

EXOTISMO

César Aira

La prosa cristalina del Siglo Clásico es el comentario perenne a una imagen luminosa, a un cristal a través del cual nos dice que será posible ver por siempre: el Hombre. Los Universales se concentran en esta figura, y todo el resto desciende al mundo sublunar. “Soy hombre antes que francés, y no soy francés sino por casualidad”, dice Montesquieu. La Razón pone a la nacionalidad bajo el signo de la contingencia y el azar. Lo necesario, la transparencia del Hombre, se difundirá en el movimiento ondulatorio del Saber absoluto a partir de un centro diamantino; sigue diciendo Montesquieu en el mismo texto: “Si conociera algo que me fuese útil, y que resultara perjudicial a mi familia, lo apartaría de mi mente. Si conociera algo útil a mi familia y que no lo fuera a mi patria, procuraría olvidarlo. Si conociera algo útil a mi patria y que resultara perjudicial a Europa, o que fuera útil a Europa y perjudicial al género humano lo consideraría como un crimen.” Este diagrama de inclusiones progresivas es el emblema del Hombre; la figura se dibujó en el cielo de las ideas, pero su despliegue no es astronómico sino geográfico, con el centro en Europa, más exactamente en París, y la línea de su espiral corriendo sobre mares y tierras cuya realidad se constituirá, por este mecanismo precisamente, en un enigma permanente.

Montesquieu, uno de los padres fundadores del Hombre, sienta las bases racionales del estudio de las instituciones del mundo moderno, crea las ciencias sociales, y en el proceso inventa un género literario, la “novela exótica”. Rica y Usbek, los protagonistas de sus *Cartas Persas*, pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes, como no pueden verla los europeos, que son parte inseparable del fenómeno Europa. Su condición de extranjeros les permite a los persas pasar del “ver” al “mirar”, y sentarán un precedente. Después de ellos, el presupuesto ineludible de la ciencia y las artes, será la mirada.

Pero los persas no son reales; son el dispositivo que inventa Montesquieu para generar la mirada. Con este dispositivo nace algo nuevo: la ficción como auxiliar del pensamiento. En adelante para pensar habrá que imponerse una ficción, un “como si...” a partir del cual desplegará todos sus colores la modernidad. De él surge toda la novela moderna, pero también las llamadas “ciencias sociales”, cuyo origen común con la novela no ha sido

suficientemente subrayado. El uso de la hipótesis, de la experimentación, tienen su origen en el “como si...” del que nace la novela.

¿Cómo ver la sociedad que me rodea sin suponerme extranjero, loco, ingenuo, gigante, artista...? Debo hacer “como si” yo fuera otro. Y la novela se apodera a tal punto de mí que termino siendo otro en la realidad, un irremediable marginal. La transformación se completa en una de las novelas más bellas de esta tradición, *El Ingenuo* de Voltaire, cuando el hurón, en el fondo de un calabozo, descubre el mundo en los libros, y se vuelve un extranjero definitivo: el sabio, el lector.

El género exótico proviene entonces de esta colaboración de ficción y realidad, bajo el signo de la inversión: para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción. La inversión se tematiza naturalmente, y el persa en Francia no tarda en volverse francés en Persia. El “extranjero” se hace “viajero”.

Estos dos estadios no hacen más que poner en imágenes procesos inherentes a la literatura. El “extranjero” que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor, haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento. Y el “viajero” por su parte, no es otro que el que regresa, a contar lo que ha visto en las islas curiosas de su fantasía o su destino, o de su estilo. Pero de pronto... (y este súbito tiene fecha, el siglo XVIII, que es cuando el viaje, inmemorial en los hechos y en los libros, empieza a articularse en formato de Razón entre hechos y libros)... de pronto estas tierras lejanas están en el mundo, son Persia, el Africa, América, Tahití, la China... Están realmente en el mundo, son literatura ready-made; sólo hay que ir a verlas.

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.

Peor que eso: el exotismo se hace comercial. Ya en el siglo XIX, es la clase de iniciativa que no se toma sino por dinero. No debería sorprendernos, en tanto el género va a la zaga de la expansión capitalista. Del primer estadio, el del persa en París, al segundo, el del francés en Persia, hay un pasaje de la *producción* al *producto*. El primero era una metáfora del escritor en su trabajo, extrañándose para tener una mirada; el segundo es la máquina de hacer literatura sin trabajo, saltando más allá de la invención, que deja a

cargo del mundo. De lo que se trata es de la transformación del libro en mercancía, y la consiguiente aparición en escena del lector, el consumidor.

