LA OTRA CULTURA EN ESTA LITERATURA: FUNCIONES EXÓTICAS DE LA ESCRITURA

JOSÉ MARÍA FERNÁNDEZ CARDO

Consciente de lo pretencioso del título, parece necesario matizarlo y acotarlo, orientarlo al tiempo y al espacio de los que en esta reunión disponemos. En primer lugar, matizar el sentido de la corriente, destinador y destinatario: *otro* es aquí el que está allí y *éste* naturalmente el de aquí, en directa dependencia, como es bien sabido, del sujeto que habla y mira: allí la *otra*, Francia, su cultura y su literatura, y aquí *ésta*, la literatura hispánica, las literaturas hispánicas, ya que pudiera ser que el deíctico señalara más y menos de lo que es nuestro, o mi, parecer. Asumo, pues, desde el comienzo una relación con el espacio que a la larga y a la corta tiene todos los visos de adquirir un papel preponderante en lo que será esta contribución al tema —motivo— de esta reunión.

Dentro de las prácticas de literatura comparada, que consideramos usuales y a las que, en consecuencia, conferimos implícita o explícitamente un estatuto teórico, el espacio se expresa, sobre todo, en un subgénero narrativo: lo que se ha dado en llamar libro o relato de viajes... La otra cultura, Francia, es objeto, y hasta *sujeto* si el galicismo valiera, de esta nuestra literatura, en la medida en que se acepte que el libro de viajes es cosa literaria o de literatura; así por ejemplo, don Pedro Antonio de Alarcón cuando escribe y describe *Francia* en el libro primero del relato *De Madrid a Nápoles*. Y permítaseme decir con él, leer este párrafo del mencionado libro:

> «Sin embargo, desechemos ahora toda idea seria... ¡Ha llegado el momento de dejarnos arrebatar por el huracán del siglo!... Ha llegado el momento de perder la cabeza y hasta el corazón. —¡Lectores de novelas!: con vosotros hablo... Estamos dentro de París; en el teatro donde han acontecido o podido acontecer tantas escenas poéticas, sentimentales, heroicas o divertidas como registran las obras de Balzac, de Dumas, de Sou-

> lié, de Jorge Sand, de Henry Murger, de Paul de Kock, de Eugenio Sué —dice él— y demás autores que han secado los sesos...! —¡Seguidme y redoblad vuestra atención, si podéis!» [1]

Era un juicio sobre ese espacio en un tiempo pasado y diferente: el siglo XIX. Un autor anónimo, y tómese por bueno el contrasentido, ya que hablo del libelo *Contra los franceses*, publicado en este nuestro siglo XX, en fecha casi más bien reciente, escribe sobre el tema y la materia gala en los términos siguientes:

> «He venido poco a poco llegando a la certeza de que no ha sido una de las menores desgracias, entre las que a la cultura de Europa han podido afectar, el hecho de que un país tan poblado como Francia haya caído, desde un punto de vista geográfico, casi exactamente en su centro, ocupando además tan gran espacio.» [2]

Parece, pues que la geografía, el espacio, es determinante en la cultura y también en la literatura, como integrante al fin y a la postre de aquella... Pero resulta que el espacio es además una constante en la praxis de la literatura —en la escritura— y en los análisis de la literatura que se hacen desde la teoría: debe encerrar, por eso, algo de ejemplar y paradigmático en su funcionamiento cuando de literatura se trata. Me conformo con traer a colación, con el ánimo de ilustrar en una sola obra capital su función, *À la Recherche du Temps Perdu*: es bien sabido que el personaje-narrador va constantemente *à côté* y *du côté* en su peregrinar temporal y que el viaje —los viajes— no le llegan a colmar: lo otro está aún más lejos y pasa por la escritura, por la creación en literatura, que se revela una práctica lejana, al final del camino, del allí más que del aquí, *exótica* en definitiva.

