

Orientalismo, globalización e imaginarios transpacíficos en la novela latinoamericana actual

**Orientalism, Globalisation and Trans-Pacific Imaginaries
in Current Latin-American Novels**

**Orientalismo, globalização e imaginários trans-
pacíficos no romance latino-americano atual**

Héctor Hoyos

STANFORD UNIVERSITY

Profesor asistente del departamento de Culturas Iberoamericanas de la

Universidad de Stanford, California. PhD, Universidad de Cornell,
Nueva York. Algunas de sus publicaciones son: “Aftershock: Naomi
Klein and the Southern Cone” (*Third Text*, 2012), “García Márquez’s
Sublime Violence and the Eclipse of Colombian Literature” (*Chasqui.
Revista de Literatura Latinoamericana*, 2006), y *Bogotá en su
narrativa: la fragmentación como lugar literario* (Universidad de
los Andes, 2003). Correo electrónico: hoyos@stanford.edu

Artículo de reflexión

El artículo fue publicado originalmente como “Three Visions of China in the Contemporary Latin
American Novel”. *One World Periphery Reads the Other: Knowing the “Oriental” in the Americas and the
Iberian Peninsula*. Ignacio López-Calvo (ed.). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2010, 150-171.
Traducción de Daniel Hernández Guzmán, Profesional en estudios literarios de la Pontificia Universidad Javeriana,
Bogotá (Correo electrónico: daniel.hernandez.guzman@gmail.com) y de Laura Gallo Tapias, estudiante de la Carrera
de estudios literarios en la Universidad de los Andes, Bogotá (Correo electrónico: l.gallo157@uniandes.edu.co).

SICI: 0122-8102(201307)17:34<82:OGITNL>2.0.TX;2-Q

Resumen

El artículo examina tres novelas latinoamericanas contemporáneas de tema chino: *Una novela china* (1987), de César Aira, *Los impostores* (2002), de Santiago Gamboa, y *Un chino en bicicleta* (2007), de Ariel Magnus. Mediante un análisis comparativo de sus mecanismos de exotización y orientalización de la cultura china, se ofrecen elementos para entender estas obras dentro de una nueva corriente de imaginación transpacífica que expresa ansiedades propias de las incertidumbres generadas por la globalización cultural. En conversación con la obra de Edward Said y Fredric Jameson, se ofrece una especulación teórica sobre la revalorización cultural a la que llevaría la consolidación de una comunidad literaria transnacional.

Palabras clave: orientalismo, exotización, globalización, transpacífico, novela.

Palabras descriptor: novela latinoamericana-siglo XXI, cultura y globalización, orientalismo.

Abstract

The present paper examines three contemporary Latin-American novels with a Chinese theme: *Una novela china* (1987) by César Aira, *Los impostores* (2002) by Santiago Gamboa, and *Un chino en bicicleta* (2007) by Ariel Magnus. A comparative analysis of their mechanisms of 'exocization' and 'orientalization' of Chinese culture allows us to understand these works within a new trend of transpacific imagination that expresses anxieties directly related to the uncertainties created by cultural globalisation. In dialogue with the work of Edward Said and Fredric Jameson, the paper offers an exercise in theoretical speculation on the cultural transformations that the consolidation of a transnational literary community could bring.

Keywords: Orientalism, Exoticism, Globalisation, Transpacific, Latin American Novel, Twentieth Century.

Keywords plus: Latin American Novel, culture and globalization, Orientalism.

Resumo

O artigo examina três romances latino-americanos contemporâneos de tema chinês: *Uma novela china* (1987), de César Aira, *Los impostores* (2002), de Santiago Gamboa, e *Un chino en bicicleta* (2007), de Ariel Magnus. Mediante análise comparativo dos seus mecanismos de exotização e orientalização da cultura chinesa, oferecem-se elementos para entender estas obras dentro de uma nova corrente de imaginação trans-pacífica que expressa ansiedades próprias das incertezas geradas pela globalização cultural. Em conversa com a obra de Edward Said e Fredric Jameson, oferece-se uma cogitação teórica sobre a revalorização cultural à que conduziria a consolidação de uma comunidade literária transnacional.

Palavras-chave: orientalismo, exotização, globalização, trans-pacífico, romance latino-americano, século XXI.

