

Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito

Profa. Dra. Idalia Morejón Arnaiz¹

Resumo:

Este trabajo se propone comentar un segmento de la literatura latinoamericana actual, que procura y torna visibles zonas de exotismo cultural y político, explicitando la relación agónica que los escritores mantienen con "lo nacional", a partir de la reorganización global de las relaciones políticas y culturales de los últimos veinte años. Nos referimos a relatos de viajeros y emigrantes, de viajeros-exiliados, de libros en los que, de un modo u otro, está en juego la condición de ser un sujeto en tránsito. La condición de estar en tránsito, entendida como espacio geográfico está presente, pero también aparece como constitución subjetiva de un nuevo territorio; y ese nuevo lugar es el que posibilita la escritura.

Palavras-chave: Exotismo literário, José Manuel Prieto, Mario Bellatin, Carlos Aguilera, Bernardo Carvalho.

En primer lugar, considero necesario aclarar que uso el término exotismo como uno de los modos principales de la presencia de otras culturas en nuestra literatura reciente. Por tanto, el exotismo latinoamericano contemporáneo se manifiesta en el trabajo de autores que buscan romper con la línea del automatismo cultural de la novedad: el nuevo exotismo puede ser entendido como una situación de escritura, y no sólo como una posición en el eje temporal, que yo asumo como *neo*, no como *post*. Aunque no descarto la posibilidad futura de construir vínculos con los usos anteriores del exotismo en la literatura del continente, en específico con el Modernismo Hispanoamericano.

Mientras que para los intelectuales de la izquierda europea de los años sesenta y setenta el tercermundismo fue un marco de referencia para la producción y recepción del exotismo en el siglo XX, ya que permitió la reestructuración de las imágenes de los pueblos no europeos, hoy la literatura latinoamericana tiene un carácter transnacional. La globalización sobrepasa ese marco tercermundista y Europa se viene transformando en exótica a los ojos de América Latina. Esto, desde luego, a nivel de la literatura que piensa su lugar en un mundo sin barreras y con poco acceso al mercado. Así, la ruptura del nuevo exotismo con lo nacional y con el énfasis de la literatura latinoamericana por ocupar un lugar central en el canon occidental, se postula como un juego no europeo en su conexión con otras civilizaciones.

Las fuentes del exotismo europeo y del nuevo exotismo latinoamericano son diferentes. Ya no es posible establecer un paralelismo entre el recorrido que va de las plantas exóticas a los relatos de viaje. Para Europa, todo comenzó con los relatos de viaje, primero por mar y después por tierra, con las empresas de colonización, y las misiones religiosas y científicas. Para la América Latina que transita entre el final del siglo XX y estos primeros años del XXI, el éxodo hacia el Norte, y el acceso directo a zonas geográficas excéntricas sin la mediación de la mirada europea, son los elementos fundamentales que dan soporte a esta tendencia.

Me interesa aquí mencionar obras como: *Teoría del alma china*, de Carlos Aguilera (Cuba); la trilogía de José Manuel Prieto (Cuba): *Enciclopedia de una vida en Rusia*, *Livadia*, *Mariposas nocturnas del imperio ruso*, y *Rex*; *El jardín de la señora Murakami*, *La escuela del dolor humano de Sechuán*; *Shiki Nagaoka, una nariz de ficción*, de Mario Bellatin (México); *Mongólia* y *O sol se põe em Sao Paulo*, de Bernardo Carvalho (Brasil). Existen además otros autores y obras que podemos contemplar dentro de esta tendencia exótica: *Una novela china*, de César Aira (Argentina); *Los impostores*, de Santiago Gamboa (Colombia); *Cuaderno de Feldafing*, de Rolando Sánchez Mejías (Cuba); *Siberiana* y *Las cuatro fugas de Manuel*, de Jesús Díaz (Cuba). En este conjunto encontramos usos no exóticos que posibilitan otras lecturas, pero me interesan, en particular, los usos exóticos y sus diferencias con lo que venía ocurriendo desde el siglo XVIII, cuando el exotismo se encontraba polarizado entre las costumbres y la naturaleza. Se trata de obras que para hablar sobre la

realidad huyen de ella constantemente. Esta es la principal reivindicación realizada por los autores que quiero destacar, y lo más curioso es que ejecuten esa especie de fuga utilizando procedimientos de la narrativa documental, como fotos, diarios, mapas, cartas, que si bien testimonian la separación de sus respectivas zonas de sociabilidad y subsistencia simbólica, al mismo tiempo los mantienen de manera ambigua e intencional, dentro de ciertos patrones de verosimilitud.