Cuando trato de expresar el *yo aquí*, generalmente me sirvo de un *él* que sitúo *allí*: me gustaría sobre todo hablar de mí y de mis vecinos y amigos, pero llevo la acción a las antípodas por temor a ser reconocido y me llamo de mil nombres distintos, hasta extranjeros si puedo; mi lengua se sirve de otra habla y mi escritura quizás de otra cultura, con la que fabrico literatura... Mi aquí se expresa mediante el paisaje de allí, práctica esta sin duda también exótica... pero que muy bien pudiera tildarse de metafórica. Es Jean Ricardou quien precisamente define la actividad metafórica como *exotismo*, que reúne un *aquí* (el comparado) a un *allá* (el comparante) [3] dentro de un mismo texto, en una perspectiva funcional y estructuralmente

1. Décima edición, tomo primero, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, S.A., 1926, p. 23.
2. Madrid, Ediciones Turner, 1980, p. 7.
3. En *Problèmes du Nouveau Roman*, París, Seuil, Coll. «Tel Quel», 1967, p. 134.

productiva, o de expresividad mera cuando la relación se establece con el afuera textual.

Y llegados a este punto, con el ánimo de no perder ni la referencia ni el norte que en esta ocasión nos reúnen, en alguna medida, parece, se impone la necesidad de tratar de precisar un poco el sentido y el uso, quizás algo abusivo, de los vocablos *exótico* y *exotismo*. Parto, como es habitual, de las definiciones que el DRAE nos proporciona en el artículo *exótico*: «1. Extranjero, peregrino. Dícese más comúnmente de las voces, plantas y drogas. 2. Extraño, chocante, extravagante.» Releyéndolas cada vez me percato más de que la literatura es exótica sobremanera: práctica hermética, de iniciático peregrinaje y en particular, extraña y singular. De momento anoto «Dícese más comúnmente de las voces»... Julio Casares, en el *Diccionario Ideológico de la Lengua Española*, viene, como naturalmente esperaba, a ampliarme ideas: *Exótico*: «Extranjero, peregrino, de origen extraño y aún no aclimatado o admitido en el país de importación.» [4] Los matices que aquí se introducen no son en absoluto inconsecuentes: rozamos asuntos y cuestiones muy literarios: nacionalismos y literaturas nacionales, y sobre todo exilios de poetas no aclimatados y mal admitidos. Esta última definición, la de Julio Casares, paradójicamente vale para otros exotismos, pero no funciona, en mi opinión, cuando de escritura exótica se trata, ya que en ella el afuera está aclimatado y no sólo es admitido por la obra como tal obra, sino que vive de él: *afuera* lingüístico, estructural y cultural, ecos mal acotados por ahora de la tripartición en los niveles verbal, sintáctico y semántico, englobando, quizás, el adjetivo *cultural* una problemática de más difícil acotación, si cabe, que en algunos estudios de literatura comparada pudiera identificarse con la tematología. El *afuera* estructural, nivel de la sintaxis literaria, tendría más que ver con lo genérico y los géneros, por una parte, y con aspectos menos extensos y más intensos, de carácter intertextual. Y por fin, haciendo el peregrinaje en el sentido inverso, el *afuera* lingüístico —nivel de lo verbal— tiene que ver con patronímicos y topónimos extranjeros, en otra lengua diferente a la de la escritura, o hasta con el uso de esa otra lengua dentro de la obra, uso de aquella lengua en un texto en que predomina ésta, y que, por ello, se clasifica dentro de la literatura esta y no en la otra. No se me pasa desapercibido que algunas de las cuestiones evocadas tendrían un tratamiento diferente, pero no del todo divergente, dentro de la poética de la traducción; de todos modos, yo me refiero a aspectos funcionales legibles en la obra que se ofrece al lector como A y sólo A, como producción primera.

Para clausurar las disquisiciones teórico-conceptuales precedentes, sin duda con carácter provisional, y poder continuar así —me-

4. Julio Casares, *op. cit.*, s.v. *exótico*, Barcelona, Ed. Gustavo Gili, 1959.

diante la ascesis teórica— el viaje emprendido, rápidamente me adscribo al concepto de lo *exótico* que subyace en el libro de Abdelkebir Khatibi *Figures de l'étranger dans la littérature française* y que él expresa con claridad meridiana desde el principio, en la primera página:

> «Ce livre est le voyage d'un voyage. Dès ses premiers pas, cet itinéraire au second degré s'est limité à une interrogation sur la représentation de l'étranger dans l'imaginaire littéraire français, en particulier dans ce qu'on appelle l'exotisme. L'exotisme n'est pas, ici, un folklorisme de surface, mais un secret de toute littérature, de ses paradigmes.» [5]

