autor italiano.

El último “Bárbaros” relacionado con el exotismo oriental es el de diciembre de 1990, “Lawrence de Arabia, una tragedia intelectual” de Horacio González, a quien el nombre de Lawrence de Arabia le inspira un «allá lejos y hace tiempo», por lo que se trata de un exotismo en el espacio y en el tiempo. En este artículo, Horacio González habla del libro de Thomas Edward Lawrence *Los siete pilares de la sabiduría*, que en Argentina editó Victoria Ocampo. De esta obra, que parecía no estar destinada a ser leída, se editaron pocos ejemplares porque su autor pensaba que debía volver a imprimirse libros a la manera antigua, «que era usar tintas muy antiguas obtenidas de los árboles del bosque que rodeaba su casa, y con los tipos móviles de las viejas imprentas de Gutenberg»⁵⁶⁴.

Según Horacio González, Lawrence piensa en siete ciudades: El Cairo, Esmirna, Beirut, Constantinopla, Alepo o Damasco. Este libro tiene tres escrituras antes de la escritura definitiva: la primera es como libro de viaje, pero lo pierde; las notas que toma para la segunda escritura desaparecen en un accidente aéreo al que Lawrence logra sobrevivir; y la tercera la extravía en un transbordo en una estación de tren. A partir de su lectura, Horacio González traza un retrato de Lawrence de Arabia, quien se caracteriza por la indiferencia intelectual, no quería ser leído, y militar, «adquiría los máximo honores militares, y los usaba para sacar boletos de ferrocarril más baratos»⁵⁶⁵.

⁵⁶⁴ Horacio González, “Lawrence de Arabia, una tragedia intelectual”. *Babel. Revista de libros*, 21. Buenos Aires, diciembre de 1990, p. 14

⁵⁶⁵ *Ídem*, p. 16

Volviendo al exotismo de *Babel*, la sección “Bárbaros” no es la única que recoge estas literaturas. En diversas ocasiones se alude a textos exóticos; por ejemplo, en la sección “Lecturas” del número 9 (junio de 1989), se publican “Los auténticos cuentos chinos”, relatos que fueron leídos en las escuelas chinas; o en este mismo número, Luis Chitarroni dedica un artículo al escritor japonés Junichirô Tanizaki. Incluso el logotipo de la sección “Caprichos”, que es un elefante formado por figuras humanas, imprime un rasgo exótico a lo visual.

Esta atracción por lo extraño, lo exótico, está relacionada con la línea de exotismo que sigue la literatura argentina de estos años. Para defender esta línea exótica, en el número 9, *Babel* publica en su sección “Caprichos” un ensayo de Jorge Luis Borges perteneciente a su libro *Discusión*, “El escritor argentino y la tradición”, en el que defiende que un texto puede ser puramente argentino sin abundar en color local⁵⁶⁶. Esta defensa también la lleva a cabo Daniel Guebel en el número 18 (agosto de 1990), al ser elegida su *Perla del Emperador*, libro del mes. Sin embargo, la defensa de la argentinidad en novelas carentes de “color local”, no evita que *Babel* rinda homenaje a obras gauhescas, mediante la elección en el número 6 (enero de 1989) de *El género gauchesco* de Josefina Ludmer como “Libro del mes”.

Con la diversidad temática y el extrañamiento que se produce al intentar introducir «todos los continentes del mundo de la lectura», la revista *Babel* logra aproximarse un poco más a la torre babilónica a la que pretende parecerse, además de acercarse aún más al grupo Shangai, el cual había sido concebido como la parodia de los grupos literarios, pero que dejó de ser dicha parodia con la creación de *Babel. Revista de libros*⁵⁶⁷.

⁵⁶⁶ Ver nota 157

⁵⁶⁷ Hemos de recordar las palabras de Verónica Delgado acerca de la relación de la revista *Babel* con el grupo Shangai: «toda revista literaria pensada en términos de lo que R. Williams define como formación cultural, es vehículo de la ideología literario-crítica de un grupo, y para el caso de *Babel* el grupo existió y

CONCLUSIONES

Al inicio de nuestro estudio nos planteábamos mostrar que existe toda una novelística de fin de siglo caracterizada por el exotismo; término que parecía haberse quedado obsoleto, al haber sido utilizado como rasgo común de aquellos movimientos artístico-literarios en los que se rompía con la tradición, desde el Romanticismo a las vanguardias. De manera que usar este término en los umbrales del siglo XXI, en la época de la globalización, podría resultar inadecuado.

Sin embargo, en Argentina, tras el periodo de la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, escritores pertenecientes a distintas generaciones ven la novela como el espacio de la ficción, debido a que creen que hay otros espacios más adecuados para la denuncia social, como los actos de protesta en la calle o la firma de manifiestos. El estudio de su obra nos ha llevado a la conclusión de que estos autores producen novelas carentes de una función relativa a las circunstancias sociales que habían absorbido Argentina en los últimos años, de modo que vuelven a la fabulación.

Si acudimos al diccionario de la Real Academia Española, vemos que la primera acepción de fabular es “inventar cosas fabulosas”, aunque también se define como “inventar, imaginar tramas o argumentos”. Podemos tomar la invención como el rasgo principal de la fabulación y para inventar qué mejor modo que hacerlo acudiendo a lo

se autodenominó Shangai». Verónica Delgado, “*Babel. Revista de libros* en los ’80. Una relectura”. *Orbis tertius*, 2 y 3. La Plata, 1996, p. 276

desconocido, a lo que está alejado de la realidad de uno. De esta forma, los autores cuyas novelas hemos estudiado recurren a la estrategia del extrañamiento. En el estudio de dicha estrategia, hemos desembocado en dos vías o senderos principales: el exotismo en el tiempo y el exotismo en el espacio.

La primera vía, el exotismo en el tiempo, es la que defiende Víctor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo*, al querer prescindir de un exotismo basado en estereotipos, como la palmera y el camello. En la novelística de los años ochenta y noventa, dos autores optan por esta vía: César Aira y Juan José Saer, quienes deciden quedarse dentro de Argentina, pero dando un salto en el tiempo que les hace “participes” de la literatura fundacional; estos autores sitúan sus novelas en la pampa argentina del siglo XIX. Los personajes de sus narraciones son viajeros principalmente, personajes nómadas que recorren un paisaje que los despersonaliza, que redefine sus rasgos haciéndolos producto del extrañamiento que caracteriza dichas novelas. Además, con la despersonalización provocada por el contacto directo con el paisaje, estos personajes oscilan entre exotas y sujetos exóticos; sobre todo en Aira, en cuyas novelas el personaje que se adentra en el desierto como observador sufre tal proceso de transformación que el resto de los personajes sienten curiosidad por este, así que pasa a ser el sujeto exótico. Por consiguiente, la despersonalización, la indefinición de los rasgos propios de un personaje al entrar en contacto con el desierto, vincula a este grupo de novelas al exotismo; porque en el momento en que el paisaje despoja de su identidad a un personaje, le hace extraño tanto para sí mismo como para los demás, quienes se sienten atraídos por aquel, y lo exótico provoca extrañeza y atracción al mismo tiempo. Además, en la primera novela que hemos estudiado de este periodo, *Ema, la cautiva*, se produce una novedad en la literatura argentina: la orientalización de la pampa. Los

indios son presentados como orientales en un desierto superpoblado, de manera que el extrañamiento es mucho más pronunciado.