En el nuevo exotismo no existe nostalgia –la nostalgia que apunta a las pequeñas cosas-; no hay poetización del pasado, o sea, no existe confusión entre lo que ya no existe y lo que jamás ha existido. Se vive el fenómeno de la presentificación, esto es, la manifestación explícita, bajo formas diversas, de un presente dominante en un momento en que no se cree más en las utopías que remiten al futuro (LUDMER,). Tampoco existe una mirada etnográfica, por tanto, la impenetrabilidad en el nuevo exotismo es apenas una constatación de la diferencia.

A continuación veremos algunas de las marcas que esos viajes ficticios o reales han dejado en algunos de los libros mencionados. En la novela de José Manuel Prieto, *Livadia. Mariposas del Imperio Ruso*, J., un contrabandista nómada, espera en Livadia (la antigua residencia de verano del zar Nicolás II), las cartas que va enviando V., la mujer a quien ayudó a escapar de un prostíbulo en Estambul. En ese retiro, J. aprovecha para atar en su mente los cabos sueltos de una extraña aventura: desde que un entomólogo sueco le encomienda la búsqueda de un raro ejemplar de mariposa, hasta la inesperada desaparición de su corresponsal femenina. Estamos frente a una novela itinerante que se desarrolla en tres ciudades: Estocolmo, São Petersburgo y Estambul, y que trata de recuperar la tradición de la novela epistolar del siglo XVIII, generosamente comentada y citada. Prieto utiliza este género para estructurar la narración, adentrándonos en los lugares donde las cartas son escritas, en ciudades como Helsinki, Praga y Moscú. La singularidad de su trabajo está en haber construido una trilogía que saca partido de su biografía, pues estudió ingeniería en Siberia y residió en Rusia por más de una década, lo cual torna real su condición de éxota y extranjero. Al igual que Prieto, el autor, el protagonista, J., tiene la posibilidad de escapar a su identidad civil, fija y petrificada, de jugar otros roles, inventar identidades nuevas, como ocurre en todas sus novelas: traficante de armamentos del antiguo Ejército Soviético, agente de modelos, instructor privado, cazador de mariposas. El juego de las identidades es importante en su trilogía; entrelaza lo real y lo imaginario, lo verdadero y lo falso, lo auténtico y lo que no lo es de manera inextricable. Para él, de Berlín a Estambul, lenguas y geografías son espacios conquistados. Tiene la soltura y la seguridad que da la vivencia prolongada en un lugar extranjero, que le permite no considerarse propiamente un extranjero. Sin embargo, en las entrelíneas descubrimos el *leitmotiv* de lo nacional: la necesidad de sentirse enraizado, que es propia del exiliado, no del viajero. Esto se refleja en una suerte de pedagogía del emigrante, en este caso un contrabandista que constantemente viaja por ciudades extrañas, en las que se siente seguro por el hecho de haber aprendido los códigos vitales de su nuevo lugar: “Yo no era un extranjero, propiamente hablando. Había vivido demasiados años en Rusia para que me pudiera considerar como tal. Sabía, por ejemplo, que debía buscar anuncios de alojamiento en los postes, leer con cuidado las capas concéntricas de anuncios pegados a los postes.” (PRIETO, 1999. p. 21).

El jardín de la señora Murakami cuenta la historia de Izu, una joven estudiante de arte que, en la disputa entre tendencias tradicionales y modernas, toma partido por las últimas. Bellatin narra una historia mucho más compleja de la manera más sintética posible, que algunos reseñistas del libro han asociado a la idea de hacer un relato a la manera japonesa, ya que se acerca a ciertos principios básicos del arte tradicional de ese país: simplicidad, austeridad, poder evocativo. Sin embargo, el autor no renuncia a las técnicas narrativas más modernas, como el uso cinematográfico del tiempo, con grandes elipsis y frecuentes *flashbacks*. Existe en el libro además un juego metatextual complejo, hecho de alusiones literarias, que concluye con una adenda incluida al final del relato, con comentarios que resaltan el carácter ficcional y convencional de la historia. Según Bellatin, esta novela hizo con que muchos afirmen que su escritura bebe directamente en la fuente de la literatura