Creo con Abdelkebir Khatibi que el exotismo no es un folklorismo de superficie, sino un secreto de toda literatura, una fuente de misterio, con capacidad para mover y provocar el interés del lector y mantener la tensión de la lectura: aquello, que no soy yo ni es lo mío, me atrae por desconocido... la representación del extranjero y de lo extranjero en la literatura en ocasiones la instituye y constituye como tal. ¡Cuántas veces la literatura escribe el misterio a través de la otra cultura que no es del todo propia *strictu sensu*!: piénsese sin ir más lejos en todas aquellas novelas francesas, escritas en francés, cuya acción se desarrolla en ambientes japoneses y cuyos personajes no son bretones sino nipones... o pensemos en el último premio Goncourt, *La nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun,[6] novela francesa, a la que se otorga un premio bien francés pero que discurre toda ella por los derroteros de la fantasía norteafricana y musulmana...

Considerando, pues, el *exotismo* como uno de los paradigmas literarios y considerando también sus capacidades funcionales dentro de los procesos textuales —lo que en el título llamaba funciones exóticas de la escritura—, procede que yo declare ahora mi partido metodológico —quizás más bien «mon pari méthodologique», «plutôt que mon parti»— en los asuntos de literatura comparada, marco genérico de este nuestro coloquio, antes de pasar a ilustrar con dos ejemplos precisos las posturas que hasta ahora y hasta aquí vengo exponiendo. En ese sentido, no puedo dejar de hacerme eco y citar las dos obras que de algún modo han abierto la brecha en la teoría de la literatura comparada en las letras hispánicas: me refiero, como es natural, al libro de D. Alejandro Cioranescu, *Principios de Literatura Comparada* [7] y recojo el guiño intertextual de Claudio Guillén en *Entre lo uno y lo diverso*,[8] a sabiendas de que no basta con hablar de intertexto, pero seguir buscando agua en las fuentes,

5. Abdelkebir Khatibi, *op. cit.*, París, Editions Denoël, 1987, p. 9.
6. París, Editions du Seuil, 1987.
7. Universidad de La Laguna, Secretariado de Publicaciones, 1964.
8. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

incluso si es fresca... Venía más o menos a decir D. Alejandro en un pasaje del libro arriba mencionado que algunas prácticas tradicionales de la literatura comparada, por históricas y causales, no aportaban un adarme al conocimiento de la obra como tal, como obra de arte y literatura que es. Por el contrario mi interés, que vaga entre la teoría literaria y el comparatismo, va más bien en el sentido de estudiar la especificidad de lo literario y su funcionamiento más allá, cuando ello resulta posible, de tal o cual literatura, digamos «nacional», a la búsqueda quizás de procesos propios de eso que con peor o mejor fortuna se ha dado en llamar literatura general. El libro recientemente publicado por Adrian Marino, *Comparatisme et théorie de la littérature* (PUF, Écriture, 1988), es muy sugerente a tal efecto, pudiera muy bien permitir hacer primero camino y luego andar...

Con el equipaje que hasta ahora he referido, bagaje de la teoría, paso a realizar un corto viaje, con ánimo ilustrativo de los principios que he sugerido, por los territorios de una praxis literaria, cuya escritura es exótica en la medida en que busca la referencia de otras culturas, y hasta, en ocasiones, de otras lenguas... eso sí, todas ellas del Hexágono.

Utilizaré con tal propósito dos novelas que *a priori* sólo ofrecen dos cosas en común: un mismo año de publicación, 1986, y la incorporación de lo que provisionalmente denominaré «materia gala»: una del escritor catalán en castellano, barcelonés, si se quieren más datos, Rafael Argullol, *El asalto del cielo* (editada por Plaza & Janés); la otra, de Juan Pedro Aparicio, escritor leonés, titulada *El año del francés*, editada en Alfaguara. Como cabe esperar en una intervención de estas características mi análisis resultará deficitario, lo que aún se hará mucho más evidente tratándose de novelas cuyo tejido textual es especialmente delicado y abundante la tela. Me conformaré, pues, con detenerme en algunas de las estaciones sólo el tiempo breve que dura la espera para el transbordo rápido.

