

**Trastornos de la tradición exotista en *Los incompletos* de Sergio Chejfec
y *Mongólia* de Bernardo Carvalho**

Wanderlan Alves

Universidade Estadual Paraiba

El país lejano es un escenario de la fantasía ya
creado... Un *object trouvé*.

el exotismo [...] ha mantenido con vida al juego
precario de la literatura.

– César Aira, “Exotismo”, 1993

Hay una corriente de creación literaria contemporánea que se ha abocado a replantear, releer y renovar las relaciones con el exotismo en la ficción latinoamericana desde una perspectiva global, o que, para remitir a Hoyos (2015), establece con lo global una relación de resonancia, al igual que una cámara de ecos. Se trata de un marco expansivo que implica la producción estética tanto como la postulación teórica y la reflexión crítica llevada a cabo por escritores e intelectuales, que reivindican un lugar de enunciación en tal debate. El tema apunta a una disputa discursiva o epistemológica tanto como a la creciente inserción de las literaturas de América Latina en los procesos de traducción, circulación y venta en el mercado editorial a nivel mundial, aunque su participación siga siendo tímida, salvo el caso de escasos nombres que desde mediados de los años 1990 y los 2000 lograron ingresar al distinguido mercado mundial de la literatura—Roberto Bolaño, sobre todo, como lo demuestra el mismo Hoyos (2015).

Desde finales de los 1980 y los 1990 aparecen en la literatura latinoamericana varios relatos que convocan otras geografías (no latinoamericanas y, a veces, no identificadas con la Europa occidental acostumbrada), en los cuales el exotismo resulta importante. Es lo que se puede observar a partir de novelas como *Budapeste* de Chico Buarque, *Una novela china* de César Aira, *Shiki Nagaoka: una nariz de ficción* de Mario Bellatin, *Mongolia* de Bernardo Carvalho, *Los incompletos* de Sergio Chejfec, o *2666* de Roberto Bolaño, entre otras.¹ Aunque en algunos de estos casos cierta noción de un territorio latinoamericano no desaparece (como en Bolaño), tampoco se afirma como sinécdoque de América Latina. Más bien expresa una suerte de topología incierta que podría ser “una ciudad” (Ludmer 2010) si es zona urbana, o un lugar cualquiera, una suerte de “cronotopo cero” (Alvarado-Ruiz 2017), si se trata de otros entornos. En tanto forma de escritura, es en este marco que los usos de una estética exotista se muestran más proclives a la crítica de sus avatares difundidos previamente. Como se verá en la tercera sección, la acepción del exotismo más acorde con la manera en que opera en el relato en *Mongolia* y *Los incompletos* es la que Aira (1993) presenta en “Exotismo”. Eso porque ella supone la borradura de las fronteras entre la realidad y la ficción y se inmiscuye en el universo de la invención.

En este texto me interesa discutir algunas nociones y expresiones del exotismo en la literatura latinoamericana para entonces analizar los modos de ver y de leer al otro convocados en las novelas *Los incompletos* del argentino Sergio Chejfec y *Mongolia* del brasileño Bernardo Carvalho. Además, discuto cómo su escritura recobra las tradiciones del exotismo literario al tiempo que las trastorna. En ambas novelas, a la vez que se convocan los anacronismos constitutivos del exotismo, la escritura produce tensión entre el lenguaje del relato y los estereotipos necesarios al presunto reconocimiento de lo exótico, hecho que hace de la narrativa una expresión de la literatura devenida espacio de libertad.

Exotismos latinoamericanos

En las dos novelas que luego comentaré, los principales modos del exotismo presentes en la historia de la literatura de América Latina reaparecen parodiados, ironizados o como anacronismo superviviente. En estos casos, llaman la atención las relaciones entre procesos históricos, políticos, económicos, socioculturales y los modos

¹ Para una introducción a la cuestión, ver Morejón-Arnáiz (2008) y Fernández Bravo (2015).

de representación, puesto que me permiten leer la articulación (no determinista) de lo que hoy se identifica como Latinoamérica con las imágenes de su ingreso al llamado mundo moderno. Vista desde dicha perspectiva, la literatura latinoamericana ya surgiría mundial, producto del corte temporal que reordena al mundo dando inicio a lo que se ha denominado la modernidad histórica o el moderno sistema mundial (Quijano y Wallerstein 1992; Mignolo 2007).

Es cierto que el tópico del exotismo no constituye una rama de la literatura latinoamericana, ni tampoco corresponde a la tendencia creativa de una generación específica. Más bien se trata de una forma de escritura que, como otras, es afectada por la historicidad de cada época. Desde luego, cualquier descripción del fenómeno será parcial, dada su complejidad. Las seis expresiones y problemáticas ampliamente codificadas del exotismo que sintetizo a continuación en esta sección son las que, directa o indirectamente, se convocan en las novelas que analizo, sobre todo desde la ironía, la parodia, la estilización y la autorreflexividad.

El primero de estos modos se puede observar en Cristóbal Colón, quien, tras llegar a sus tan deseadas “Indias”, no ahorra esfuerzos para intentar registrar en el lenguaje todo lo que halla y para expresar su estado maravillado. Abundan en las entradas de su diario ulteriores al 11 de octubre de 1492 términos y expresiones como “maravilla”, “que es de maravilla” y otros semejantes que, más que revelar su propia visión de la realidad, muestran el impacto de la realidad sobre el almirante. La percepción de la maravilla expresa su imposibilidad de precisar lo que ve, le faltan términos y archivos. Su modo de ver apenas se aparta del registro de una experiencia que bordea lo incomunicable.² En la novela de Chejfec el impacto de la realidad sobre el sujeto reaparece, pero da vuelta los códigos que tradicionalmente fijarían una distancia entre el sujeto y el otro. En uno de sus viajes, Félix llega a una pensión y al “entrar en la recepción se sintió transportado a otro sitio; un lugar diferente a todo o lo conocido, donde predominaba en general lo pequeño y las dimensiones minúsculas” (Chejfec 2004, 16). Sin embargo, no se trata ni de una realidad maravillosa ni de una extranjería absoluta, sino de una inquietud: “De no haber sido por la dueña dominicana y los arreglos del lugar, las paredes cubiertas de sencillos objetos decorativos de colores fuertes y viejas hamacas caribeñas que colgaban sin espacio como retazos a punto de deshacerse, Félix habría escapado para no sucumbir al profundo desasosiego que

² Ver las nociones de “ideograma de la maravilla” (Chiampi 1983) y “efecto maravilla” (Zamora 1993).

infundían la penumbra y el encierro en general” (16). La incomodidad se asocia a cierta rareza de la atmósfera y no propiamente al desencuentro entre los signos de una presunta identidad (la madre es dominicana, la hija cubana) y sus atuendos. En consecuencia, emergen en el relato las especulaciones del narrador, quien se imagina “los recorridos posibles, los viajes clandestinos” y los “cambios de identidad” (17) que habrían sido responsables de la conformación de dicho ambiente.

A su vez, en Carvalho las primeras impresiones del diplomático brasileño tanto como del desaparecido sobre Mongolia y China (así como habían sido las del almirante al llegar al Nuevo Mundo) sugieren que se trata de gente muy pobre de todo, sin sentido estético y hosca. Pero dicha mirada se vuelve problemática a medida que incursionan en esos territorios desconocidos, pues “A realidade é mais complexa do que parece. Não compreendemos nada do que vemos na China” (Carvalho 2003, 23), observa el narrador, quien añade: “ao fazer suas asserções levianas, no fundo ele [el Occidental] estava apenas tentando compreender. Suas provocações eram um pedido de ajuda, que alguém lhe esclarecesse o que tentava entender desesperadamente” (23). La falta de códigos y archivos adecuados para interpretar la realidad en la que se encuentran pone a los personajes de ambas novelas en tensión con una realidad frente a la cual se descubren impotentes.