Con la entrada del lector, cristaliza el tercer estadio del exotismo: el persa que le vende a los lectores franceses una Persia “persa”, colorida, distinta, exótica. El escritor que utiliza un extrañamiento ready-made. Es el doble ready-made: no sólo la materia lo es, también el sujeto que la expresa. El procedimiento se completa. Ya no es necesario viajar, ni importar nativos. El persa en París y el francés en Persia se han coordinado en el mexicano servicial, al que ni siquiera le faltará la conciencia desdichada de estar vendiendo a su país por treinta monedas. Pero no debemos apresurarnos a juzgar: si lo hiciéramos estaríamos cayendo en la trampa de *su* mala conciencia.

Ya hemos llegado a nuestra situación actual. ¿En qué se han transformado estos tres exotismos en nuestro clima de exigencia y conciencia exacerbada (que siempre es mala conciencia)? El primer exotismo, el del extranjero en nuestro mundo cotidiano, se hizo ciencia, y salió del campo de la literatura. El segundo, el del “viajero”, degeneró, por simple corrimiento de las fronteras, en género en el peor sentido de la palabra: literatura de género, literatura comercial, ciencia ficción o fenómenos paranormales, o viajes en el tiempo o regresos de la muerte. Simplemente los viajes se hicieron cada vez más lejanos, la lógica del consumo hizo que el público pidiera exotismos más y más extraños.

¿Y el tercero, el del “persa profesional”? Es el más candente porque es en buena medida nuestro predicamento. El tercero se internó en los laberintos de la nacionalidad, y ahí permanece.

Todo este proceso es un epifenómeno de la creación de nuevas nacionalidades, que tuvo lugar durante el siglo pasado. Una vez creadas, las nacionalidades se fetichizan como mercancías (y ésta podría ser la fórmula definitiva del exotismo: la fetichización de la nacionalidad), y se exhiben en un mercado global cuyas técnicas de promoción y venta, cuyo “marketing”, tiene por nombre: exotismo.

¿Cómo vive y opera el escritor en este mercado? La mala conciencia trabaja horas extras. Los escandinavos reclaman bienes tropicales. ¿Qué hacer? ¿Dárselos, o no dárselos?

Es bien conocida la postura de Borges en este punto. La expresó en su famosa parábola de los camellos del Corán: en el Corán no hay camellos porque Mahoma era una árabe auténtico (no era un francés disfrazado de Mahoma) y en consecuencia los camellos no le llamaban la atención,

directamente no los veía, y en consecuencia no los registraba, no tenía mirada. La moraleja es que el árabe auténtico expresará una Arabia auténtica, mientras que el "árabe profesional" pondrá en el mercado una Arabia de pacotilla... Vale decir, una que podamos reconocer.

Pero la mala conciencia está en la base del razonamiento de Borges, y su receta en última instancia no hace más que separar al buen profesional del mal profesional, al serio y confiable del chapucero.

Y sospechamos que ser un buen profesional del arte no es equivalente a ser un buen artista. Después de todo, no podemos razonar tan bien en esta cuestión, porque de lo que se trata justamente es de hacer opaco el cristal de la Razón. No podemos ser tan serios sin renunciar a la literatura. Si en el fondo debemos confesarnos que la literatura es una especie de perversión, de juego loco, nuestros mejores silogismos se tuercen siempre. Esta historia misma del exotismo parte de una trampa, de una ruptura de las reglas del juego limpio. ¿Quién les mandó a los escritores usar los países lejanos como ready-made literario? Nadie, obviamente. Es el vanguardismo como tentación, como juego peligroso, que atenta contra la persistencia del juego mismo. Pero también es lo que hace interesante seguir jugándolo.

Encontramos algo mezquino en el veto borgeano a los camellos. Lo que se le exige al escritor es *autenticidad*, dando por sentado que se trata de un valor positivo (y debe de serlo, seguramente). Pero el artista es artista justamente de la transmutación de los valores. ¿Y si él prefiere ser inauténtico? Nadie puede impedirselo. De otro modo se estarían confundiendo las virtudes cívicas con las artísticas.