Por otra parte, Víctor Segalen vincula el exotismo en el tiempo a las crónicas. Relacionado con esta forma de exotismo, encontramos una novela, *El entonado*, para cuyo análisis es imprescindible introducir un término directamente relacionado con el exotismo: el canibalismo, que no solo produce extrañeza en el personaje de la novela de Saer, sino también atracción, porque intenta comprender la causa de que los indios lleven a cabo este ritual una vez al año. La conclusión a la que llega es que lo realizan para mantener el equilibrio, pues en dicho ritual rompen con todas las prohibiciones, con todas las normas que rigen su sociedad. De manera que al contrario de lo que podría pensarse, el canibalismo también forma parte del exotismo no solo por la extrañeza que produce, sino también por la curiosidad que despierta al tratar de entenderse.

La segunda vía para cumplir con la estrategia del extrañamiento es la que adoptan los autores que deciden trasladar sus novelas a lugares alejados de Argentina. Con estos autores, el lector desea descubrir Marruecos, se asoma al antiguo Egipto, es testigo de la construcción de la Gran Muralla China, viaja por Malasia en busca de una perla, e incluso sueña con ser chino. El exotismo reaparece como rasgo de las novelas que caen en la idealización de lo extranjero a partir del desconocimiento y devuelve la frivolidad a la literatura argentina, al tener como finalidad principal el placer de la lectura.

En estas novelas, dos verbos se conjugan una y otra vez: viajar y narrar. De nuevo los personajes viajan, se mueven de un lugar a otro y acercan al lector lo que le es ajeno; pero además son personajes extranjeros, cuyos países, en la mayoría de los casos, son desconocidos incluso para los propios autores, que deben recurrir a sus lecturas o a la imaginación para describirlos. Además de viajeros, los personajes de algunas de estas novelas son narradores de historias, por consiguiente, en ocasiones las novelas se

convierten en pequeñas compilaciones de cuentos, que alejan a los personajes de una muerte simbólica o real, como le ocurriera a Sahrazad, principal voz narrativa de *Las mil y una noches*.

Otra manera de participar de esta segunda vía de exotismo, aparte de trasladar sus historias a Oriente, es introducir un elemento oriental en Occidente; elemento que en Aira es un amante japonés, y que en Pauls viene representado por una pomada con sabor a wasabi que despierta el apetito sexual de los personajes. De modo que hemos podido apreciar que en sus novelas, lo exótico es lo japonés en Occidente, siendo además lo erótico.

No obstante, la personificación de este exotismo erótico es el personaje femenino, quien en la obra de los autores de este periodo no pierde su voz, sino que cobra mayor relevancia. Al contrario de lo que hace Víctor Segalen, que la silencia. Este personaje plano en Segalen, en las novelas de este periodo, redondea sus formas hasta adquirir todo el protagonismo. La voz masculina del exota enmudece ante el sujeto exótico, ante la mujer protagonista de estas obras, caracterizada por la belleza, la sensualidad y, sobre todo, por la inteligencia. Este último rasgo recuerda que el sujeto exótico femenino es heredero de Sherezade o Sahrazad, quien es caracterizada al inicio de *Las mil y una noches* por los libros que ha leído.

Así, al término de nuestro análisis, hemos podido observar que los autores de las novelas que han sido objeto de estudio de este trabajo eluden los lugares comunes y crean todo un imaginario que pretende seguir la huella dejada por autores como Jorge Luis Borges. Hay que recordar su ensayo intitulado “El escritor argentino y la tradición” en el que -tomando como ejemplo a Shakespeare, que ambientaba sus obras en Italia o en Dinamarca- defiende que un texto puede ser puramente argentino sin abundar en color local. No es el escritor argentino el que escribe, sino el individuo argentino, cuyo

imaginario se corresponde con el de sus coetáneos, porque han leído los mismos libros, han visto las mismas series televisivas y sobre todo, y más en este momento, han tenido los mismos miedos. Por ello, se crea todo un imaginario común de lo diverso, porque en la mayoría de estas obras, el contacto con el otro no se produce mediante el contacto con su realidad, sino mediante su literatura o la literatura del occidental protagonizada por el oriental.

Cuando se produce ese contacto con la realidad del otro, los papeles cambian y el exota, el escritor argentino, se vuelve sujeto exótico, mientras que el sujeto exótico torna exota. He aquí la desmitificación de lo diverso, de lo exótico, con el contacto forzado por generarse en el exilio, con esa realidad atrayente en la distancia y mediocre en la cercanía; como ocurre en *Son cuentos chinos* de Luisa Futoransky, donde se produce una desmitificación del país oriental y el «elogio desde el desconocimiento» pasa a ser la crítica desde la cercanía. Sin embargo, a pesar de la desmitificación de estos lugares que se produce con los exiliados, la llegada de la democracia provoca una búsqueda en los autores que se han quedado y que pretenden hacer una literatura pura, ingenua, en la que la palabra no sea instrumento de denuncia sino de belleza. El exota es el lector de diversidades que se vuelve creador de las mismas, entremezclándolas con su realidad.

Por otro lado, además de revelar que el exotismo es la característica principal de un conjunto importante de novelas publicadas a finales del siglo XX, hemos probado la existencia de un grupo literario del que sus propios miembros reniegan: el grupo Shangai. El nombre de la ciudad china denomina a un grupo literario y no a una parodia de los grupos literarios, como sus propios miembros pretendieron; porque las novelas de los autores que lo forman comparten distintos rasgos, entre los que se pueden destacar: el extrañamiento, la fragmentación, la intertextualidad, la ruptura gramatical y la mezcla

de géneros. Además, la parodia que hace César Aira del grupo Shangai en su novela *El volante*, donde lo presenta como el grupo Calcutti, determina la relevancia que tuvo este grupo de escritores en la escena literaria argentina entre los años ochenta y noventa. Asimismo la revista *Babel* les consolidó y dio continuidad como grupo, porque todos sus miembros participaron de una u otra forma en dicha publicación. El grupo Shangai junto a *Babel. Revista de libros* forman una bisagra que no se puede eludir al estudiar la novela argentina de las dos últimas décadas del siglo XX. Además, el nombre del grupo, que hace referencia a las antípodas de Buenos Aires, y la diversidad que se buscaba en *Babel*, les hace partícipes del exotismo que caracteriza la novela de estos años.

Por último, podemos afirmar que nuestro trabajo se puede considerar otro eslabón en la cadena que forman aquellos estudios que han visto el exotismo como rasgo común de distintas literaturas; un rasgo que tiene que ver en algunos casos con el deseo de evasión o de búsqueda de aquellos autores que no se encuentran a gusto con la realidad que les ha tocado vivir, y en otros, con el anhelo de devolver la fábula a la literatura. Igualmente, sirve para mostrar que a finales del siglo XX, hablar de exotismo sí es pertinente, porque la literatura es invención principalmente y no hay mayor invención que la que se produce al fantasear con lo desconocido, con lo que está alejado de nuestra realidad. Aunque no queden lugares inexplorados a donde huir, la literatura siempre nos dejará abierta la posibilidad de encontrarnos con lo exótico.