El segundo modo del exotismo, por su parte, corresponde al deseo de ver la novedad del Nuevo Mundo asociado con la emergencia de recursos de imprenta y la aparición de relatos de viajeros, que en el siglo XVI caracterizan a las representaciones europeas de una imaginaria exótica. En los relatos, dichas manifestaciones promueven una fractura entre el yo (europeo) y el otro (no europeo), anclándose en una tensión importante para el campo estético y literario, como es el juego entre arte representativo y no representativo.³ En los relatos de viaje ilustrados la paradoja radica en que las ilustraciones pensadas para atender a expectativas comerciales (no representativas) se leen de modo representativo (sinécdoques) cuya consecuencia es la promoción del efecto exótico. En *Mongólia* ese cariz aparece en la descripción de las “iurtas” o carpas típicas de los nómadas, o en las comidas que los locales le ofrecen al narrador o al

³ Lisa Voigt y Elio Brancaforte (2014) muestran cómo resultan frecuentes las disyunciones entre relato e imagen en los libros ilustrados de la época. Sea para ahorrar gastos de imprenta, o porque el artificio responde a la percepción homogénea que tiene el lector europeo de lo no europeo en estas publicaciones, la consecuencia es doble: por una parte, la expansión del relato hacia la imagen, con lo que ambos se contaminan; y por otra, la expresión de la idea de que lo ajeno (extranjero) le es indiferente al lector (europeo) de tales relatos. A éste no le interesaría distinguir entre un indio americano, un nómada árabe o un aborigen africano.

Occidental, como el té salado. Tales elementos le confieren al relato el sentido de lo propiamente otro, aquello que en los términos de Aira (1993) correspondería a la experiencia “del francés en Persia”. Sin embargo, el lector se da cuenta por el tono de algunas situaciones narradas que eso corresponde al trabajo de la escritura y del juego, como en cuanto se cuenta el momento en que el Occidental y el hermano desaparecido finalmente suben al avión para regresar a Brasil, y el narrador le pone énfasis a la descripción del avión, “um Antonov, o indefectível turboélice russo” (Carvalho 2003, 180) signo del retraso económico mongol. Además, comenta que los mongoles venden pescado en el aeropuerto y que la gente embarca llevándose bolsas malolientes llenas del producto, con lo que se forja una imagen de retraso y de diferencia en todo contrastante con la idea corriente en Occidente del aeropuerto entendido como una suerte de no lugar internacional y neutral. El juego irónico radica en la presentación de situaciones puntuales que podrán leerse como representativas, aunque eso se deba a los límites hermenéuticos del lector, no a la realidad que se le presenta, puesto que esta es, en definitiva, la realidad de la escritura.

Un ejemplo significativo del giro escritural de esa noción de exotismo se observa en un largo pasaje de *Los incompletos* en el que Félix y Masha, la rusa que trabaja en el hotel donde él está, de casualidad están en un mismo mercado. En lugar de la escena clásica del mercado extranjero devenido zona colmada de color local (productos propios, prácticas y costumbres distintas, etc.), “la plaza del mercado continúa con su pasivo ritmo de esperas” (Chejfec 2004, 130), por tanto, sin ningún atractivo a la mirada del extranjero. Y, por fin, en vez de “secretos que merecieran ser descubiertos” (131), la sorpresa emerge de la percepción del narrador, quien concluye que “En este sentido Masha era una extranjera similar a Félix, [y] se preguntaba por la razón de tanta gente concentrada en un mismo lugar y caminando en una misma dirección” (133).

A su vez, el tercer modo son los exotismos fundacionales de la modernidad literaria que se relacionan con los procesos independentistas. Esa expresión del exotismo le aporta el color local y el mito necesarios a la emergencia de una historia anterior en que se sienta la idea de nación, amén de proyectar una imagen de cohesión y armonía en el proceso de fundación de la patria. Tres son los sujetos esenciales en la representación aquí: el indio, el negro y el gaucho. Se trata de representaciones cuyo tono indirectamente se acerca a la pedagogía y expresa una violencia simbólica anclada en la prohibición: “Idealmente sería una cultura acogedora, un tanto sofocante, que enlazaría las esferas pública y privada de modo que habría lugar para todos, siempre y cuando todos supieran cuál era el lugar que les correspondía” (Sommer 2004, 46). En

la novela de Chejfec, por ejemplo, se reafirma la imagen del territorio inmenso de la pampa convertida en signo de Argentina, “un país de espacios abiertos, sinónimo de amplitud, desafuero y vacío, como lo es Australia” (Chejfec 2004, 60). No obstante, la comparación final vuelve problemática la apuesta anterior, por las diferencias históricas y económicas entre Australia y Argentina. Además, la imagen de un espacio abierto resulta anacrónica para armar una idea del territorio argentino moderno, lo cual termina expresando la arbitrariedad de cualquier esfuerzo de tender una relación ontológica entre el sujeto y el espacio en el relato. En *Mongólia* esa es una de las claves de lectura desde el primer reglón, en el que se anuncia que el diplomático brasileño “Foi chamado de Ocidental por nômade que não conseguiam dizer o seu nome quando viajou pelos confins da Mongólia” (Carvalho 2003, 9), es decir, no se trata de un apodo que lo singularice, sino de la carencia de referencias (lingüísticas y territoriales) capaces de identificar un rasgo que sea propio del personaje o de su identidad.

Ya la cuarta expresión del exotismo sintetizada acá es una variación o un despliegue temporal de la anterior. El exotismo que aparecía en las ficciones fundacionales decimonónicas cunde en los exotismos regionalistas, localistas y representativos del siglo XX, el indigenismo y el propio realismo maravilloso (Sommer 2004; González Echevarría 2011). En cuanto algunos sujetos se vuelven importantes (económica, política o institucionalmente), aunque sea por representar alguna amenaza, una corriente literaria los incorpora y les da voz o visibilidad. Se trata del “gesto ficticio de dar la palabra al definido por alguna carencia (sin tierra, sin escritura), de sacar a luz su lenguaje particular” (Ludmer 2021, 179). En *Mongólia*, cierta idea de periferia, abandono y pobreza se destaca cuando el narrador presenta un barrio de “iurtas” no más como expresión de una tradición, sino como signo de la estratificación social, “uma espécie de favela na periferia da cidade” (Carvalho 2003, 47), irónica imagen de un tipo de realidad local cada vez más difundida en todo el mundo y convertida en problemática global. En Chejfec es el sujeto quien aparece reconfigurado, pues es Félix un “ciudadano del mundo” que, sin embargo, “tiende a diluir sus rasgos más propios en una serie de convenciones de cualquier tipo, siempre variables” (2004, 11), hecho que lo aleja de la imagen del sujeto nostálgico de su origen perdido y lo vuelve un sujeto como otro cualquiera, para el cual apenas existiría una identidad (inasimilable) capaz de reconducirlo a una nacionalidad.