japonesa, o que él es el más japonés de los escritores mexicanos, a lo que él responde: “No es un juego intelectual, lo hago para zafarme de los encasillamientos”. En contrapartida, sobre *La escuela del dolor humano de Sechuán*, Bellatin comenta: “es muy andino, pero no sé si quiero que se sienta así, porque aparentemente hay un doble juego en donde todo transcurre en una especie de China utópica”. Esta novela transcurre dentro de una geografía hostil e inalcanzable (la China meridional de la época maoísta); fue escrita pensando en una adaptación para el teatro, y el núcleo de la historia es la existencia de escuelas populares que “enseñan la adaptación de las manifestaciones del dolor a las diferentes instancias de la vida cotidiana”. El escenario histórico es el de la Revolución Cultural China, la aparición de hombres-pájaro, los miembros de un equipo de voleibol que carecen de dedos en la mano derecha, e inesperadas ceremonias a los muertos.

Teoría del alma china de Carlos A. Aguilera transcurre también en China; es una enorme ficción de *Loney Planet* sobre la estructura exterior e interior de ese país, llena de referencias caricaturescas y tragicómicas a sus carreteras, linternas, caminos, museos de guerra, aeropuertos. Estructuralmente, ambas novelas son muy semejantes, y así como Bellatin, Aguilera no viaja a China, apenas inventa el viaje para “testimoniar” la existencia de una entidad política omnipresente: el totalitarismo. Aquí, el autor nos confirma: “Es un «viaje» a determinados conceptos, a occidente y su mala comprensión del otro, a la relación caricatura-poder, a mi cabeza. Pero no es la visita a ningún lugar geográfico, a ninguna realidad. Para mí, China es sólo un hueco...” (DIMKOVSKA, 2005).

En ese sentido, la novela de Aguilera sigue la línea de ruptura que inició Virgilio Piñera, y que continúa en la obra de Reinaldo Arenas, Severo Sarduy, Guillermo Cabrera Infante. Se trata de autores que buscaban escrituras parecidas, o dispositivos parecidos en lo que escribían. La política cultural de la Revolución cortó y expulsó esa línea, en la cual el aspecto lúdico de la literatura promueve transformaciones estéticas. Es decir, tienen que expulsarse a sí mismos para sostener sus poéticas, huir para levantar un estilo que había comenzado años antes, pero que alcanza su mejor momento en obras escritas fuera de Cuba.

Si Aguilera inventa un viaje por China, narrado como un reportaje, y documentado con la inclusión de un mapa del recorrido realizado, en *Mongolia*, Bernardo Carvalho ya había utilizado el mismo procedimiento, con una diferencia: la utilización de un mapa que localiza dos trayectorias: el viaje del autor a los montes Altai, financiado por la Fundación Oriente (Portugal), y el viaje ficticio del protagonista en busca de un joven fotógrafo brasileño desaparecido; caminos que desde el punto de vista geográfico no se interceptan en ningún momento. De esa forma, nos encontramos ahora ante un viaje real que sirve de pretexto para construir una ficción –contrario a lo que Bellatin y Aguilera realizan. Del falso testimonio en la novela de Aguilera, en *Mongolia* pasamos a la constatación sobre la impenetrabilidad de una cultura. Ya para Bernardo Carvalho, esa experiencia, en principio, segura y estable, se transforma en algo inquietante. Carvalho utiliza el viaje *in loco* como instrumento de construcción narrativa, teje un argumento en que un documento lleva a otro. Para el autor, la justificación del viaje real es la producción de una ficción, y a su vez, dentro de esa ficción, el objetivo del protagonista es descubrir a otro personaje, en torno al cual gira el suspense; al mismo tiempo, esto funciona como artificio narrativo para documentar, por parte del autor, su propia experiencia de viaje. Aquí el autor es, al mismo tiempo, testigo ocular y éxota, mientras que para los mongoles es un sujeto igualmente exótico. Su punto de apoyo, como ocurre con los demás autores, es la comparación y desconstrucción del cliché sobre el oriental; con esto, su pretensión desmitificadora muestra que la realidad está muy distante del orientalismo europeo, y a partir de la exhibición del falso exotismo, descubre que los locales explotan indiscriminadamente su patrimonio. Siguiendo el ensayo “Exotismo”, de César Aira, se puede afirmar que en *Mongolia*, el mongol funciona como si fuera un “persa profesional”: “se adentró en los laberintos de la nacionalidad, y ahí permanece”. Ya en *O sol se põe em São Paulo*, Carvalho retoma la figura del escritor como personaje encargado de escribir el relato de vida de una emigrante japonesa residente en São Paulo. Para ello recurre a las técnicas documentales y, esta vez, escoge un viaje ficticio al Japón.