CRONOLOGÍA⁵⁶⁸

1981

César Aira, *Ema, la cautiva*. César Aira

1983

Son cuentos chinos. Luisa Futoransky

El entenado. Juan José Saer

1984

El vestido rosa. César Aira

1986

A sus plantas rendido un león. Osvaldo Soriano

1987

Una novela china. César Aira

La ocasión. Juan José Saer

Formación del grupo Shangai

1988

La Internacional Argentina. Copi

1988-1991

Publicación de *Babel. Revista de libros*

⁵⁶⁸ En este apartado incluimos el año de publicación de las novelas de las dos últimas décadas del siglo XX, que se caracterizan por el exotismo.

1989

La hija de Kheops. Alberto Laiseca

1990

La noche anterior. Martín Caparrós

La Perla del Emperador. Daniel Guebel

La mujer en la Muralla. Alberto Laiseca

1991

La liebre. César Aira

1992

El llanto. César Aira

El volante. César Aira

1993

El son del África. Sergio Bizzio

Edición corregida de *La Perla del Emperador.* Daniel Guebel

1994

Wasabi. Alan Pauls

1995

Cita en Marruecos. Rodolfo Rabanal

1997

Las nubes. Juan José Saer

2000

Un episodio en la vida de un pintor viajero. César Aira

BIBLIOGRAFÍA

Crítica general

ABÓS, Álvaro. “Brasil: literatura y mercado”. *Babel. Revista de libros*, 16. Buenos Aires, abril de 1990

BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1975

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Buenos Aires-Madrid: Siglo veintiuno editores, 1974

_ *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación, 1987

_ “La escritura violenta”. *Babel. Revista de Libros*, 2. Buenos Aires, mayo de 1988

_ “Anticipo de *Variaciones sobre la escritura*”. *Babel. Revista de Libros*, 9. Buenos Aires, junio 1989

BATAILLE, Georges. *El erotismo*. Barcelona: Tusquets editores, 2007

CÁCERES FREYRE, Julián. “Los africanos y su influencia en la población argentina”

http://www.iai.spk-berlin.de/fileadmin/dokumentenbibliothek/Indiana/Indiana_9/IND-09_Freyre.pdf (fecha de consulta: 29/12/2014)

CAMPBELL, Colin Campbell. “La novísima crítica norteamericana”. *Babel. Revista de libros*, 17. Buenos Aires, mayo de 1990

- CAMPRA, Rosalba. *América latina: la identidad y la máscara*. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1987
- DARWIN, Charles. *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*. Buenos Aires: Ediciones Continente, 2008
- ESTEVA-FABREGAT, Claudio. “Procesos de aculturación y transculturación”, *Filosofía de la cultura*, David Sobrevilla (ed.). Madrid: Editorial Trotta, 1998
- GARCÍA, Germán Leopoldo. “Sade: la actualidad de un perverso”. *Babel. Revista de libros*, 19. Buenos Aires, septiembre de 1990
- GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *El texto narrativo*. Madrid: Editorial Síntesis, 1996
- GOMÀ, Daniel. “Hasta que la muerte nos una: matrimonios de ultratumba y ‘novias fantasma’ en China”. *Revista bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales (Serie documental de Geo Crítica)*, 822, <http://www.ub.edu/geocrit/b3w-822.htm>. Universidad de Barcelona, 5 de mayo de 2009
- GULLÓN, Ricardo. *Espacio y novela*. Barcelona: Antoni Bosch editor, 1980
- JÁUREGUI, Carlos A. *Canibalia*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert, 2008
- MBAYE, Djibril. “Entender la postmodernidad literaria: una hermenéutica desde la ‘segunda fila’”, *Araucaria: Revista Iberoamericana de filosofía, política y humanidades*, 31. Universidad de Sevilla, 2014
- REEVES SANDAY, Peggy. *El canibalismo como sistema cultural*. Barcelona: Editorial Lerna, 1987
- SAID, Edward. “Recuerdo del invierno”. *Punto de vista*, 22. Buenos Aires, diciembre de 1984
- ZUBIARRE, María Teresa. *El espacio en la novela realista. Paisajes, miniaturas, perspectivas*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2000

Crítica sobre literatura argentina

AIRA, César. “Una máquina de guerra contra la pena”. *Babel. Revista de Libros*, 12. Buenos Aires, octubre 1989

ARENA, Silvana Mariel. “*Ema, la cautiva* de César Aira, a un siglo de la conquista del desierto: reflexiones sobre los modos de representación, el lugar del artista y la construcción del espacio, el tiempo y el sujeto.” *Fin(es) de siglo y modernismo*. María Payeras Grau y Luis Miguel Fernández Ripoll (eds). Universitat de les Illes Balears, agosto 1996

BARI, Pablo. “Que todo sea más grande pero que no sea nunca monstruoso”. *Babel. Revista de Libros*, 12. Buenos Aires, octubre 1989

BARRIUSO, Carlos. “Escritura y percepción en la narrativa de Juan José Saer: *El entenado* como sistema de representación especular.” *Revista de Humanidades: Tecnológico de Monterrey*, núm. 15, pp. 13-29. Monterrey, 2003

BENZECRY, Claudio. “El almuerzo de los remeros. Profesionalismo y literatura en la década de los 90” *Hispanamérica*, XXIX. Collage Park, MD, diciembre 2000

BOSTEELS, Wouter. “El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)” *Culturas del Río de la Plata (1973-1995)*. *Transgresión e intercambio, Lateinamerika.Studien*, 36. Frankfurt: Vervuert Verlag, 1995

BUJALDÓN DE ESTEVES, Lila. “Pintores, cronistas y viajeros en la Mendoza antigua”, <http://www.mdzol.com/nota/205802-pintores-cronistas-y-viajeros-en-la-mendoza-antigua/> (fecha de consulta: 3/6/2015)

CAPARRÓS, Martín. “Cuentos chinos”. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo 1987

— “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. *Babel. Revista de libros*, 10. Buenos Aires, julio 1989

- _ “Mientras Babel”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 517-519. Madrid, julio – septiembre 1993
- CAPARRÓS, Martín y Jorge Dorio, “Caballerías”. *Babel. Revista de libros*, 1. Buenos Aires, abril 1988
- _ “Por las dudas”. *Babel. Revista de libros*, 9. Buenos Aires, junio de 1989
- CARBALLO, Asunción. “Mishiadura y almas muertas”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988
- CHACÓN, Pablo E. y Jorge Fondebrider. *La paja en el ojo ajeno. El periodismo cultural argentino (1983-1998)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998
- CHITARRONI, Luis. “La copia de un gramo”. *Babel. Revista de libros*, 15. Buenos Aires, marzo de 1990
- _ “Narrativa: nuevas tendencias. Relato de los márgenes”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 517-519. Madrid, 1993
- CONTRERAS, Sandra. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2002
- CORBATTA, Jorgelina. “Reportaje a Luisa Futoransky (París, Junio 2, 2002)”, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXX, Núm. 207, Abril-Junio 2004
- _ *Juan José Saer. Arte poética y práctica literaria*. Buenos Aires: Corregidor, 2005
- DE DIEGO, José Luis. “Relatos atravesados por los exilios”, *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Dirigida por Noé Jitrik. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000
- DE LEONE, Lucía. “Tradición y ruptura. La reconstrucción algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”, *Everba*, http://everba.eter.org/spring03/de_leone.htm. Buenos Aires, 2003