No azarosamente, el quinto avatar del exotismo representa un rechazo de todo reduccionismo anclado en la nacionalidad y el localismo. Tras verse burlados ante la invectiva de que para publicar en EEUU deberían escribir literatura que “pareciera

latinoamericana”, es decir, realismo maravilloso, en el Manifiesto *McOndo* Alberto Fuguet y Sergio Gómez (1996) reivindican una noción de literatura que le hace frente a la reducción de la literatura latinoamericana a alegoría o “literatura del tercer mundo” (Jameson 1986). Rechazan, pues, la persistente antinomia supuesta en la distinción entre literatura (euro-norteamericana) y cultura latinoamericana (antropología, testimonio y documento). Llama la atención, en ese sentido, la insistencia y presencia del frío y la nieve en el relato de Chejfec en *Los incompletos*, puesto que aparece asociada a una imagen que se debe al juego referencial, no al referente concreto. Por tratarse de un territorio distinto al de América Latina, además de ser menos conocido de la mayoría de los lectores latinoamericanos, su figuración imaginaria resulta, a la vez, uno de los pocos modos de acercarse al espacio lejano y una apertura que es clasificatoria tanto como inventiva, trastornando todo sistema de referencia en el que podría sostenerse el realismo del relato. En *Mongolia*, el recurso a una toponimia desconocida e impronunciable acaba forjando una realidad que roza lo maravilloso (por desconocido). A su vez, la imagen de Beijing que el Occidental se había imaginado antes de conocer la ciudad hunde cualquier posibilidad de lectura alegórica de los territorios de China y de Mongolia que el personaje recorre, una vez que está forjada no a partir de la realidad misma, sino de otras ficciones que él conoce, a las que se suma su etnocentrismo: “a ideia de muralha, e de um muro após o outro, que tanto fascinou Kafka e Borges, está representada na planta baixa da capital”, sostiene, la cual estaría “feita para não deixar entrar e que acaba por não deixar sair” (Carvalho 2003, 18). Beijing figura en sus impresiones como si fuera un laberinto (borgiano o kafkiano), hecho que pone en duda el cariz etnográfico que la descripción parecía adquirir al comienzo.

Por fin, la sexta variación del exotismo que recobro acá está relacionada con la anterior, pero desde un aspecto particular: el efecto de la traducción y de la lectura. Con respecto a la traducción, el exotismo se vincula directamente con las literaturas globales y las implicancias que tiene la circulación mundial de lo literario. En un ensayo aparecido en la revista *Pränse* el 14 de septiembre de 2022, Rafael Arce trata de tres tradiciones del exotismo: la moderna, la posmoderna y la no ficción. Al comentar la posmoderna señala su gusto por el relato y las aventuras, así como su carácter “no demasiado exigente en lo formal” (Arce 2022). El efecto exotista, en ese caso, emerge de la tensión entre traducción y lectura derivada de la relación del lector con la realidad (re)presentada en el relato, o de la fricción con la lengua a la que se lo traduce. El planteamiento de Arce pone de manifiesto el exotismo devenido límite de la lectura y de lo legible, a través del cual lo exótico irrumpe como fricción o como lo que no se reduce a la transparencia ni

se deja representar en su totalidad, o sea, escritura. En las novelas que comentaré en seguida, eso queda más evidente en *Mongólia*, cuyo empleo de términos y la grafía ilegible o impronunciable para la mayoría de los occidentales vuelven extraña la geografía de Mongolia en el relato, de tal manera que, en lugar de aclarar la errancia de los personajes (el desaparecido, el Occidental en su búsqueda), desorienta al lector: Purevbaatar y Togtokh (nombres de persona), Tsagaannuur, Gobi, Karakorem, Khövsgol o Khatgal (topónimos), Norkhajid Sum (diosa), o Naadam (fiesta nacional mongol). Incapaz de saber si estos términos se refieren por sí solos a un sitio, una persona, un dios o una costumbre, el lector se vuelve presa del narrador. Lo que emerge no es la pregunta por la verdad, sino la fricción del discurso en sus límites y posibilidades de decir lo real, que no es otro sino la realidad de la escritura que crea el mundo relatado en la novela. En *Los incompletos* este es el modo creativo del narrador, quien no ha estado en los lugares que Félix recorre y, para armar el relato, los crea e imagina a partir de las referencias que el amigo le aporta (fragmentos de cartas, postales) o simplemente a partir de la propia imaginación.

Exotismo, invención y relato

En “Exotismo”, aparecido en 1993, Aira le adjudica a Montesquieu la invención de la novela exótica como género literario, con la publicación en 1721 de *Cartas persas*, e identifica en la obra la creación de un dispositivo para generar la mirada. De dicho dispositivo surgiría la ficción en tanto resorte del pensamiento, cosa que, como luego se verá, también aparece, por ejemplo, en el modo como el referente Mongolia se deja leer desde la perspectiva del narrador principal y de los dos otros narradores (que aparte son lectores de diarios de viaje) en la novela de Carvalho. El recurso al pensamiento se debe, para Aira, al hecho de que Montesquieu corre de eje la mirada de los protagonistas, que así “pueden ver a Europa como nadie la ha visto antes” (Aira 1993, 73). Entonces, el viaje y el relato exótico podrían hacer emerger aquello que en la dimensión de lo Real no siempre se deja representar.

Es por ello que el autor argentino comprende el exotismo como producto de un juego de inversiones entre la realidad y la ficción: “para que la realidad revele lo real, debe hacerse ficción” (Aira 1993, 74). Es el tránsito hacia la realidad y la ficción—quizás la borradura de sus fronteras—que constituye la “ley del género”⁴ exótico y es, asimismo, desde dicha configuración que el sujeto y el otro (objeto de la mirada) pueden

⁴ Ver Derrida (1980).

acercarse o quizás cambiarse de lugar.

El exotismo, el extranjero y la crítica del referente aparecen en el ensayo del autor como recurso a través del cual la literatura va hacia la propia literatura en su contacto con las imágenes: “El ‘extranjero’ que contempla mi mundo habitual no es sino yo mismo en tanto escritor, haciendo mi trabajo de extrañamiento y descubrimiento”, sostiene Aira. Y agrega: “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” (1993, 74).

Anclado en la presunta noción de autenticidad, el exotismo llevaría a tres senderos, sostiene el mismo Aira a partir de su análisis de *Cartas persas*. El primero es el “persa en París”: el extranjero en nuestro mundo cotidiano habría salido del campo de la literatura y pasado al campo de las ciencias; el segundo, “el francés en Persia”, se habría degenerado en literatura de género puramente comercial; por fin, el tercero, el “persa que vende una Persia exótica”, se habría convertido en color local “en los laberintos de la nacionalidad” (1993, 75). Pero es al interrogarse sobre la situación actual (en 1993) del exotismo que el autor aporta su principal ocurrencia al debate. Aira rechaza la noción de autenticidad entendida como cosa dada previamente en que se sostiene la tradición del exotismo, que supone reconocimiento, reemplazándola por la *invención plena*. Sin negarle al género el derecho a la superficialidad (opciones esteticistas, irresponsables y no jerárquicas), Aira halla en la instantaneidad el fundamento del derecho del exotismo a la *inautenticidad*, la cual le permitiría al artista inventar no sólo al individuo sino a la sociedad. Al sustituir el reconocimiento por el no reconocimiento resultante de la impresión instantánea, Aira llega a la noción de *des-reconocimiento*, que no sería otra cosa sino la invención, no por ello menos potente en su capacidad de movilizar lo real (o lo Real), que es, así como la literatura, lugar de extrañamiento, “algo tan distinto que sólo pueda contenerse en una lengua nueva, un nuevo saber...” (78).

Se nota, pues, en eso la reivindicación de una literatura que permita narrar el relato, más allá de cualquier utilidad. A diferencia de las expresiones del exotismo en las épocas de la conquista, la colonia, la fundación de las naciones, del retorno a los orígenes desde lo real maravilloso o, incluso, de las literaturas que se proponen “dar la palabra al subalterno” (Ludmer 2021, 179), esta expresión del nuevo exotismo en un marco globalizado se aboca a “contar el cuento” desde la perspectiva de lo no

inmediatamente útil.⁵ La inautenticidad irrumpe como el único modo de ser auténtico en un mundo donde ya no parece haber novedad alguna, y la literatura se proyecta, al igual que lo verdaderamente exótico, como lo otro absoluto.