Palavras-chave descritores: romance na América latina, cultura e globalização, orientalismo.

RECIBIDO: 22 DE ENERO DE 2013. EVALUADO: 18 DE FEBRERO DE 2013. ACEPTADO: 18 DE FEBRERO DE 2013.

¿CÓMO RESPONDE LA ficción a la fuerte intensificación de la interdependencia económica global que se ha venido desarrollando a lo largo de las últimas décadas? Este ensayo se ocupa de un corpus de novelas que reflejan aspectos interesantes y poco estudiados de la última etapa de aquella impredecible historia de asimilación, exotización (mutua, aunque dispareja) y re-creación imaginativa que tiene lugar cuando las culturas se encuentran: un proceso que recientemente ha sido llamado “globalización”. Me referiré a *Una novela china* (1987), de César Aira, *Los impostores* (2002), de Santiago Gamboa, y *Un chino en bicicleta* (2007), de Ariel Magnus. A pesar de que estas obras se diferencian considerablemente en sus estilos y temas, tienen el rasgo común de ser novelas latinoamericanas contemporáneas que, en un sentido amplio, abordan temáticas chinas.

Existen precedentes en la literatura latinoamericana con respecto al tratamiento del tema de Oriente en general, pues los modernistas de fin de siglo, Rubén Darío y José Asunción Silva entre ellos, tomaron las *chinerías*, objetos lujosos del Oriente, como emblema estético propio; Alejo Carpentier, el precursor del realismo mágico, se refirió a un revelador viaje por el mundo que incluía a Oriente como la experiencia fundacional que le permitiría apreciar lo real maravilloso en su regreso a su Cuba natal, y así sucesivamente. Las novelas que serán consideradas a continuación son excepcionales no por ser representaciones latinoamericanas del Oriente, sino en la medida en que China tiene un lugar preponderante en la narración; son excepcionales, además, por la cercanía temporal con que aparecieron. Mi hipótesis es que estos elementos tienen, en efecto, que ver con el fenómeno de la globalización, pues constituyen la manifestación temprana de una nueva corriente de interés latinoamericano por Oriente que efectúa en el espacio cultural el tipo de intercambio que está hoy bien establecido en el ámbito económico.

Más allá de las montañas verdes

Hay varios momentos en cada una de estas obras en que los narradores equiparan a China con una tierra lejana arquetípica. Aira utiliza extensamente este recurso en *Una novela china*, que bien podría ser *Una novela marciana*, pues su interés en este entorno particular reside en su potencial para lograr un efecto de desfamiliarización. La narrativa de Aira es reconocida por no enmarcarse dentro de un género específico, pues allí una trama de ciencia ficción puede llevar a una sofisticada e incluso humorística discusión teológica, o una narración de viajes inspirada en un paisajista del siglo XIX se convierte en una representación surreal

de la vida en la Pampa, para citar solamente dos ejemplos.¹ El texto en cuestión muestra los característicos giros narrativos y disparates especulativos de Aira, que en esta ocasión convergen alrededor de Lu Hsin, el protagonista. Lu Hsin es un pequeño intelectual burgués (un “falso mandarín”) que es convocado para coordinar varios proyectos hidráulicos y pedagógicos, al tiempo que está criando a una niña con la esperanza de hacerla su amante años después. Aira, quien ha desafiado otras convenciones literarias con un astuto recurso al sinsentido, aborda en esta ocasión el género de la novela orientalista, suscitando múltiples carcajadas con esta trama inspirada en el Gran Salto Adelante.

Una novela china es rica en detalles ociosos: enfatiza el color local de un no-lugar. El paisaje chino retratado en la novela es tan verde que las montañas simplemente son llamadas “montañas Verdes”; los personajes alternan la somnifera pintura con fiestas de té contemplativas, etc. La trama tiene lugar en un “archipiélago” de pueblos en las montañas, una región eterna de paisanos pobres con una “burocracia exquisita” (13). Los pueblos están rodeados por los Han, un grupo de gente de la montaña cuyo nombre coincide con el del principal grupo étnico de la China real. El nombre se presenta entre una plétora de palabras mono- y bisilábicas que suenan chinas para el lector hispanohablante. La gente de los pueblos desprecia a los Han, de los que hace parte Hin, la niña a quien Lu Hsin adopta. En una referencia oblicua a las trágicas consecuencias del Gran Salto Adelante, los proyectos hidráulicos de Lu Hsin llevan a la extinción de los Han:

La raza montañesa, tal como lo había previsto Lu en su momento, se había dispersado, y no solo geográficamente, por efecto de las modificaciones en el curso del Qu, que habían aportado riesgo a las laderas de las montañas Verdes (hoy eran cuidadosos vergeles cuadrículados). En menos de una década, esa gente se había extinguido, lo que daba para pensar. La niña misma era una reliquia, milagrosamente preservada por el gran truco del deseo de Lu Hsin. (112)

Lu Hsin se casa finalmente con su hija adoptiva, la última sobreviviente de su parentela, y viven felices para siempre. Esta historia de incesto enmarca la novela dentro de una especie de cuento de hadas distorsionado. Antes del final “feliz”, no obstante, Lu Hsin debe superar sus propias dudas morales y pasar por una serie de aventuras cómicas e inconsecuentes, luego de su nombramiento como director del periódico *La Gaceta Hidrológica*, el cual estaba inicialmente

1 Véase respectivamente *El juego de los mundos* (2000) y *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000). Para un estudio del tratamiento que Aira le da al género, tanto literario como sexual, véase García.

dedicado a la hidrología pero que, gradualmente, se convierte en una publicación política en la que jóvenes de los Guardias Rojos hacen sus primeros pinitos escribiendo editoriales. Lu Hsin hace de redactor general del periódico, él mismo contribuyendo notablemente con una pieza absurda sobre el marxismo, titulada “La espera pueril”.

Lu Hsin no es del todo consciente del hecho de que él mismo juega un papel en una revolución que no se hace esperar, y que está sucediendo frente a sus ojos. Es convocado a Beijing, presumiblemente para pagar las consecuencias de su desviación ideológica. Él es aplicado a la hora de hacer su trabajo, pero aparte de esto no se interesa por ninguna ideología: no ve ningún peligro en esta llamada al orden. En un giro absurdista, resulta formando parte de un recorrido turístico subvencionado por el Estado en la capital y llega a ver por primera vez la Gran Muralla, una imagen que lo lleva a hacer una observación que bien puede ser leída como un *ars poetica*: “cuando uno se ha pasado toda una larga vida pensando en un objeto, puede resultar incómodo ser transportado a los pies mismos de ese objeto, donde la admiración solo puede manifestar una pálida obviada” (147). Este efecto desestabilizador de enfrentarse al objeto de una fantasía exotista define el método narrativo de Aira. Cada vez que este establece un pacto de verosimilitud –bien sea el cuento de hadas, la narrativa de viajes, la novela política– lleva la convención narrativa hasta un límite, rompe el pacto y va más allá. El incesto se aleja de los límites del cuento de hadas y ocupa el escenario principal; con este paso, el tabú sexual se vuelve cotidiano. De la misma manera, lo indecible en política pasa a ser dicho y los lugares lejanos pierden su aura, como si la única operación requerida para ir de la clandestinidad al *mainstream*, de la periferia al centro, fuera la de físicamente ir y ocupar un nuevo lugar. Las distorsiones lúdicas de este tipo confrontan a los lectores con un nivel conceptual y también con un nivel que, a falta de un mejor término, podría llamarse “inconsciente”: el de las estructuras profundas de la lectura orientalista.

Aira muestra cómo el orientalismo tiene lugar en un entramado más amplio, que incluye al eurocentrismo y al occidentalismo; enfatiza, aun en su registro cómico particular, que en un mundo globalizado, las dialécticas simples de centro y periferia deben dar lugar a maneras de pensar verdaderamente multipolares. El pueblo se encuentra en el centro de su valle, como si fuera parte de un sistema solar que a su vez gravitara alrededor de la distante y todopoderosa Beijing. Sin embargo, estas relaciones de poder cobran nuevas dimensiones cuando el narrador sugiere una identidad entre Lu Hsin y Kant, el filósofo alemán, y entre el pueblo innostrado de la novela y la tan a menudo exotizada e idílica Königsberg, donde

Kant vivió toda su vida y escribió las obras que se convertirían en monumentos de la racionalidad europea.