DELGADO, Verónica. “Babel. Revista de libros en los ’80. Una relectura”. *Orbis tertius*, 2 y 3. La Plata, 1996

_ “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”. Universidad Nacional de la Plata, <file:///C:/Documents%20and%20Settings/Luc%C3%Ada/Mis%20documentos/Downloads/659-1317-1-SM.pdf> (fecha de consulta: 5/6/2014)

FEILING, C.E. *Con toda intención*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana Señales, 2005

FELD, Claudia y Mariela Govea. “Literatura del ochenta. El avestruz que clama en el desierto”. *El Porteño*, 72. Buenos Aires, diciembre 1987

FERNÁNDEZ, Nancy. *Narraciones viajeras*. César Aira y Juan José Saer. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2000

GASQUET, Axel. *La literatura expatriada. Conversaciones con escritores argentinos de París*. Santa Fe: Ediciones UNL, 2004

GILO, María Esther. “Entrevista al escritor Juan José Saer”, <http://www.pagina12.com.ar/2000/00-03/00-03-27/pag12.htm> (fecha de consulta: 1/12/2013)

GIRRI, Alberto. Sección “La esfinge”. *Babel. Revista de libros*, 3. Buenos Aires, julio 1988

GIUFFRÉ, Mercedes. Mercedes Giuffré, “En busca de la identidad argentina”. <http://www.almargen.com.ar/sitio/seccion/entrevistas/matayoshi/>. Diciembre, 2003

_ *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*. Buenos Aires: Ediciones del signo, 2004

GORBATO, Viviana. “El grupo Shangai da la cara”. *El Periodista*, 18. Buenos Aires, marzo 1988

GRAMUGLIO, María Teresa. “Genealogía de lo nuevo”. *Punto de vista*, 39. Buenos Aires, diciembre 1990

GUEBEL, Daniel. “La salud del padre”. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo 1987

— “Perlas en el espejo de los mares”. *Babel. Revista de libros*, 18. Buenos Aires, agosto 1990

HOROWICZ, Alejandro. “No todos reculan”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988

LAERA, Alejandra y Martín Kohan, “Alan Pauls: Variaciones sobre la crítica.” <http://www.cinosargo.cl/content/view/220388/Alan-Pauls-Variaciones-sobre-la-critica.html>, (fecha de consulta: 5/5/2015)

LEONE, Lucía de, “Tradición y ruptura. La reconstrucción algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira”, http://everba.eter.org/spring03/de_leone.htm, *Everba*, 2003

LIBERTELLA, Mauro. “A 20 años del cierre de Babel. Un cambio de conversación”. *Revista de Cultura*. Buenos Aires, 18 de junio de 2011

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel. *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires: Losada, 1985

MBAYE, Djibril. *La obra de César Aira: una narrativa en búsqueda de su crítica*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2011

MENÉNDEZ DELLA TORRE, Elsa. *Identidad, exilio y memoria en la narrativa de tres autoras argentinas (Luisa Futoransky, Tununa Mercado y Luisa Valenzuela)*. Wayne State University, http://digitalcommons.wayne.edu/oa_dissertations/369/ (fecha de consulta: 27/01/2015)

MOLINA, Cristina. “Relatos del mercado. Una definición y dos casos de la literatura latinoamericana”. *Los límites de la literatura. Cuadernos del Seminario I*. Rosario: Centro de estudios de Literatura Argentina UNR, 2010

- MONTALDO, Graciela. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanamérica: Revista de literatura*, 55. Estados Unidos, 1990
- PATIÑO, Roxana. "Revistas literarias y culturales argentinas de los 80", <http://www.revistasculturales.com/articulos/37/insula/596/1/revistas-literarias-y-culturales-argentinas-de-los-80.html>, *Ínsula*, 715-716. Madrid, julio-agosto, 2006
- PAULS, Alan. "Narrar, viajar, olvidar". *Babel. Revista de Libros*, 18. Buenos Aires, agosto 1990
- PENSA, Mariana, "Ema, la cautiva de César Aira: la tradición y su superación" *Delaware Review of Latin American Studies* Vol.5, N. 2, www.udel.edu/LASP/VOL5-2Pensa.html-37K. December 15, 2004
- PERILLI, Carmen. *Las ratas en la torre de Babel. La novela argentina entre 1982-1999*. Buenos Aires: Letra Buena, 1994
- PERKOWSKA, Magdalena. *Historias híbridas. La nueva novela histórica latinoamericana (1985-2000) ante las teorías posmodernas de la historia*. Madrid: Ed. Iberoamericana. Nexos y diferencias, 2008
- POLLMANN, Leo, "Una estética del más allá del ser. *Ema, la Cautiva* de César Aira", pp. 177-194, *La novela argentina de los años 80*. Roland Spiller (ed.). Frankfurt: Lateinamerika-Studien 29, Vervuert Verlag, 1991
- PRIETO, Adolfo. *Los viajeros ingleses y la emergencia de la literatura argentina 1820-1850*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2003
- PRIETO POLO, David. *La subversión de la historia: parodia, humor, cine y música en la novelas de Osvaldo Soriano*. <http://biblioteca.ucm.es/tesis/fll/ucm-t29558.pdf>. Universidad Complutense de Madrid, 2006

- RABANAL, Rodolfo. *La costa bárbara. Literatura y experiencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000
- RODRÍGUEZ, Fermín A. *Un desierto para la nación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010
- RODRÍGUEZ CARRANZA, Luz. “Discursos literarios, prácticas sociales (*Babel*, revista de libros, 1988 – 91)”. *Hispanamérica*, 61. 1992
- ROMANO, Eduardo. “No se olviden de Bernardo (Kordon)”. <http://www.orbistertius.unlp.edu.ar/numeros/numero-12/21-romano.pdf> (fecha de consulta: 2/09/2011)
- ROMANO SUED, Susa (dir.). *Umbrales y catástrofes, literatura argentina de los 90*. Córdoba: Epoké, 2003
- SAAVEDRA, Guillermo. “Una máquina de guerra contra la pena” (pp. 4-5). *Babel. Revista de Libros*, 12. Buenos Aires, octubre 1989
- SAGER, Valeria. “Lo familiar y la mirada exótica en las novelas de los escritores de *Babel* (1990-2000)”. Iº Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana). <http://geocities.ws/aularama/ponencias/rstz/sager.htm>. (fecha de consulta: 18/8/2014)
- SAIDÓN, Gabriela. *Encuentro del Bosque. La Argentina como escenario. Primera reunión de narradores argentinos en el Hotel del Bosque de Pinamar*. Buenos Aires: Sudamericana, 1993
- SAÍTTA, Sylvia. “La narración argentina, entre la innovación y el mercado (1983-2003). *La república y su sombra*. Buenos Aires: Edhasa, 2004
- SARLO, Beatriz. *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno editores, 2007