Los inutensilios de Cheftec

En *Los incompletos*, novela publicada en 2004, el recurso al aplazamiento y a la indeterminación espacial ya probados por el autor se emplean asociados a la imaginación de un narrador que, desde su hogar, inventa (a veces recuenta) los recorridos de su amigo Félix. Heredera de cierta tradición modernista⁶ en la que figuran relatos como la novela *De sobremesa* del colombiano José Asunción Silva, o el cuento “El rey burgués” del nicaragüense Rubén Darío, esta novela se enmarca en el espaciotiempo del recuerdo nocturno y el tiempo de ocio por parte del narrador, de sus relaciones con el amigo que viajó y todavía no ha regresado, pero que sigue mandándole las postales, cartas y esquelas que el narrador tiene guardadas. El relato emerge de la casualidad del recuerdo y se desarrolla a partir de la expansión (inventiva, imaginada) de lo que cada objeto de recordación potencia como resorte generador de fabulación. Si bien en el relato el viaje de Félix es real, lo relatado en *Los incompletos* no es otra cosa sino el producto creado a partir de las lecturas (verbales, visuales) del narrador:

Ahora voy a contar algo que ocurrió una noche, hace varios años ya, y los hechos relacionados de la mañana y la tarde siguientes. Al terminar un día igual: la noche, el cansancio, el silencio y la soledad, durante esas últimas acciones domésticas de la jornada a las que uno se entrega con resignación y miedo creciente [...]; durante el largo comienzo de aquella noche hasta el momento de acostarme y dormir pensé insistentemente en un amigo al que no veía, ni veo, desde hace años. [...] en cierto momento decidió alejarse del país y sobrevivir en el mundo como un planeta errante [...]. (Cheftec 2004, 7)

La despedida de Félix, los preparativos del barco, el comienzo de su prolongado viaje, que dura todavía hasta hoy, me parecieron entonces definitivamente lejanos en el tiempo. No exagero si digo que ahora al contrario, esas cosas me parecen más próximas que entonces. Una nueva etapa se abría

⁵ “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” (Morejón-Arnáiz 2008, 4).

⁶ Así como Morejón-Arnáiz (2008) sugiere cierta conexión potencial entre el nuevo exotismo y la estética modernista, Fernández Bravo recuerda, al tratar del entorno asiático usado como referente ampliado, que “la presencia de Asia en la cultura latinoamericana no es nueva. Sabemos que desde las obras de Domingo Faustino Sarmiento hasta la de Octavio Paz, desde Pablo Neruda hasta Julián del Casal, pasando por José Joaquín Fernández de Lizardi, Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío o Jorge Luis Borges, el mundo asiático ejerció una atracción poderosa como materia de representación simbólica en el marco de las sucesivas (y oscilantes) olas cosmopolitas de la cultura latinoamericana” (2015, 53).

esa mañana, un nuevo tiempo: el de la espera hasta la nueva aparición de los recuerdos. (194)

El comienzo y fin del relato establecen el marco narrativo en cuyo interior todo lo demás tiene lugar, y la historia narrada se arma desde la disolución del recuerdo y de lo referencial. A medida que se le escapan las fechas, firmas y hechos asociados con las cosas que el amigo le había regalado, apenas se vuelven perceptibles las fronteras entre lo que Félix le había dicho o escrito y lo que el propio narrador hace surgir en la escritura como si fueran fragmentos de experiencias del viaje de Félix. La fabulación irrumpe con el deslizamiento desde un resorte cualquiera hacia la invención propiamente dicha. La maestría del narrador radica en volver casi imperceptible el paso a la dimensión imaginada de la experiencia desde un elemento concreto, que puede ser un letrero (Chejfec 2004, 16), un cartel (17), una campana sin badajo (25), billetes sin valor (72-73), o sencillos granos de maíz olvidados en el muelle de donde partió el amigo Félix (10), como si se trataran de *punctums* capaces de atraer la mirada, en el relato.

Se destacan en la novela los procedimientos en los que el exotismo está implicado, o que le confieren al relato un cariz exótico que es producto de la escritura, fricción de la realidad y de la ficción que trastorna la idea de nacionalidad a la vez que convoca a lo extranjero en clave exotista. No obstante, dichos artificios terminan desdibujando los dos fundamentos de la novela exótica entendida como género en la narrativa de Chejfec, puesto que el intervalo insuperable entre cualquier referente señalado en una postal, una carta o una esquila y la mirada *in absentia* del narrador, así como la ausencia de la experiencia propia tomada como parte de los hechos narrados, trastocan los anclajes en que se sientan la experiencia y la visión en la novela exótica. Lo que irrumpe es un narrador que fabrica relatos desde las imágenes (visuales, mentales), invención en segundo o tercer grado. En *Los incompletos* el narrador no es el persa en París, ni el francés en Persia, tampoco el persa que vende una Persia exótica, remitiéndome acá a las consideraciones de Aira (1993), sino un sujeto que hace juego con la escritura. No es que el exotismo desaparezca, sino que regresa de otra forma.

Al hablar de Félix y su vida errante, el narrador apela a reducciones, pero con ellas señala cómo el amigo se aparta del apego a la idea de nacionalidad: “Al abandonar el país quiso alejarse de los lazos propios de la nacionalidad” (Chejfec 2004, 11). No deja de observar que, para Félix, “Las apariencias eran como las creencias, era el mundo de lo opinable; o si se llevaba el tema a su origen argentino, como la nacionalidad, que si bien permanece nunca se mantiene igual y con el tiempo se convierte en una consideración electiva” (38). Aun en cuanto se refiere a Buenos Aires, lo hace desde la

mirada incompleta que le permite imaginar el entorno y crear una historia: “una vez [Félix] me mandó cierta postal de la misma Buenos Aires: vista incompleta del mudo edificio de la terminal de ómnibus mientras un coche policial atraviesa en primer plano la avenida” (11). Y agrega: “Uno podía efectivamente imaginar que alguien llega a la ciudad de Buenos Aires después de varios días de travesía a merced de las carreteras interminables del continente” (12). El narrador parece sugerir que frente a todas las contingencias inherentes a cualquier viaje, son pocas las cosas a las que el sujeto puede aferrarse como registro de “cierto valor” (13) de la experiencia, salvo algunos sucesos instantáneos que cristalizan una imagen o sensación. No resultan muy distintas la experiencia del que viaja y la del que mira una postal recibida del viajero, siempre se trataría de un fragmento arrancado a su contexto y desviado hacia otra función distinta a la original (informar, generar recuerdo, expresar afecto).

Pese a todo eso, llama la atención la presencia de elementos típicos de la novela exótica, como el extrañamiento relacionado con la lengua o con la geografía local. El narrador se refiere a Masha, rusa que trabaja en el Hotel Salgado, donde Félix se queda en Moscú, remarcando que “El acento extranjero daba a su voz un tono exótico y perentorio” (47), como si con tal observación le hiciera un guiño al lector, recordándole que sólo puede tratarse de un relato novelesco. Pues, para él, Masha no es otra cosa sino un personaje que él mismo ha creado, lo que sabe de ella por su amigo siquiera sería suficiente para escribir un perfil. La relación entre lengua extranjera y desplazamiento aparece, pues, relacionada con cierta topología imaginada.