El mito que subyace a toda esta dialéctica es el del Hombre, el Hombre que sólo por azar es francés o persa o argentino, y el único soporte de predicados como la Autenticidad. Y creo que en algún punto del camino hemos descubierto que un escritor sólo puede ser francés o persa o argentino, nunca Hombre. La literatura se apoya en este azar, y el exotismo, esa antigualla de la mala conciencia, ha mantenido con vida al juego precario de la literatura.

Veamos con ayuda de algunos ejemplos al exotismo, esa antigualla bajo su peor forma, que por efecto de la transmutación de los valores será también la mejor. Lo primero y último que tiene que reprocharle al exotismo la buena conciencia es su *superficialidad*. Por otro nombre: frivolidad. En la superficie no hay perspectivas de pertinencia, lo trivial

está en el mismo plano que lo importante, las estructuras del parentesco valen tanto como un arreglo floral, un terremoto es intercambiable por un matiz de color en el cielo del crepúsculo. La elección de datos es esteticista, irresponsable, desjerarquizada. Lo es casi al extremo de la provocación en un autor paradigmático del exotismo decimonónico, Pierre Loti, en cualquiera de sus muchas novelas, *Mme. Crisantemo* por ejemplo. Loti viaja al Japón, y nos habla de mobiliario, indumentaria, decoración, comidas, colores... Lo que sale de ahí es un Japón de estampa... no muy distinto al fin de cuentas del Japón "semiológico" de Barthes, cuyos elogios de la irresponsabilidad militante del artista habría suscripto Loti. Por supuesto que para dar un retrato pertinente del Japón habría que haber partido de las estructuras socioeconómicas, históricas... Pero Loti no tiene tiempo: el exotismo es el instante de la constitución de la mirada, y el Japón de Loti es por consiguiente instantáneo, como el sertón del bobo en "O Recado do Morro"; como las descripciones de éste son inútiles para los viajeros, así son inútiles para inversores las descripciones de Loti.

Hubo autores, contemporáneos de Loti, que trataron de contrarrestar esta mala fama. Es el caso de Segalem. Su estrategia se aproxima a la de la ciencia, sin pasarse a ella. Segalem se legitima volviéndose chino. La diferencia aquí está entre el sinólogo y el chino. Frente a la acumulación de chinoiseries que practica el exotista, todo indica que el buen camino es hacerse sinólogo. Hacerse chino, en cambio, es el camino artístico, que nadie diría que es el "bueno". La busca de legitimación del artista frente a la ciencia o la filosofía se manifiesta en la afirmación de sus derechos. Él derecho a la inautenticidad, por ejemplo, o a la transmutación de los valores en general. La legitimación tiene en vista el puesto del artista en la sociedad. Y precisamente el exotismo se ocupa de posiciones: empieza inventando un individuo único y heterogéneo en una sociedad funcional, y, en un mecanismo inverso y complementario, inventa luego una sociedad "artista" (el Japón de Loti, o el de Barthes) en la que lo único heterogéneo es el extrañamiento de la mirada que la expresa.

Hacerse chino es hacerse escritor. Este paso lo da un tercer contemporáneo, Raymond Roussel. Roussel va más lejos que Segalem en tanto rechaza su espiritualismo, su profundidad. Entre Segalem que se instala en la China, aprende chino, se vuelve un chino... y Roussel que da la vuelta al mundo encerrado en el camarote del barco, corre toda la distancia que hay entre la profundidad y el deslizamiento. Es un regreso desviado a la

superficialidad de Loti (a quien Roussel admiraba inmensamente, al punto de afirmar que “su nombre sólo podía pronunciarse de rodillas”).

Caradec, el biógrafo de Roussel, lo considera “desprovisto de todo poder de observación”, al comprobar que no hay descripciones realistas en algún relato ambientado en una localidad donde Roussel veranea. Insigne absurdo. Sucede que Roussel ha dado toda la vuelta al exotismo, y transmuta en genuino saber literario el reconocimiento en el que se cifra toda la miseria del exotismo, su pecado original podría decirse.