- SASSI, Hernán. “A pesar de Shangai, a pesar de Babel” *Pensamiento de los confines*, 18. Buenos Aires, junio 2006
- SCAVINO, Dardo. *Saer y los nombres*. Buenos Aires: Ediciones El Cielo por Asalto, 2004
- SPERANZA, Graciela. *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Santafé de Bogotá: Grupo editorial Norma, 1995
- SYMNS, Enrique. “La mafia de los intelectuales”. *Fin de siglo*, 10. Buenos Aires, abril 1988
- TORRES FIERRO, Danubio. “Presentación”. *Vuelta*, 8. Buenos Aires, marzo 1987
- VILLORO, Juan. *De eso se trata. Ensayos literarios*. Barcelona: Anagrama, 2008
- VIÑAS, David. *Indios, ejército y frontera*. México D.F.: Siglo veintiuno editores, 1982
- VV.AA. Noé Jitrik (dir.) *Historia crítica de la literatura argentina. La narración gana la partida*. Volumen 11. Buenos Aires: Emecé Editores, 2000
- VVAA. *Literatura argentina y nacionalismo (Gálvez, Fogwil, Saer, Aira)*. *Estudios, investigaciones*, 24. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad Nacional de la Plata, 1995
- VVAA. *Literatura argentina hoy. De la dictadura a la democracia*. Frankfurt: Vervuert, 1989
- VVAA. *Represión y reconstrucción de una cultura: el caso argentino*. Buenos Aires: Eudeba, 1988
- VVAA. *Fin(es) de siglo y modernismo*. Universitat de les Illes Balears. Congreso Internacional. Buenos Aires – La Plata, agosto de 1996
- VVAA. *Poéticas de la distancia: adentro y afuera de la literatura argentina*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma – Vitral, 2006

VVAA. César Aira en miniatura: un acercamiento crítico. Veracruz: Colección Cuadernos Universidad Veracruzana, 2006

WARLEY, Jorge. “Abran cancha” *El Porteño*, 105. Buenos Aires, septiembre 1990

Crítica sobre exotismo y orientalismo

ACKERLEY, María Isabel. “Borges, el Islam y la búsqueda del otro”. *Eikasia. Revista de Filosofía*, II 7. <http://www.revistadefilosofia.org>, noviembre 2006

AVERBACH, Mária Averbach. “Literatura de los indios de EEUU. En busca del territorio perdido”. *Babel. Revista de libros*, 6. Buenos Aires, enero 1989

AIRA, César. *Nouvelles Impressions du Petit Maroc*. Saint-Nazaire: Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs de Saint-Nazaire, 1991

— “Exotismo”. *Boletín/3 del Grupo de Estudios de Teoría Literaria*. Rosario, septiembre de 1993

BARTHES, Roland. *El Imperio de los signos*. Barcelona: Seix Barral, 2007

BERGEL, Martín. *Un caso de orientalismo invertido. Representaciones intelectuales del Oriente en la cultura argentina de la primera posguerra (1928-1930)*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires, 2010

BERWANGER DA SILVA, Maria Luiza. “Exotismo y alteridad: lo mismo como otro, lo otro como lo mismo”. *El Hilo de la Fábula*, 4, año 3. Universidad Nacional del Litoral, 2005

BIGONGIARI, Diego. “El íntimo cuchillo de la palabra”. *Babel. Revista de Libros*, 1. Buenos Aires, abril 1988

CHITARRONI, Luis. *Mil tazas de té*. Buenos Aires: La Bestia Equilátera, 2008

CRISTOFF, María Sonia Cristoff. “El viaje dislocante”, *Pasaje a Oriente. Narrativa de viajes de escritores argentinos*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009

- DE DIEGO, Estrella. *Quedarse sin lo exótico*. Lanzarote: Fundación César Manrique, 1999
- DE MORA, Carmen. “Realidad, ficción y exotismo en *Un episodio en la vida de un pintor viajero*”, *Alianzas entre Historia y Ficción Homenaje a Patrick Collard*. Génève: Librairie DROZ S.A., 2009
- DÍAZ PLAJA, Guillermo. “La recepción de China en las culturas hispánicas”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 355. Madrid, 1958
- ESCUADERO DE ARANCIBIA, Blanca. “El “Orientalismo”: grandes teorías y grandes escritores”. *El Hilo de la Fábula*, 1, año 1. Universidad Nacional del Litoral, 2003
- FERNÁNDEZ PARRILLA, Gonzalo y Manuel C. Feria García. *Orientalismo, exotismo y traducción*. Cuenca: Escuela de Traductores de Toledo. Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2000
- GASQUET, Axel. *Oriente al Sur*. Buenos Aires: Eudeba, 2007
- _ “El Orientalismo argentino (1900-1940). De la revista Nosotros al grupo Sur” Latin American Studies Center University of Maryland, College Park, [http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP22\(AxelGasquet\).pdf](http://www.lasc.umd.edu/Publications/WorkingPapers/NewLASCSeries/WP22(AxelGasquet).pdf), 2008
- GIL AMATE, Virginia. “Horizonte oriental: el exotismo en el final de siglo argentino”. *Modernismo y modernidad en el ámbito hispánico*. Sevilla: La Universidad. La Asociación, 1998
- GONZÁLEZ, Horacio. “Lawrence de Arabia, una tragedia intelectual”. *Babel. Revista de libros*, 21. Buenos Aires, diciembre 1990
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio. “Teoría del Exotismo”. *Gazeta de Antropología*, 6 (pp. 11-18). Granada, 1988

- _ *El exotismo en las vanguardias artístico-literarias*. Barcelona: Anthropos. Editorial del hombre, 1989
- GULLÓN, Ricardo. “Exotismo y Modernismo”. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 175-176. Madrid, julio-agosto 1964
- GUTIÉRREZ-MOUAT, Ricardo. “César Aira y el exotismo”. *Cuadernos de literatura*, Vol. XVII, 34, <http://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/6249/4981>, julio-diciembre 2013
- KODAMA, María. “Borges y el Oriente”. *El Hilo de la Fábula*, 6, año 5. Universidad Nacional del Litoral, 2007
- KORDON, Bernardo. *Así escriben los chinos. Desde la tradición oral hasta nuestros días*. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976
- LITVAK, Lily. *El sendero del tigre. Exotismo en la literatura española de finales del siglo XIX (1880-1913)*. Madrid: Taurus, 1986
- LLOPESA, Ricardo. “Orientalismo y modernismo”, <http://revistas.ucm.es/fli/02104547/articulos/ALHI9696110171A.PDF>, 1995
- LUTZKY, Daniel Lutzky “El Zen: la paradoja sin sujeto”. *Babel. Revista de libros*, 15. Buenos Aires, marzo 1990
- MATAMORO, Blas. “Burocracias y cuentos chinos”. *Cuadernos hispanoamericanos*, 512. Madrid, 1993
- MOREJÓN ARNAIZ, Idalia. “Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito”, http://www.abralic.org.br/anais/cong2008/AnaisOnline/simposios/pdf/068/IDALIA_MOREJON.pdf, XI Congresso Internacional da ABRALIC Tessituras, Interações, Convergências. USP. Sao Paulo, 13 a 17 de julio de 2008
- SAID, Edward W. Said. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008