Le interesan menos el viaje y su topografía que los detalles que la sensibilidad puede extraer de cada espacio, situación o imagen (visual, mental). Su exotismo es producto de la escritura, de lo que en la escritura irrumpe como expresión de lo sensible (formas, colores, texturas, acentos, atmósferas). Aunque se trate de un relato de viaje (el viaje de Félix), este es asimismo un viaje alrededor de la imaginación del propio narrador. La expansión del relato (a partir de fragmentos de imágenes) contrasta con su acotado desplazamiento al interior del propio hogar mientras narra. También por eso algunos aspectos de lo imaginado resultan desorbitados, como la obsesión con la nieve en relación con Moscú. El narrador insiste en remarcar el frío, el hielo y la nieve al referirse a la ciudad, casi como si quisiera armar una imagen de la capital rusa como una “ciudad de nieve”: “Afuera, la nieve sucia y congelada daba a la calle un triste aspecto lóbrego. Aunque podía imaginar que cada invierno ocurría lo mismo, Félix tomó este hecho como una señal sólo dirigida a él” (Chejfec 2004, 64). O en otro punto del relato: “Su llegada [de Félix] a Moscú coincidía con esas temporadas glaciares que cada tanto

se abaten sobre la región y obligan a la gente a llevar una vida más limitada que de costumbre, periodos de encierro y privaciones” (100). En una novela cuya perspectiva quiere apartarse de los localismos, este tipo de exotismo parece una contradicción, pero atiende a una exigencia importante: si algunos párrafos arriba dije que el narrador de *Los incompletos* hace juego con la escritura, habría que agregar que se trata, además, de un juego de la escritura con la experiencia de lo inútil.

Todo el marco del relato apunta a ello: recuerdo nocturno, ocio, tiempo libre, errancia de la perspectiva y la mirada, abandono de los sucesos referenciales y apego a la experiencia del fragmento. A través de tales artificios, se forja una colección de pequeñas escenas derivadas de los *inutensilios* que el narrador había mantenido guardados (concretamente o en la memoria) y en los que decide hurgar tras el recuerdo nocturno del amigo, con el que arranca la narrativa. Son objetos sin ningún uso en particular, sólo sirven para producir recuerdo, expresar afecto o informar alguna circunstancia. Pero en el presente del narrador ya no comunican nada referido al momento específico en que los recibió, en cuanto al uso son inútiles. Es precisamente este rasgo que los convierte en resortes de la imaginación y del relato, son *inutensilios* narrativos. Ya al final de la novela, dice el narrador:

Habían pasado pocos años desde entonces y ya casi estaban borradas las diferencias entre esas líneas escritas con su letra y las otras, verdaderamente anónimas, que él había copiado en un cuarto de hotel; e incluso pensé que así, de alguna manera justa o ecuánime, las palabras volvían a su indefinida condición original, como si se tratara de un baluarte que ellas siempre defendían con toda su fuerza, incluso en ocasiones como ésta, aliándose con los objetos del mundo material para preservar su naturaleza poco definida. (191)

No azarosamente, el narrador define otra de las cartas del amigo Félix como “experiencia de lo inútil” (65). El relato es el registro de experiencias, la escritura es el viaje, cualquier atisbo exotista no es otra cosa sino el movimiento de la imaginación, *des-reconocimiento* de lugares, edificios y zonas turísticas por el narrador.

En *La preparación de la novela*, Roland Barthes (2005) se refiere a la notación asociada con la ocurrencia, circunstancia, zona incierta entre la experiencia, la sensibilidad y la escritura, y la vincula a la novela entendida como preparación, proceso y deseo (de forma, de escritura). Es esta misma actitud la del narrador de Chejfec, y su relato está hecho de notaciones que arman la novela desde una perspectiva a medias, permanentemente incompleta. El sentido inacabado es precisamente su sentido:

El hecho es que cada tanto recibo de Félix unas líneas invariablemente escasas, donde resume sin mucha preocupación las principales novedades de su vida

reciente. [...] a las pocas horas de recordarlo, cuando se me impuso su presencia y ningún pensamiento era tan importante como para borrar las ideas relacionadas con él, esa presencia se materializó a la mañana siguiente de manera espontánea, traducida en una sencilla tarjeta postal que Félix enviaba, [...] nada había ocurrido para que Félix, como sucedió, ocupara mi pensamiento buena parte de la noche y del día siguiente, hasta el momento en que me puse a escribir anotaciones sobre esto, como forma de atender una visita mental que oculta y fija distancia. (Chejfec 2004, 10)

El narrador asocia notación, recuerdo e imagen, y con esa mezcla se forja su escritura exótica, es decir, invención plena. Va de la circunstancia u ocurrencia de la anotación al recuerdo desviado, abriendo paso a ramas de escritura que no se adscriben a otro territorio sino el del lenguaje, que se convierte en referente de sí mismo. Su relato reivindica la autonomía de un lenguaje potente para generar mundos, y el apelo a ciertos cronotopos no pasa de artificio creativo para armar territorios inciertos. La novela se vuelve singular porque se aboca a forjar territorios desde la imaginación, pero prescindiendo de la imaginería difundida en los medios y corroyendo los estereotipos. La escritura resulta, pues, exótica por anacrónica, una suerte de supervivencia de la imaginación en la era de la imagen. Si es cierto que juegan en el relato las nociones de realidad y ficción, ellas corresponden a una autonomía del lenguaje que parece chocarse con la propia dinámica del tiempo presente. Por eso en *Los incompletos* el recuerdo, más que recurso a la memoria, es un modo a través del cual el narrador se aboca al desvío:

Esta relación tan estrecha que Masha y Félix habían establecido con el edificio [el Hotel Salgado], según fundamentos distintos y con una historia en cada caso particular, me recordó algunos viejos libros, quizás la palabra adecuada sea “antiguos”, en los que una casa, la ciudad, un sótano, cualquier aposento o hasta una calle pueden servir como marco de despliegue para la vida, sin mayor inconveniente aparente, mientras—de un modo perceptible—el escenario se va convirtiendo en objeto, los indicios en causa y el enigma en representación. (Chejfec 2004, 109)

Como si se tratara de la mirada de un distraído, el narrador avanza libremente, una ocurrencia o recuerdo lo lleva a otra cosa y ésta a una más, de modo potencialmente infinito. No deja de ser una estrategia de supervivencia del mismo narrador, quien desde la soledad de su hogar decide escribir sobre Félix. La escritura del *inutensilio* también atiende a su necesidad de sobrevivir a la soledad, la nostalgia, la melancolía. De hecho, “Para no olvidarse, sería preciso dibujar un croquis y hacer las descripciones en cualquier hoja de papel”, sostiene el narrador (Chejfec 2004, 19). La écfrasis es el principal recurso empleado para ello en la novela. Las descripciones de las postales recibidas toman varias páginas y a veces se les sigue algún relato en el que Félix es el protagonista, recurso que debilita las fronteras entre la imagen descrita y el relato,

ambos se afectan y se contaminan, puesto que son invenciones del narrador. Su propia omnisciencia lo comprueba, pues de otro modo no sería posible narrar todo lo que narra sobre Félix, de quien, según él mismo narrador, sólo recibe “unas líneas invariablemente escasas” (10). El recurso a la écfrasis le permite armar una maqueta de los espacios (a veces de modo memorioso) tanto como proyectar una suerte de escenario que se desliza hacia el relato. Por ejemplo: en unos fragmentos en que describe la Plaza Catalunya en Barcelona a través de la écfrasis, se observa que el tono, el espacio y la dinámica del relato se asemejan a cuando “vuelve” al relato sobre Félix. Se promueve un juego de atravesamientos dentro y fuera (la postal, el relato, la novela), responsable de convertir a la escritura en invención plena, más allá de cualquier referencialidad o referente que presuntamente apunte al afuera del lenguaje.