La novela de Argullol es una novela de viajes y de exilio, donde el personaje Bruno dice en la página 13: «Si siempre me fue difícil considerar que formaba parte de eso que llaman una patria, a estas alturas todavía me es menos fácil sentirme español o de cualquier otro país», y como artista, escritor y llegado el caso profesor de literatura, su territorio es el del nómada, el espacio incierto por el que vaga el artista moderno entre brumas y antagonismos.[9] Republi-

9. Véase el libro del propio Rafael Argullol, *Territorio del nómada*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1987. En relación con la problemática que aquí se esboza, véanse también los trabajos de Carmen Fernández Sánchez, «Viajero sin equipaje», y de Dalia Alvarez Molina, «El extranjero del Mediterráneo», actualmente en prensa en el volumen *Literatura y doble cultura*, Actas del Coloquio del mismo título organizado por la Asociación Noesis en Calaceite (Teruel), verano de 1988.

cano en el exilio, se instala primeramente en la Francia provenzal, en la Camarga, lo que no es inconsecuente para la escritura de la otra cultura —o de las otras culturas— ya que se incorporan al texto vocablos, frases y expresiones en dos lenguas, francés y provenzal. El periplo «galo» del personaje ocupa un tercio del espacio del texto, unas noventa páginas, hasta la 91 para ser precisos, y constituye la entrada del relato. Lo que se denominaba arriba, en esta comunicación, *afuera lingüístico* tiene aquí, en el texto de Argullol, una naturaleza bilingüe, francés y provenzal, al incorporar patronímicos, topónimos, vocablos y expresiones de una y otra lengua. Cuando se escribe la toponimia extranjera caben dos opciones: dejarla en la lengua aquella o utilizar la traducción consagrada en ésta, Burdeos frente a Bordeaux es un buen ejemplo, que expresa en síntesis la cuestión a la que aludo. Elegir una u otra variante es un acto de escritura que pudiera ser leído como manifestación de una voluntad estética coherente con la intencionalidad exótica del texto, en definitiva funcional dentro de la poética de éste. Elegir la variante considerada usual en esta lengua, normal en relación con la norma, no es en mi opinión inconsecuente, sobre todo cuando esta manera de proceder alterna con la contraria, y cuando ello sucede dentro de una obra en la que el *desconcierto* cultural se tematiza hasta en el *desconcierto* lingüístico de los personajes y su relación con la palabra: Bruno «De repente comprobó que no entendía en absoluto la lengua de los que le circundaban y este hecho, sin importancia tantas veces, aumentó el caos de su mente. Sus oídos eran golpeados por fragmentos verbales duros, risueños, arcaicos, distantes; por retazos de un idioma que no provenía de ningún idioma sino que parecía haber sido creado exclusivamente para aquella ocasión» (p. 33). Diríase que se está mencionando un lenguaje exótico —duro, arcaico y distante— como quizás es todo lenguaje literario y exótica también la práctica de la escritura con relación a la lengua de una pretendida comunidad de cultura.

Parece obvia la no traducibilidad de los nombres propios, digamos, de lugar menor, por seguir una determinada tradición latina y clásica, de los topónimos muy locales: en el texto de Argullol nombres del tipo *laguna de Vaccarès, Saintes-Maries-de-la-Mer* o *el bosque de Rièges*. Otro asunto, que constituye también acto estético con consecuencias estéticas, es si el escritor respeta la toponimia cartográfica, llamémosla de la realidad, o por el contrario se da a un trabajo de creación onomástica, llegando a producir nombres de ficción, más exóticos si cabe, adaptados a la fonética de la lengua foránea, significantes dentro de la propia poética de la obra. En el primer caso estaríamos ante un modo de hacer literario muy diferente del evocado en el segundo.

Como no puedo dar cuenta de todo lo que yo considero procedimientos y procesos exóticos galos en el texto de Argullol por natu-

rales restricciones de tiempo, me limitaré a evocar una problemática que me parece particularmente sugerente dentro de los modos ficcionales de representación al uso en la novela. Asistimos en un momento dado, en *El asalto del cielo*, a una exótica conversación transcrita en español pero que se desarrolla en francés, en la que a fin de cuentas el narrador actuaría como traductor: Bruno toma el tren en la estación de Arlés para viajar hasta París y allí entabla conversación con un personaje llamado Gaston —sin acento gráfico— y el narrador dice «*A pesar de las breves respuestas de Bruno había advertido el acento. Ello abría perspectivas de diálogo* [...]. —*¿Español?* [...] —*Sí* [...] —*¿Exiliado?* [...] —*Sí* [...]» (p. 54).