- SEGALEN, Víctor. *Un ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso (y textos sobre Gauguin y Oceanía)*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1989
- TAUB, Emmanuel. *Otredad, orientalismo e identidad*. Buenos Aires: Editorial Teseo, 2008
- TINAJERO, Araceli. *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*. West Lafayette, Indiana: Purdue University Press, 2003
- TODOROV, Tzevan. *Nosotros y los otros: Reflexión sobre la diversidad humana*. México D.F.: Siglo XXI, 1991
- TORRES-POU, Joan (ed.). *Orientalismos. Oriente y Occidente en la literatura y las artes de España e Hispanoamérica*. Barcelona: Florida International University. Department of Modern Languages Series Vol. 2. PPU, 2010
- WEISZ, Gabriel. *Tinta del exotismo. Literatura de la Otredad*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2007
- Z Aid, Gabriel. “Camellos del Corán”, <http://www.letraslibres.com/revista/convivio/camellos-del-coran>. *Letras Libres*, diciembre de 2005

Obras literarias hasta los 70

- ANÓNIMO. *Las mil y una noches* (I). Barcelona: Booket, 2006
- ARLT, Roberto. *El criador de gorilas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1945
- _ *Aguafuertes españolas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1971
- BORGES, Jorge Luis. “El Aleph”, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- _ “Historia del guerrero y la cautiva”, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- _ “Los dos reyes y los dos laberintos”, *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial, 2000
- _ “El escritor argentino y la tradición”, *Discusión*. Madrid: Alianza Editorial, 2008
- ECHEVERRÍA, Esteban. *La cautiva*. Madrid: Cátedra, 1990

FERNÁNDEZ, Macedonio. *Papeles de Recienvenido*. La Habana: Casa de las Américas. Colección La Honda, 1969

GÁLVEZ, Manuel. *Recuerdos de la vida literaria II. En el mundo de los seres ficticios*. Buenos Aires: Librería Hachette, 1961

GONZÁLEZ TUÑÓN, Raúl. *Todos los hombres del mundo son hermanos*. Buenos Aires: Editorial Poemas, 1954

GÜIRALDES, Ricardo. *El sendero. Notas sobre mi evolución espiritualista en vista de un futuro*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1967

KORDON, Bernardo. *600 millones y uno*. Buenos Aires: Ediciones Leviatán, 1958

_ *Vagabundo en Tombuctú y Alias Gardelito*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1961

MANSILLA, Lucio V. *Una excursión a los indios ranqueles*. Buenos Aires: Espasa Calpe. Colección Austral, 1965

ROHDE, Jorge Max. *Viaje al Japón*. Buenos Aires: M. Gleizer – Editor, 1932

_ *Oriente*. Buenos Aires: M. Gleizer – Editor, 1933

SARMIENTO, Domingo F. *Viajes. Europa – África – América (Selección)*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1961

_ *Facundo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 1998

SEGALEN, Víctor. *René Leys*. Madrid: Alianza tres, 1978

Obras literarias a partir de los 80

AIRA, César. *El vestido rosa*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984

_ *Ema, la cautiva*. Barcelona: Mondadori, 1997

_ *La liebre*. Barcelona: Emecé, 2002

_ *El llanto*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003

_ *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003

- _ *El volante*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2003
- _ *Una novela china*. Barcelona: Debolsillo, 2004
- _ *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2005
- _ *El santo*. Barcelona: Literatura Random House, 2015
- Eduardo Berti. *El país imaginado*. Madrid: Impedimenta, 2012
- BIZZIO, Sergio. *El divino convertible*. Buenos Aires: Catálogos editora, 1990
- _ *El son del África*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica. Travesías, 1993
- CAPARRÓS, Martín. *Ansay ó los infortunios de la gloria*. Buenos Aires: Ada Korn Editora, 1984
- _ *No velas a tus muertos*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 1986
- _ *La noche anterior*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. Narrativas argentinas, 1990
- CHEJFEC, Sergio. *Lenta biografía*. Buenos Aires: Pontosur, 1990
- COPI. *La Internacional Argentina*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1989
- FUTORANSKY, Luisa. *De Pe a Pa (o de Pekín a París)*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1986
- _ *Son cuentos chinos*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1991
- GUEBEL, Daniel. *La Perla Emperador*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1990
- _ *La Perla del Emperador*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1993
- LAISECA, Alberto. *La hija de Kheops*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1989
- _ *La mujer en la Muralla*. Buenos Aires: Planeta Biblioteca del Sur, 1990
- MATAYOSHI, Maximiliano. *Gaijin*. Buenos Aires: Alfaguara, 2003
- PAULS, Alan. *El pudor del pornógrafo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1984
- _ *El coloquio*. Buenos Aires: Emecé editores, 1990
- _ *Wasabi*. Barcelona: Anagrama, 2005
- RABANAL, Rodolfo. *Cita en Marruecos*. Buenos Aires: Seix Barral, 1996

SAER, Juan José. “El intérprete”, *La mayor*. Barcelona: Planeta, 1976

_ *Glosa*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988

_ *La ocasión*. Barcelona: Ediciones Destino, 1988

_ *Las nubes*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002

_ *El entenado*. Barcelona: El Aleph Editores, 2003

SORIANO, Osvaldo. *A sus plantas rendido un león*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1986

RESUMEN

El Grupo Shangai y el Exotismo en la novela argentina de las dos últimas décadas del siglo XX

Introducción

En la Argentina de las dos últimas décadas del siglo XX, distintos autores apartan su mirada de la realidad social más reciente para reconducirla hacia otros temas más cercanos a la ficción; de tal manera que encuadran sus novelas en siglos anteriores, como la pampa argentina del siglo XIX, o las trasladan a lugares alejados de Argentina, a Extremo Oriente principalmente. El resultado es un extrañamiento tanto de tiempos como de espacios que hace pensar en el exotismo como la característica principal de las novelas de estos años. Para mostrar este propósito, se analiza una selección de novelas que van desde 1981, año en el que César Aira publica *Ema, la cautiva*, a 2000, año de la publicación de *Un episodio en la vida de un pintor viajero* del mismo autor. El nombre de César Aira aparece una y otra vez en estas páginas como novelista y como ensayista que reflexiona acerca del tema objeto de estudio de este trabajo: el exotismo. Pero también se incluyen las novelas de otros autores como Juan José Saer, Rodolfo Rabanal, Osvaldo Soriano, Copi o Alberto Laiseca; además de las obras de algunos de los miembros del grupo Shangai, que nace en 1987 como parodia de los grupos literarios y que tuvo continuidad en la revista *Babel*.

Objetivos

- Presentar el exotismo como un rasgo fundamental de la novelística argentina de las dos últimas décadas del siglo XX. Dicha característica se produce tanto en el tiempo como en el espacio.

- Argumentar por qué el grupo Shangai no debe ser considerado simple parodia, como sus propios miembros pretenden, sino que debe ser estudiado como un grupo representativo de la narrativa argentina de finales de los años 80 y principios de los 90.