Se trata del exotismo en el sentido en que lo postula Aira, como vimos. Lo novelesco se desarrolla en *Los incompletos* a través de un movimiento del lenguaje en el que lo exótico (lo extranjero, lo de afuera: *exotikós*) se vuelve una cuestión de la mirada, del que corre de eje las perspectivas corrientes y adopta una mirada desde afuera (de lo no visto, de lo fuera de visión: *ex-optikós*). El de Chejfec es un mundo precisamente por la escasez de referentes evidentes. La globalidad de su relato radica en su anclaje en un lenguaje que rechaza los avatares de la nacionalidad al tiempo que no se aferra a ningún icono cosmopolita global de la moda.

El collage de Carvalho

En la novela de Bernardo Carvalho la escritura atiende al proyecto del narrador de hacerse escritor, tras cuarenta años de postergación, según él cuenta en el apartado tercero del texto, constituido de las últimas páginas del libro: “A bem dizer, não fiz mais do que transcrever e parafrasear os diários, e a eles acrescentar a minha opinião”, dice (2003, 182). Pero la verdad es que *Mongolia*, publicada en 2003, es más compleja de lo que sugiere esta modesta confesión. Su narrativa encaja con prácticamente todas las variantes del exotismo constitutivas del género, apelando a un “imaginario exotista” (Fernández Bravo 2015, 57). En ella se relatan los recorridos de un fotógrafo desaparecido, del Occidental y del narrador por el territorio mongol, desde tres perspectivas que se diferencian tipográficamente en el texto.

Tras recibir la noticia del asesinato de un diplomático brasileño (a quien en el relato se le llama “el Occidental”), el narrador y también diplomático se vuelve sobre el tema de un viaje del muerto ocurrido anteriormente. Años antes, el amigo diplomático le había llamado de urgencia porque necesitaba ir a Mongolia en una misión extraoficial

en busca de un fotógrafo brasileño desaparecido. Al final de la novela el lector descubre que el desaparecido era hermano del mismo diplomático. La novela concluye en el presente de la enunciación del narrador, en cuanto él va al velorio del diplomático para entregarle a la viuda unos papeles que tenía guardados, los que le sirvieron de apoyo en la escritura de la novela (sobre todo, los diarios del desaparecido y del muerto).

Puesto que el referente es Mongolia, una región apenas conocida del lector europeo o latinoamericano, casi todo tiene potencia exotista y se explora en la novela: los nombres, los topónimos, la lengua, la pronunciación y la grafía de las palabras, la geografía, la fauna, la flora, la religión, las costumbres, los prejuicios asociados con la idea del presunto retraso de Mongolia frente a Occidente. Aparte, es un relato de viaje y, como tal, apela a la figura del viajero y su mirada colmada de extrañamientos. Se atisba, asimismo, la intrusión de la imaginación en todas las tres perspectivas que conforman al relato (la del Occidental, la del fotógrafo desaparecido y la del narrador). Tras haber rescatado al hermano y emprender el regreso, dice, por ejemplo, el Occidental en su diario al llegar a una ciudad mongol: “Ölgiy lembra mais um vilarejo muçulmano da Bósnia ou do Uzbequistão—que eu não conheço mas imagino—do que propriamente uma cidade mongol” (Carvalho 2003, 178). La comparación disparatada intensifica su sentido ficticio, revelando la invención como modo de registro, aunque se trata de un diario de viaje. El desconocimiento de Mongolia por parte del lector supuesto en la narrativa no sólo le asigna un efecto occidentalmente global al relato (el desconocimiento como rasgo en común por parte de los lectores), sino que le sirve de justificación para la añadidura de largos pasajes cuya digresión didáctica le resta momentáneamente tensión a la narrativa, pero atiende a la expectativa (muy posmoderna) de darle al lector todas las informaciones necesarias. Del mismo modo, antes del relato aparece un mapa de Mongolia en el que se señalan los recorridos emprendidos por el desaparecido tanto como por el Occidental. Estos pasajes y el mapa corresponden a una suerte de metafiction historiográfica miniaturizada que, de otro modo, no estaría justificada internamente.

Lo que le confiere a la novela su carácter singular, sin embargo, son el sentido y el deseo de la aventura en que están involucrados (en distintos momentos) el desaparecido y el Occidental. Mientras que el primero se aboca a la búsqueda de la diosa Narkhajid y se pierde en el territorio extranjero, el segundo quiere hallarlo al primero, aunque se siente perdido y embaucado por los guías, sin comprender su lengua ni ubicarse en los desiertos mongoles. Poco a poco, no obstante, también se le nota al Occidental el interés por este universo y su búsqueda pasa a ser doble:

[O Ocidental] Começou naquela mesma tarde uma pesquisa sobre as origens e os significados de Narkhajid. E, no final do dia seguinte, já tinha descoberto que a deusa vermelha era uma variação do mito feminino do hinduísmo tântrico, que por sua vez fora apropriado pelo budismo tibetano, provavelmente a partir do século VII, e associado a traços do xamanismo e do animismo locais, sobretudo no que se refere aos aspectos demoníacos. (Carvalho 2003, 97)

Pero el sentido de la aventura en *Mongólia* es, asimismo, el de la aventura del (o con el) lenguaje. Es a través de dicho juego que las características corrientes de la tradición de la novela exótica se trastornan, al ser puestas en movimiento en la narrativa. El narrador remarca los exotismos en su discurso (el extrañamiento de la mirada, sobre todo), así como recorta pasajes de los diarios leídos que intensifican dicho efecto. Tras presentar un fragmento del diario del Occidental en el que éste se interroga sobre si los nómadas a los que encuentra en el desierto mongol ya habrían visto a un occidental antes, el narrador comenta: “O Ocidental logo receberia a resposta, ao ser confrontado com o espanto e a timidez de nômades que o evitavam ou o observavam como a um animal exótico” (Carvalho 2003, 118). En seguida, añade un fragmento más del diario del Occidental: “Nunca viram um ocidental na vida. Perguntam a Purevbaatar se sou russo. É a referência mais próxima que têm de um ocidental. Não sabem onde fica nem o que é o Brasil” (119). A la vez que convoca la mirada exotista, el relato le da vuelta y cambia las posiciones acostumbradas del observador y del observado, enfocando al Occidental bajo la mirada extrañada de los mongoles. Con ironía, señala que lo ven como “animal exótico”, detalle paródico con respecto a la tradición de la novela exótica (así como antes las empresas conquistadoras coloniales solían reducir al otro a animal o cosa sin subjetividad).