Así, los relatos tratan de conectarse al mismo tiempo con la ficción y con la realidad. Se trata de espacios y lenguas que corresponden a partes de la memoria cultural y política de países del Este Europeo y de Asia, vinculados al campo socialista (Rusia, China), que durante los años de la Guerra Fría no tuvieron visibilidad suficiente en América Latina, impidiendo así la aproximación de la enorme mayoría de los artistas e intelectuales a esos lugares que hoy los escritores recorren. En el caso de Japón, su desarrollo tecnológico, posterior a la Segunda Guerra Mundial, propició que su alto nivel de occidentalización haya banalizado el uso ya cristalizado de sus elementos exóticos tradicionales. Esta opción por espacios distantes constituye un punto de giro dentro de la literatura latinoamericana actual; ella connota una forma de salida para la recuperación estética de las normas de la ficción frente a la fuerza de las literaturas de la política, ampliamente estudiadas y promovidas como una nueva forma de realismo literario en la segunda mitad del siglo XX, así como frente a la marca canónica dejada por el *boom* y el *postboom* de la novela latinoamericana.

Con relación al estilo de escritura, los autores revelan la marca profunda que en sus respectivos libros han dejado las obras de Tanizaki Junichiro y Thomas Bernhard. De Tanizaki, Bellatin y Carvalho aprovechan el ensayo *Elogio de la sombra* y la novela *Las hermanas Makioka*, recuperando estas obras del olvido en que se encuentran hoy en Japón. De Bernhard, Aguilera valoriza un estilo que provoca la reflexión sobre otros modos de construir la literatura, inclusive su propio límite. Este reconocimiento puede ser entendido como un nuevo modo de pensar el universalismo literario; pues, más que una influencia, la obra de esos escritores es asumida como propia, o sea, como una mirada que, más que pensar en el otro, se refiere a sí mismo, independientemente del lugar donde el escritor se encuentre, o donde localice la trama de sus libros. Existe un exotismo ideológico: se deplora el orientalismo europeo, se reconoce a Europa como lugar de exilio, y más: como emblema del viaje en sí mismo. Para Prieto en particular, como ha comentado Edward Said, el contraste entre el mito literario del exilio y las atrocidades del verdadero exilio están presentes. En ese sentido, todos los libros de autores cubanos aquí mencionados sí se encajan en esta categoría de exotismo ideológico, al presentarse (nuevamente Said) como verdadera alternativa ante las instituciones y categorías que dominan la vida moderna.

Hablo también de una literatura que rechaza todo lo que obstaculice su salida al mundo. Hay en el nuevo exotismo una adhesión voluntaria a un más allá devenido un aquí, y, simétricamente, un cuestionamiento del medio de origen. Cuando el yo se convierte en otro, existe un movimiento interior de adhesión profunda a lo desconocido, pero que no se confunde más con lo conocido a través del cliché del orientalismo occidental. Proyectarse en el otro implica un reconocimiento, una forma de aceptación recíproca. Desde luego, esto no significa que la búsqueda siempre consiga el resultado deseado. A veces el narrador aparece en la posición de intruso, como ocurre con los protagonistas de Bernardo Carvalho y Carlos Aguilera, y otras en una posición de alteridad. Esto último ocurre en *Livadia*, de Prieto, donde se establece una verdadera relación con el otro, ya sea por la lengua, por los gestos, o por los rituales destinados a inspirar confianza. En *Mongolia*, ni el protagonista en su viaje novelesco, ni el autor en su viaje real, consiguen algo semejante, pues para salir de la desconfianza recíproca es necesario salir de sí mismo, alterizarse para devenir éxota, en el sentido dado por Victor Segalen: el del sujeto capaz de sentir lo Diverso. No obstante, en todos estos libros los territorios son al mismo tiempo espacios de ilusión y desilusión, pues sus autores no escriben únicamente sobre cosas vividas, sino también inventadas, soñadas; cosas que se revelan contra el principio de lo real, como ocurre en *Teoría del alma china*, de Aguilera, y en *La escuela del dolor humano de Sechuán*, de Bellatin.