Organización

La presente investigación está dividida en cinco capítulos:

Capítulo uno: “Cartografía del exotismo”. Este capítulo es un recorrido por la obra de distintos ensayistas que han reflexionado acerca del exotismo en distintos movimientos artístico-literarios. De estos autores, destacan Víctor Segalen, iniciador del género y creador del término “exota”; Tzevan Todorov, quien traza un retrato de las distintas actitudes que se pueden tomar respecto a los otros; Lily Litvak, que aúna exotismo y erotismo; o Gabriel Weisz, quien reflexiona acerca del “sujeto exótico”. Además, Oriente es el espacio en el que se sitúan muchas de las novelas que se estudian en estas páginas, por lo que en esta “Cartografía” se incluye un segundo apartado centrado en aquellos autores que han dedicado sus trabajos al Orientalismo. En este apartado es obligado partir del trabajo de Edward W. Said, *Orientalismo*, por la concepción que tiene del Orientalismo como invención de Occidente y su reflexión acerca de las obras que han introducido Oriente en la literatura occidental.

Capítulo dos: “La reinención del otro: del Romanticismo a la década de los 60”. En este capítulo se estudia la obra de distintos autores que se han caracterizado por introducir Oriente en la literatura y el pensamiento argentinos, desde los románticos

hasta los autores que fueron invitados por el Consejo Nacional Chino. Para este capítulo es fundamental el trabajo de Axel Gasquet, *Oriente al sur*.

Capítulo tres: “Argentina: exotismo en el tiempo”. Este capítulo consiste en el análisis de aquellas novelas que, situadas dentro de Argentina, dan un salto en el tiempo y se enmarcan en otras épocas, el siglo XIX principalmente. Este capítulo está dedicado al estudio de dos autores, César Aira y Juan José Saer, en cuyas novelas el paisaje tiene la función de transformar a los personajes, haciéndolos extraños ante sí mismos y ante los demás. Por un lado, de César Aira, se comentan las novelas que pertenecen a su “ciclo pampeano”, protagonizadas por los personajes de la literatura fundacional argentina: los indios, el ejército, la cautiva o el viajero que recorre la pampa argentina en busca de lo exótico. Por otra parte, de Juan José Saer, se empieza analizando su novela *El entenado*, con las que se introduce otro término relacionado con lo exótico: el canibalismo, para cuyo análisis es fundamental el trabajo de Carlos A. Jáuregui y el de Peggy Reeves Sanday, acerca de dicho tema; además de *El erotismo* de Georges Bataille, donde reflexiona acerca de la transgresión de las prohibiciones. Y se continúa con *La ocasión* y *Las nubes*, novelas en las que la llanura de Santa Fe despersonaliza a los personajes.

Capítulo cuatro: “Oriente: exotismo en el espacio”. Este capítulo se centra en el estudio de aquellas novelas en las que el exotismo se pone de manifiesto en el propio título. Se trata de un exotismo sujeto a las geografías. Para desarrollar este capítulo, se va de Argentina, donde se encuentra el protagonista de *Cita en Marruecos* de Rodolfo Rabanal, a Oriente, pasando por África en *A sus plantas rendido un león* de Osvaldo Soriano, *La Internacional Argentina* de Copi, *El son de África* de Sergio Bizzio y *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca; por Grecia, en *La noche anterior* de Martín Caparrós; hasta llegar a China con *La mujer en la Muralla* de Laiseca y *Una novela*

china de César Aira; y por último, Malasia, con *La Perla del Emperador* de Daniel Guebel. No obstante, pronto se vuelve a Occidente para estudiar los elementos exóticos que se introducen en *El llanto* de César Aira y en *Wasabi* de Alan Pauls. Además, se analiza una novela en la que se desmitifica China cuando la autora entra en contacto con dicho país, *Son cuentos chinos* de Luisa Futoransky. Este capítulo se cierra con un apartado en el que se comentan brevemente novelas que se han publicado a partir del año 2001 y que también se caracterizan por el exotismo, dejando abierta la puerta a un nuevo estudio acerca del tema.

Capítulo cinco: “De Shangai a Babel: un viaje entre dos décadas”. Este capítulo está dividido en dos apartados: el primero se centra en el grupo Shangai, que nace en 1987; y el siguiente sirve para describir la revista *Babel*.

El nombre del grupo Shangai, elegido por ser las antípodas de Buenos Aires, junto a su “manifiesto”, sirve para relacionarlo con el exotismo de la novela argentina de estos años. Para mostrar que no fue una parodia, sino que realmente fue un grupo literario, se analizan todos aquellos rasgos que vinculan a los autores que forman dicho grupo, partiendo del artículo publicado en *Babel* por Martín Caparrós, “Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril”. Además se comenta la novela de César Aira, *El volante*, en la que parodia al grupo Shangai convirtiéndolo en el grupo Calcutti, lo que sirve para revelar la importancia que tuvo Shangai a finales de los ochenta. Y por último, en el segundo apartado, se describe la revista en la que se materializó Shangai, *Babel. Revista de libros*, especialmente su sección “Bárbaros”, en la que se reflexiona acerca de obras estrechamente relacionadas con la idea de exotismo. En el estudio de este grupo y de la revista, es fundamental la obra de Roland Barthes.

Resultados

Mediante el análisis de un conjunto importante de novelas que se publican en las dos últimas décadas del siglo XX, la conclusión a la que se llega es que existe toda una novelística argentina en los años 80 y 90 caracterizada por el exotismo. Esta característica se da en dos líneas:

- El exotismo en el tiempo, que defiende Víctor Segalen en su *Ensayo sobre el exotismo*, y en el que se incluyen aquellas novelas ambientadas en la Argentina del siglo XIX, o el siglo XVI en el caso de *El entenado*. En estas novelas, el extrañamiento se produce principalmente por la transformación que sufren los personajes al entrar en contacto con el paisaje argentino.

- El exotismo en el espacio, que se da en aquellas novelas que se sitúan en países que han sido concebidos tradicionalmente como lugares exóticos desde el punto de vista occidental, o que incluyen algún elemento propio de estos países.

Además, se ha llegado a la conclusión de que existe un grupo de narradores que participa del exotismo que caracteriza la novelística de estos años, autodenominado Shanghai, del que sus propios miembros reniegan al concebirlo como parodia, y se ha mostrado su importancia mediante el análisis del manifiesto que Martín Caparrós publicó, de sus obras y de la revista *Babel* que le dio continuidad.

Conclusión

Este trabajo se puede considerar otro eslabón en la cadena que forman aquellos estudios que han visto el exotismo como rasgo común de distintas literaturas; un rasgo que tiene que ver en algunos casos con el deseo de evasión y búsqueda de aquellos autores que no se encuentran a gusto con la realidad que les ha tocado vivir, y en otros, con el anhelo de devolver la fábula a la literatura. Además, sirve para mostrar que a finales del siglo XX, hablar de exotismo sí es pertinente, porque la literatura es

invención principalmente y no hay mayor invención que la que se produce al fantasear con lo desconocido, con lo que está alejado de la realidad de uno.