Poco a poco la lectura y la escritura cobran relieve como materia del propio relato, sea desde experiencias como la anterior, en las que los personajes se miran o miran su entorno e intentan comprenderlo sin éxito, sea porque, a través de la lectura, los tiempos y espacios movilizados por el narrador articulan la historia narrada. El lector se encuentra con escenas de lecturas de diario; el Occidental lee el diario del desaparecido; el narrador lee el diario del Occidental. Se trata de un artificio desde el cual la novela pone en contacto diferentes voces, perspectivas y puntos de vista que, pese a ser exotistas frecuentemente, al chocarse implosionan cualquier sentido estático de la impresión moralizante o prejuiciosa del viajero, haciendo que la escritura y el significante cobren relieve. A veces la lectura del diario es el camino por el que se puede saber algo sobre el otro, como le sucede al narrador (y al lector) en cuanto tienen acceso

a fragmentos del diario recortados en la novela: “Olham para mim como se eu fosse um fenómeno da natureza” (Carvalho 2003, 122), revela el Occidental. Otras veces es objeto de fruición, curiosidad y descubrimiento, situación que corresponde a las lecturas que el Occidental hace del diario del desaparecido. Pero el diario también se resiste a la lectura y al sentido. Las pistas que el desaparecido deja en el suyo le parecen indescifrables al Occidental, hecho que lo lleva a plantear el tema de la lectura como límite de la comprensión (de lo que lee, de lo que busca, de la cultura):

Se à aquela altura ele já tivesse decifrado outro trecho do diário do desaparecido, é possível que, sob a influência da leitura também passasse a ver as coisas sob outra ótica: [Y entonces lee el diario del desaparecido] Entre os nômades, o interessante não é o sistema e os costumes, que são sempre os mesmos, mas os indivíduos. A graça de visitar as iurtas é a surpresa do que se vai encontrar, a diversidade dos indivíduos que ali estão fazendo as mesmas coisas. O nomadismo em si não tem nenhuma graça. A mobilidade é só aparente, obedece a regras imutáveis e a um sistema e a uma estrutura fixos. São as pessoas. (138)

La imposibilidad de comprensión de las pistas del diario, así como la experiencia de leerlo, ponen en tela de juicio la imagen que se hacen los occidentales de los nómadas, al tiempo que aniquila el carácter potencialmente etnográfico del diario. Si bien es cierto que el desaparecido ve el nomadismo como una suerte de lengua, un sistema, las personas lo ponen en movimiento (la subjetividad, el habla, lo que no se deja sistematizar). Irrumpe en la imagen una metáfora de cariz barthesiano en la que el diario (la literatura) hace girar a los saberes, trastocando el carácter autoritario de los sistemas y abriéndose a lo inesperado (e ilegible). En la novela, el collage puede también darse a nivel discursivo. Otro ejemplo que debilita la mirada etnográfica se encuentra en un pasaje en el que el Occidental aparece en la casa de Purevbaatar, el guía y traductor: “a televisão estava ligada. Assistiam a uma novela coreana. A novela era dublada em mongol, mas dava para ouvir os atores falando coreano ao fundo. Era o grande sucesso do momento. O país parava para ver” (Carvalho 2003, 54). La idea de la telenovela, signo de la cultura de masa, como “éxito del momento” que todo el país acompaña contradice la imagen de una Mongolia apartada en el espacio y en el tiempo de la tecnología y la cultura contemporáneas, aunque dichas dimensiones no se excluyan del todo. Dicha tensión con los estereotipos difundidos se intensifica con las operaciones de collage hechas con fotografías en el libro tomado como producto material, no sólo como relato. Las imágenes de la portada (el desierto Mogol Eri y una escena de la fiesta Naadam en Karakorum) se conectan con el relato por sugerencia de lo narrado, aunque son indefinidas espacial y visualmente si el lector se atiende

exclusivamente a las fotografías; la fotografía de la cuarta tapa (un templo budista en Tseterleg), del que aparece solamente la parte superior del frente; y una fotografía del propio Bernardo Carvalho en la contracubierta, en la que él aparece al lado de unas carpas de colores que, a su vez, contrastan con el paisaje verde de la estepa y, al fondo, algunas montañas cubiertas de nieve. Al mismo tiempo, le aportan al conjunto (relato y materialidad del libro) un umbral *adentrofuera* que puede ser Mongolia tanto como “un lugar” (cualquiera). El recurso a la visualidad confirma y niega, simultáneamente, la potencia documental de las imágenes, haciendo emerger justamente el sentido del montaje implicado en el procedimiento.

Mongólia es el producto de una invención en segundo o tercer grado hecha a partir de los fragmentos de diarios y cartas que maneja el narrador, quien arma el relato a partir del collage. El resultado es una novela no sólo polifónica (constituida de un conjunto de voces no sometidas a una síntesis definitiva, puestas en correlación desde la yuxtaposición conflictiva y a veces resistente al propio sentido), sino poligráfica. Amén de la multiplicidad de voces, la escritura apela a la distinción y diversidad de estilos tipográficos, en un esfuerzo por señalar cuándo habla cada uno de los narradores-diaristas o el narrador principal. Eso convierte al texto en escritura dotada de matices sensibles (incluso visualmente), con lo cual se enfatiza a la propia escritura:

A mentira de uns é o antídoto para a mentira dos outros, o Ocidental escreveu. E naquela noite, sem conseguir dormir, enquanto o vento sacudia a barraca, leu mais alguns trechos do diário do desaparecido: Hoje é Naadam, a festa nacional. Durante dois dias, 11 e 12 de julho, nômades de todas as partes da Mongólia convergem para as cidades e vilarejos, a cavalo, vestidos com suas melhores roupas, para assistir aos campeonatos de luta, arco-e-flecha ou às corridas de cavalo, ou participar deles. É uma tradição medieval. (Carvalho 2003, 170)

Los 3 estilos tipográficos del pasaje están presentes en el texto original, alternándose a lo largo de todo el relato. El fragmento tiene algunas páginas y es expresivo del juego de voces en la novela, puesto que en pocos renglones aparecen la voz del narrador, la del Occidental y la del desaparecido, y el procedimiento se emplea frecuentemente para alternarlas. La lectura, a su vez, figura en el fragmento como distracción e información sobre lo desconocido. También por ello *Mongólia* es una novela sobre la aventura de la lectura, del acto de leer, o de la lectura como acto (del desaparecido que lee el mundo que descubre; del Occidental que lee el mismo mundo desde otra perspectiva y lee, asimismo, el diario del desaparecido; del narrador que lee los diarios de ambos). Frente al riesgo del exotismo enajenador que acecha en cada búsqueda del sentido por parte de los personajes en su viaje a Mongolia, irrumpe la

resistencia de los signos y los objetos al sentido y la interpretación; el desaparecido y el Occidental apenas logran racionalizar el mundo alrededor suyo, hecho que los aniquila. Una de las consecuencias bien logradas de la narrativa es precisamente hundir la posibilidad etnográfica. En la novela, la deambulaci3n y errancia de los dos personajes en sus recorridos personales constituyen metáforas de esa búsqueda infinita, sin soluci3n y malhadada que es el relato exotista como género, cuyo sentido de aventura se debe más a la propia inversi3n personal (e imaginaria) que a la realidad misma, apenas accesible:

[...] o cantor disse que Ayush tinha ido às montanhas examinar o sítio onde pretendia construir um templo mas já devia estar voltando. Era esperado ao entardecer. Nesse meio-tempo, o japonês se levantou e tentou entabular uma conversa com o Ocidental. Arranhou algumas frases num espanhol precário, que entremeava com o inglês. O Ocidental lhe perguntou se tinha encontrado o monge. “Que monge?”, ele respondeu em espanhol. E a resposta só aumentou a suspeita de que não havia monge nenhum. O Ocidental traduziu para Purevbaatar o que tinha dito o japonês. E Purevbaatar, por sua vez, reproduziu a Davaajav o que lhe dissera o Ocidental, ao que o cantor, com o rosto voltado para o japonês, falou qualquer coisa em tom de desprezo e caiu na gargalhada, dando a entender que seu aprendiz era um inútil. Ou pelo menos foi o que deduziu o Ocidental, sempre achando que era enganado, sem compreender nada do que acontecia a sua volta. (145-46)

Los intentos de comunicaci3n fallan, las lenguas se restringen a signos que mutan pero sólo comunican precariamente, todo sentido se vuelve escurridizo y dudoso, quizás una trampa. Es interesante la mezcla lingüística en el pasaje, en el que el inglés y el español (deficiente, según el narrador) comparten espacio con el mongol y alguna otra lengua no identificada (¿Purevbaatar le reproduce o le traduce a Davaajav lo que le había dicho el japonés?). La imagen algo babélica se vuelve a la vez global y exótica justamente a causa del acercamiento de las lenguas. Aquí el “exotismo global” (inglés, español, mongol, etc.) apunta a la ausencia del sentido común. Más que la imagen de un lugar (al fin y al cabo, la novela se titula *Mongolia*), lo que salta a la vista es la atopología de su lenguaje. En cuanto a esto es semejante a *Los incompletos* de Chejfec, aunque son novelas escritas a partir de distintas opciones formales. Ya no se trata de una “lección de escritura” desde el contacto con el otro, sino de una suerte de “lección de la escritura”⁷ devenida juego, experiencia y subjetividad cuya resistencia parece ser el principal sentido.