En el conjunto de ensayos “*Una literatura sin atributos*”, Juan José Saer afirma que: “de todos los niveles que componen la realidad, el de la especificidad nacional es el que primero debe cuestionarse, porque es justamente el primero que, sostenido por razones políticas y morales, aparenta ser indiscutible” (SAER, 2004. p. 261). Esta afirmación de Saer me parece pertinente, pues me refiero a escrituras que no se adaptan a las normas literarias vigentes en los respectivos países de

cada escritor, pero que reclaman constantemente ser consideradas dentro del campo literario nacional. De ese modo, en las obras comentadas, sus autores se esfuerzan por evadir el conflicto sobre la imposibilidad de pensarse dentro de algo mayor y más abstracto de lo que conocemos como literatura cubana, mexicana o brasileña, al sentimiento de nacionalidad en un sentido absoluto.

Así, todas las novelas que presentamos colocan como elemento fundamental la necesidad de localizar sus historias fuera del espacio de la lengua materna, vinculándolos a una tradición de la literatura latinoamericana, en la cual ellos creen tener que escoger entre modelos ideológicos antagónicos, con los que ya no se sienten identificados. De ahí que los autores opten por desplazar a sus protagonistas hacia territorios en que no pueden ser directamente vinculados a esta tradición. La solución para sacar a la escritura del contexto de la lengua consiste, pues, en mantener a la nación como referencia, aunque utilizando el exilio y el viaje como dispositivos de fuga ideológica y estética. De otro lado, en todas las novelas está latente la experiencia cosmopolita contemporánea, presentándonos a la convivencia "natural" entre sujetos de culturas diversas en el proceso de adquisición de una experiencia y de un pasado común (que es el presente narrado en las novelas). En ese sentido, y a propósito de los orígenes de su carrera en México, Bellatin afirma:

Constaté con pavor que al comienzo escribía cómo se tenía que escribir. Después, al momento de leerme, me encontraba con textos falsos que habían tratado de insertarse en un supuesto deber ser que en esa época, a principios de los '80, era muy fuerte. Para mí escribir es nombrar nuevamente las cosas. Los mitos que arrastra la literatura son insoportables (AGOSINO, 2004).

A su vez, dentro de esas obras, elementos como nación, exilio y viaje pueden ser pensados como un nuevo proceso metonímico de la utopía literaria latinoamericana. El hecho de escoger países de Asia o de Europa Oriental trae a la superficie el tema del totalitarismo y de la postura del escritor ante el mismo. Esos nuevos territorios no resultan hostiles al viajero, ni deslumbrantes, pues, de antemano, el Occidente ya los había construido e incorporado a su tradición artística; ellos surgen más bien como espacios de liberación. Los personajes y sus autores son, simplemente, extranjeros, lo que de varios modos los exime del compromiso a favor o en contra de la tradición del "nuevo mundo" que ellos visitan.

Referências Bibliográficas

- [1] AAVV. "L'exotisme, l'exotique, l'étranger". En: *Les Carnets de l'exotisme*. Paris, Kailash Éditions, 2006.
- [2] AGOSINO, Gabriel. "Bellatín Planet", *Radar Libros*, Buenos Aires, septiembre, 2004.
- [3] AGUILERA, Carlos Alberto. *Teoría del alma china*, México, D.F., Libros del Umbral, 2006.
- [4] AIRA, César. "Exotismo". En: *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*. Rosario, n. 3, septiembre de 1993.
- [5] CARVALHO, Bernardo. *Mongólia*, São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- [6] _____. *O sol se põe em São Paulo*, Companhia das Letras, 2007.
- [7] DIMKOVSKA, Lidija. "Entrevista a Carlos A. Aguilera". *Cacharros*, n. 6-7, 2005.
[<http://www.cubaunderground.com/cacharros/entrevista>]
- [8] LUDMER, Josefina. "Temporalidades do presente". En: *Margens. Revista de Cultura*. Belo Horizonte, UFMG, dezembro de 2002.
- [9] PRATT, Mary Louise. *Ojos imperiales. Literatura de viajes y transculturación*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1997.
- [10] PRIETO, José Manuel. *Livadia. Mariposas nocturnas del imperio ruso*. Barcelona, Mondadori,

- [11] SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Buenos Aires, Seix Barral, 2004.
- [12] SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.
- [13] SEGALÉN, Victor. *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*. México, Fondo de Cultura Económica, 1989.

¹ Idalia MOREJÓN, Profa. Dra.
UNICAMP
Departamento de Teoria Literária
ilemorejon@yahoo.com.br