SUMMARY

The Shanghai group and Exoticism in the Argentine novel of the last two decades of the twentieth century

Introduction

In Argentina, during the last two decades of the twentieth century, a group of authors look away from recent social realities to redirect their vision toward other topics closer to fiction. In this way, they set their novels in earlier centuries; in the Argentine “pampa” of the XIXth century or they move them to places far away from Argentina, to the far east primarily. The result is an estrangement both in time and space that portrays exoticism as the main characteristic of the novels of those years. To illustrate this, a series of novels are analyzed beginning in 1981, the year in which César Aira published *Ema, la Cautiva* and reaching the year 2000, when *Un episodio en la vida de un pintor viajero*, was published by the same author. The name of César Aira appears over and over throughout these pages both as a novelist and essayist who reflects on the topic of exoticism: object of study of this paper. Novels by other authors are also included, writers such as Juan José Saer, Rodolfo Rabanal, Osvaldo Soriano, Copi or Alberto Laiseca, as well as the works of members of the Shanghai group, founded in 1987, as a parody of the literary groups which later had its continuity in the magazine *Babel*.

Objectives

- To present exoticism as a fundamental feature found in Argentine novels of the last two decades of the twentieth century. This characteristic exists both in time and space.

- To defend why the Shanghai group should not be considered a simple parody, as its own members pretended, but one which should be studied as a representative of Argentine fiction from the end of the 80s and beginning of the 90s.

Organization

This study is organized in five chapters. Chapter 1: "Cartography of Exoticism" presents an itinerary of the works of different essayists who have reflected about exoticism in various literary and artistic movements. Among these writers Victor Segalen, founder of this genre coining the term "exota"; Tzvetan Todorov, who sketches a portrait of the different attitudes that can be taken with respect to others; Lily Litvak who merges exoticism and erotism or Gabriel Weisz who reflects on the "exotic subject" stand out. Furthermore, the Orient is the place where many of the novels studied in these pages are set and thus in this "Cartography" a second part centers on those authors that have dedicated their works to Orientalism. An obliged point of departure is the work of Edward Said, his concept of Orientalism as an invention of the west and his reflections about the works that have introduced the Orient into western literature.

Chapter 2: "The reinvention of the other: from romanticism to the 1960s" analyzes the work of various writers, characterized by having introduced the Orient into Argentine literature and way of thinking, from romantics to the authors that were invited by the Chinese National Council. The work of Axel Gasquet titled *Oriente al Sur* is fundamental in this chapter.

Chapter 3: “Argentina: Exoticism in Time”. This chapter analyzes the novels that, though set in Argentina, take a leap in time to be framed in other epochs primarily of the XIXth century. This chapter is dedicated to the study of two writers, César Aira and Juan José Saer, in whose novels landscape plays the role of transforming people, making them strangers both to themselves and to others. On one hand, with regards to César Aira, the novels commented are those belonging to his “pampeano cycle” protagonized by the characters found in foundational argentine literature: the Indians, the army, the prisoner or the traveler who travels the argentine “pampa” in search of the exotic. On the other hand, with relation to the work of Juan José Saer I start by analyzing his novel *El Entenado*, that introduces another term related with the exotic, “cannibalism”. In order to present a deeper understanding of this term, the study of the work by Carlos A. Jauregui and Peggy Reeves Sanday is crucial. As well as providing a study of Georges Bataille’s, *El erotismo*, where the author reflects on the transgression of prohibitions. Progressing on to the analysis of two novels in which the landscape of the Santa Fe plains depersonalizes its characters: *La ocasion* and *Las nubes*.

Chapter 4: “Orient: Exoticism in space”. This chapter centers on the study of the novels where exoticism manifests itself in the title. This exoticism is bound to the geographies themselves. To develop this chapter, it is necessary to travel from Argentina, where we encounter the protagonist of *Cita en Marruecos*, by Rodolfo Rabanal, to the Orient, by way of Africa in *A sus plantas rendido un león* by Osvaldo Soriano, *La Internacional Argentina* by Copi, *El son de África* by Sergio Bizzo and *La hija de Kheops* by Alberto Laiseca. On to Greece in *La noche anterior* by Martín Caparrós, then China with Laiseca’s *La mujer en la Muralla* and César Aira’s *Una novela china* and ending up in Malaysia with *La perla del Emperador* by Daniel Guebel. Nevertheless, we soon return to the West in order to study the exotic elements

introduced in *El llanto* by César Aira and in *Wasabi* by Alan Pauls. An analysis of Luisa Futoransky's novel, *Son cuentos chinos* reveals the demystification of China when the author comes into contact with this country. The chapter closes with a section where novels characterized by this exoticism, published from 2001 on, are briefly commented on leaving way for their further study.

Chapter 5: "From Shanghai to Babel: A trip between two decades". This chapter is divided into two sections. The first focus on the Shanghai group that originated in 1987, and the second part describes the magazine *Babel*.

The name of the Shanghai group, chosen as it represented the antipodes of Buenos Aires, together with its manifest serves to relate it to the exoticism of the Argentine novel written during these years. This name proves that it was not a parody but a literary group, where all the features that bind the authors that formed this group are analyzed, starting with the article published in *Babel* by Martín Caparrós "Nuevos avances y retrocesos de la nueva novela argentina en lo que va del mes de abril". Also commented is César Aira's novel *El volante*, where the author parodies the Shanghai group transforming it into the Calcutti group, revealing the importance that this group had at the end of the nineteen eighties. The second section describes the magazine where Shanghai materialized: *Babel Revista de Libros*, with a special focus on its section "Bárbaros" in which we find a reflection about the works tightly related to this idea of exoticism. The work of Roland Barthes is crucial to the study of this group and of the magazine.

Results

Through the analysis of an important ensemble of novels published during the last two decades of the twentieth century, the conclusion reached is that there exists a

current of argentine novels in the 1980s and 1990s that are characterized by exoticism.

This current follows two lines:

The first line encompasses the exoticism in time that Victor Segalen defends in his work *Ensayo sobre el exotismo* and which also includes those novels set in the Argentina of the XIXth century and of the XVIth century in the case of *El entenado*. In these novels, the estrangement is produced primarily by the transformation that its characters suffer when they come into contact with the landscape of Argentina.

The second line, exoticism in space, is given by those novels set in countries traditionally conceived to be exotic locations from the western point of view, or that include an element native to these countries.

The conclusion reached is that a group of narrators exists that participates from the exoticism characteristic of the novels of these years. A group that named itself Shanghai, whose own members denied conceiving it as a parody and whose significance is proven through the analysis of the manifest published by Martín Caparrós, of his works and whose continuity was observed in the magazine Babel.

Conclusion

This work can be considered one more link in the chain formed by those studies that have portrayed exoticism as a common feature found in diverse literatures. A feature that is sometimes related to the desire to escape and keep searching, as experienced by those authors that are not comfortable with the reality that was theirs to live and other times related with the yearning to see fable return to literature. Furthermore, it serves to show that at the end of the XXth century, to speak about exoticism is still pertinent because literature is primarily invention and there is no better invention than the one created while fantasizing with the unknown, with that which is far from one's own reality.