⁷ Ver Lévi-Strauss (1988, 319-28) y Derrida (1986, 133-80).

La supervivencia de la singularidad

Entre los viajeros frecuentes en los relatos exotistas están el que ve lo que desea, no lo que tiene delante; el que ve lo que tiene delante, pero no lo cree o no logra entenderlo; el que pronto se da cuenta de que puede sacar provecho de lo que encuentra; el que simplemente quiere registrar aquello que halla. Estos arquetipos dan origen a distintos viajeros: el descubridor, el colonizador, el naturalista, el artista, figuras matrices de lo que luego llegaría a ser la novela exótica. Ésta desplegaría un conjunto de combinaciones que harían del viaje todo un signo de la modernidad: se viaja para conocer, tomar posesión, administrar, explorar, hacer negocio o en busca de inspiración. No es difícil imaginar, pues, la relación entre exotismo, viaje, mundo y globalización (en sus distintas etapas). Las textualidades de *Los incompletos* y *Mongolia*, no obstante, apuntan al otro lado de la cuestión, aportándole al debate la pregunta ¿qué es lo que podría resistírsele al creciente “relato global” que parece interpelarnos a todos?

En lo que atañe a la novela—género que sigue sosteniendo vínculos con sus orígenes históricos, económicos y estéticos y cuya génesis frecuentemente se asocia al viaje—la potencia resistente que el interrogante anterior quiere identificar parece radicar en la experiencia. En su lectura crítica de Walter Benjamin, Georges Didi-Huberman (2010) demuestra que la experiencia no sólo sigue siendo posible, sino que se potencia en nuestro tiempo, siempre y cuando el artista sea capaz de dejar una huella personal en la obra de arte, su singularidad. Es lo que Chejfec y Carvalho logran alcanzar en *Los incompletos* y *Mongolia*. La huella personal se manifiesta cada vez que los autores se apartan de las imágenes gastadas del exotismo (por la repetición mediática o por el estereotipo), hurgando en la imaginación y en el juego con el lenguaje para que el lugar lejano y exótico sea tan real y detallado en su figuración como sólo la imaginación es capaz de inventar.

El viajero (el que recorre distintos territorios, o el que sólo se imagina el mundo desde el propio hogar) “busca la novedad, no la repetición”, así como el “memorialista busca el pasado idealizado y no la repetición” (Ritvo 2017, 35). Lo que desean (sujeto de la escritura, autor, personajes viajeros y quizás, también, el lector de relatos que convocan el viaje como vía de despliegue) nunca es la repetición, sino una perspectiva singular, aunque no sea más que un detalle. Al recobrar elementos estéticos heredados de la novela exótica y de los exotismos de la tradición literaria, Chejfec y Carvalho encuentran en la trayectoria de la novela los fundamentos de su propia renovación, modos de salir de la literatura (referencial, en el caso del argentino; etnográfica en Carvalho) para ir hacia la propia literatura—imaginada, deseada, búsqueda infinita del

lenguaje. *Los incompletos* y *Mongolia* son novelas cuya lógica interna se sienta en el instante (una percepción, una imagen, una palabra, una lectura, un gesto, un paisaje). La escritura busca los momentos que se van y “solo pueden ser aprehendidos al vuelo, en la fulguración de la palabra, de la expresión que atrapa los vestigios de un poco de ser” (Ritvo 2017, 222).

Si lo global parece ser un signo de nuestro tiempo, y lo latinoamericano global un intento de formar parte de un mundo cuya dinámica, desafortunadamente, suele dejarlo a un lado (lingüística, literaria, artística, económica y socialmente), Carvalho y Chejfec hurgan en el pasado (de la literatura, de la novela, del exotismo) y de allá le sacan la lengua al futuro (sus viajeros son anacrónicos), superponiendo capas temporales. Al tiempo que hacen un juego—que siempre es juego de ausencia y presencia, según lo advierte Derrida (1989)—de lo local o regional y nacional con lo global, apuestan por un mundo imaginado cuyos únicos límites o fronteras coinciden con la capacidad inventiva del artista. El suyo, lo diría recobrando a Aira, es un exotismo total, porque es invención plena.

Bibliografía

- Aira, César. 1993. “Exotismo”. *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria* 3, 73-79.
- Alvarado-Ruiz, Ramón. 2017. *Literatura del Crack: un manifiesto y cinco novelas*. Zapopan: Arlequín.
- Arce, Rafael. 2022. “Exotismos”. *Präuse*, 14 septiembre. <https://revistaprause.blogspot.com/2022/09/exotismos-rafael-arce.html>.
- Barthes, Roland. 2005. *La preparación de la novela*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Carvalho, Bernardo. 2003. *Mongolia*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Chejfec, Sergio. 2004. *Los incompletos*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Chiampi, Irlemar. 1983. *El realismo maravilloso: forma e ideología en la novela hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Derrida, Jacques. 1980. “La loi du genre”. *Glyph* 7.
- _____. 1986. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- _____. 1989. *La escritura y la diferencia*. Barcelona: Anthropos.

- Didi-Huberman, Georges. 2010. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34.
- Fernández Bravo, Álvaro. 2015. "Apropiaciones de la cultura china en la literatura sudamericana contemporánea: contribución para un mapa tentativo a partir de obras de César Aira, Bernardo Carvalho y Siu Kam Wen". *452° F* 13, 50-70.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. 1996. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo/Mandadori.
- González Echevarría, Roberto. 2011. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hoyos, Héctor. 2015. *Beyond Bolaño: The Global Latin American Novel*. Nueva York: Columbia University Press.
- Jameson, Fredric. 1986. "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism." *Social Text* 15, 65-88.
- Lévi-Strauss, Claude. 1988. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós.
- Ludmer, Josefina. 2010. *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- _____. 2021. *Lo que vendrá. Una antología (1963-2013)*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mignolo, Walter. 2007. *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Morejón-Arnáiz, Idalia. 2008. "Nuevo exotismo: escritores latinoamericanos en tránsito". Ponencia leída en el XI Congreso Internacional da Abralic, São Paulo, 13 a 17 de julio.
- Quijano, Aníbal y Immanuel Wallerstein. 1992. "La americanidad como concepto, o América Latina en el moderno sistema mundial". *Revista internacional de Ciencias Sociales* 134, 583-91.
- Ritvo, Juan Bautista. 2017. *La edad de la lectura y otros ensayos*. Rosario: Nube Negra.
- Sommer, Doris. 2004. *Ficciones fundacionales: las novelas nacionales de América Latina*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica.
- Voigt, Lisa y Elio Brancaforte. 2014. "The Traveling Illustrations of Sixteenth-Century Travel Narratives." *PMLA* 129 (3), 365-98.
- Zamora, Margarita. 1993. *Reading Columbus*. Berkeley: University of California Press.