Porque la pobreza final del exotismo está ahí: en que en el extremo de su viaje, en las antípodas, el exotista se limita a reconocer lo que ve, que es lo ya ha visto, lo que ya sabe, y nada más. Llevada a sus últimas consecuencias, la lógica del exotismo debería revelar una extrañeza radical, que no entrara en los moldes mentales o lingüísticos del autor. Al llegar allá, al trópico o a la isla perdida no debería encontrar lo que ya conoce sino algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber... O en todo caso, debería reducirse al silencio o al balbuceo, que es lo que le pasa a Sthendal al llegar a Italia, al final de *La Vie de Henry Brulard*.

Pero veamos un ejemplo del otro lado, de nuestro lado, para aplicarle estos balbuceos míos. Tomemos uno de nuestros libros sagrados, cuyo nombre no podamos pronunciar sino de rodillas: *Macunaíma*. También aquí la superficie reina, la inmensa desjerarquización de lo pertinente y lo insignificante, la risa que desorganiza los saberes, el capricho estético. Se diría un Loti en Brasil, pero un Loti soñado por Roussel, pues el reconocimiento ha sido suplantado por la invención plena. Y Mário no tuvo que ir a ningún lado, ni siquiera encerrado en su camarote. El americano no necesita viajar tanto como el europeo; en sus países inconexos, a medio hacer, encuentra mitades exóticas mirando por la ventana. A ese otro país dentro del suyo se le puede dar signo negativo (la barbarie, como en Euclides o en Sarmiento) o positivo (la selva edénica de *O Guarani*). Sea como sea, ese país otro se vuelve “otro” absoluto, literatura, como la infancia, o el amor.

¿Qué diferencia hay entre *Macunaíma* y *Mme. Crisantemo*? Dejemos de lado las intenciones, que nos extraviarían en un dédalo de suposiciones. Tampoco sería correcto apelar de entrada a la calidad; es obvio que *Macunaíma* es un obra maestra, y *Mme. Crisantemo* una vulgar novelita de consumo; pero la consideración de la calidad debería venir al final, como un resultado.

La diferencia se resume en este hecho misterioso: Mário es brasileño, Loti *no* es japonés.

Ahora bien, ¿no debería señalar eso una ventaja para Loti? ¿No es Mário el que está manipulando un ready-made, o en todo caso un *fait accompli*, como es su "brasileñidad"? Creo que no, que toda la ventaja sigue del lado de Mário, y esto por un detalle clave: Loti, en su rol de productor de libros para lectores que los reclamaban, puso la literatura del lado del status quo, y la usó para *no* volverse japonés, para seguir siendo francés. Mientras que Mário hizo de su obra una máquina para volverse brasileño. Es cierto que él ya era brasileño, pero eso es lo que la modernidad ha puesto en la contingencia y el azar; para hacer inteligible este dato, el brasileño debe hacer además "como si..." fuera brasileño. Y no hay otro medio para serlo en la realidad. Los absolutos del pensamiento se tiñen de ficción para entrar a la vida. Y ésta es la definición última con la que yo trabajo: la literatura es el medio por el que un brasileño se hace brasileño, un argentino argentino. Es lo necesario para que el Brasil se transforme en el Brasil, para que la Argentina llegue a ser la Argentina. En última instancia, para que el mundo se transforme en mundo.

Y no hablo de llegar a ser un brasileño o un argentino *de verdad*, genuino. La autenticidad no es un valor que esté dado de antemano, esperando al individuo que lo ocupe. Por el contrario, es una construcción como lo es el destino, o el estilo. No se trata sólo de *ser* argentino o brasileño, sino de inventar el dispositivo por el que valga la pena serlo, y vivir una vida siéndolo.

No puede negarse que países como los nuestros, históricamente nuevos, ofrecen mejores condiciones para poner en marcha este mecanismo, en tanto conservan un quantum de no inventado. Pero también se lo ha hecho en países viejos, en naciones ya cerradas en su universalismo. En la patria misma del Hombre. Por ejemplo *Mme. Bovary*, novela tan parecida a *Macunaíma*: el mismo rastreo de la nacionalidad a partir de mitos, el mismo tratamiento científico de los estereotipos... Pero queda una diferencia esencial: Flaubert se hace francés en el desprecio, allí donde Mário se hace brasileño en el amor. El horrendo exotismo de las ciudades francesas de provincia se clausura con la idiotez y la muerte, y vuelve a abrir el camino a nuevas superficies, a nuevos deslizamientos, que están lejos de cesar.