Tras *El asalto...* del cielo nos viene también el personaje que abre la novela de Juan Pedro Aparicio *El año del francés*, el capitán Viollet-le-Duc, que irrumpe de insólita manera en la tranquila ciudad leonesa, dejándose caer en paracaídas de modo espectacular en medio de un público expectante, callado, pero ávido de tragedia, y en la plaza central. El personaje que irrumpe en el paisaje es efectivamente francés, extranjero y por más señas relacionado con la literatura y las investigaciones literarias: hace indagaciones sobre un antiguo escritor del medievo, extranjero también a su manera, judío en la comunidad leonesa y discutido autor de una obra singular y universal: *Los grillos del alma.* La celestial lluvia preconiza otra mucho más humana: las chicas francesas que, como todos los años, vendrán al curso de verano e irrumpirán brusca y violentamente en la regularidad de la ciudad... Materia francesa la hay en esta novela, lengua francesa también, utilizada sobre todo para la transcripción de expresiones corteses a modo de caricatura de la semiosis verbal y gestual de nuestros vecinos del Norte, que a veces se adulteran... quizás para reflejar los vicios nacionales a los que los españolitos nos sentimos proclives cuando de pronunciar aquella lengua extranjera se trata, y sobre todo en aquellos años 60, que Juan Pedro Aparicio elige como tiempo de la historia.

Trataré, con este segundo y último ejemplo, de ocuparme más bien del dominio que antes, cuando hablaba de acotar un espacio tripartito para el análisis de lo exótico en la escritura, llamaba *afuera estructural.* La pista para este tipo de lectura me la proporciona en este caso el nombre propio del personaje en una primera aproximación, que otras instancias narrativas se encargarán de actualizar hasta casi la saciedad repetitiva, irónica y transformadora. Viollet-le-Duc, gráfica pero no fonéticamente desviado, tiene para mí dos referencias intertextuales y francesas: Violette Leduc, autora entre otros libros, allá por los años sesenta, de la novela *La Bâtarde*, prologada por Simone de Beauvoir, en la que en alguna medida se cuenta una trágica historia de niña huérfana... huérfano es también el personaje de *El año del francés*, y huérfano, ya se sabe, es el que no tiene al padre como referencia última, el que no tiene patria y practica

una especie de raro nomadismo, para no insistir tan reiteradamente en el uso abusivo del vocablo titular.

La segunda de las referencias, que yo tomo por más significante y verdadera para esta novela, es un caso de exilio migratorio textual. La bisagra, el gozne, el cardo en el sentido latino y romano, sobre los que *El año del francés* gira es ni más ni menos que *Le Voyeur* de Alain Robbe-Grillet: no es casual que, andando el relato, de pronto el capitán tenga el nombre de *Alain* y asistamos a una proliferación onomástica relacionada con la actividad de la mirada del *mirón*: el edificio y la Sra. Mirantes, el escritor renombrado Álvaro Miranda, y la brujita de la ciudad, Valenty Ochoa Mirantes, el verdadero demonio, que telecomunica onomásticamente con toda la simbología tejida a partir del ocho como signo en la novela de Robbe-Grillet.

Debería terminar, y no quisiera hacerlo sin señalar que el *afuera estructural*, la relación intertextual indicada es productora, en la medida en que articula la escritura de la novela de Juan P. Aparicio, que por ende se convierte en lectura activa de la novela francesa en dominios que sobrepasan con mucho la mera relación onomástica, dominios que aquí no tengo ni tiempo ni espacio de referir. El exotismo no es una vez más mero folklorismo, y termino dando la palabra al personaje escritor de Juan Pedro Aparicio:

> «Ahora mismo no sé si estoy escribiendo una novela o evocando un sueño, la realidad de una vida distinta de la mía, una vida excitante y exótica, algo inspirado en ese francés que anda por ahí» (p. 72).