Este paralelismo le permite a Aira formular una idiosincrática praxis de crítica cultural. Orientalizar a Kant presenta un desafío al esencialismo cultural; constituye una representación iconoclasta de una figura definitoria de Occidente. El hecho de que Lu Hsin y Kant puedan intercambiar lugares significa que la periferia y el centro son en sí mismos intercambiables; pertenecen a una red de relaciones en constante transformación. En un relato dentro de otro, los lectores advierten que Königsberg puede ser una tierra tan lejana como lo es China y, paradójicamente, que estos lugares tan distantes no están, a fin de cuentas, completamente aislados. El narrador relata cómo, tras la Segunda Guerra Mundial, un diplomático chino, aficionado a la filosofía, intercede ante los rusos para salvar la ciudad de Kant, en ese entonces rebautizada Kaliningrad (109). Invocar el nombre actual acentúa la distancia entre el pasado idealizado y el presente, más prosaico. Aquí, China media entre Alemania y Rusia, al tiempo que la narrativa orientalista, la historia de la filosofía y la novela argentina se van entrelazando. El doble movimiento de, por un lado, yuxtaponer lugares aparentemente fantásticos y, por el otro, referir eventos históricos distorsionados produce una cómica crisis de verosimilitud, que cuestiona la dicotomía de centro y periferia como un marco de referencia válido. Tras gastar una broma tanto sobre el eurocentrismo como sobre el sinocentrismo, la novela da paso a una estructura proteica donde no hay centro en absoluto, ya sea narrativo o geopolítico.

Una novela china conduce a preguntas como las siguientes: dada esta multipolaridad radical, ¿puede la historia tener una dirección única? Y ¿puede mantenerse la creencia en una sola historia del mundo, o esta concepción debe ser remplazada por algún tipo de pluralidad? Para Lu Hsin resulta imposible involucrarse en el futuro con el comunismo ortodoxo; es al mismo tiempo un funcionario diligente de la revolución y un reaccionario sin remordimientos. De manera similar, muchos otros elementos se encuentran en una tensión irresoluble. Los campesinos usan ropas étnicas que rayan con el anacronismo sin nunca encajar del todo en esta categoría, pues están “en el punto preciso de la neutralidad: lo anticuado ya no era signo de riqueza como antaño, y todavía no era señal de atraso como seguramente lo sería dentro de pocos años. Ese frágil equilibrio era la señal más patente de que el país había entrado al fin (¿después de cuántos milenios?) en la Historia” (26). Aquí encontramos una Historia escrita con hache mayúscula, ambivalente puesto que es usada tanto para la revolución como para cualquier narrativa histórica que trascienda lo local. El orientalismo

de Aira, por lo tanto, revela las contradicciones inherentes a la mirada exotizante, que al mismo tiempo trae su objeto a un primer plano y lo esconde.

Según la conocida propuesta de Said, Europa ha construido una visión de supremacía al oponerse a Oriente. ¿Qué gana el reciente discurso orientalista latinoamericano ofreciendo imágenes exóticas de Oriente? De acuerdo con Graciela Montaldo, el exotismo le brinda a Aira los medios para romper con el imperativo argentino según el cual *no* escribir sobre Argentina es algo fundamentalmente argentino.² Esta paradójica idea se deriva de una influyente y problemática interpretación del ensayo de Borges “El escritor argentino y la tradición”. Según esta, el autor no solamente estaría invitando a los escritores argentinos a superar el provincialismo y a asumir que el mundo entero puede ser materia y audiencia de su relato, como en efecto lo hace, sino también prescribiendo un cierto registro intelectual o “serio”. Al encontrarse absolutamente alejado tanto de la literatura nacionalista como de los términos en los que este debate estaba enmarcado, Aira mitiga la tradición antinacionalista de la literatura argentina. En este sentido, su orientalismo no es una manera de llegar a un acuerdo con el Oriente, sino una forma de lograr una “autonomización del mundo ficticio”, y además, como resulta más relevante para el presente argumento, de desestabilizar su propia posición en cuanto escritor argentino (108).

Quisiera complementar la interpretación de Montaldo llamando la atención sobre otro aspecto en la política de *Una novela china*. A pesar de que la Revolución Cultural es objeto de burla en cada una de las obras discutidas en este ensayo, Aira presenta una elaboración exhaustiva sobre cómo el orientalismo dio forma a las visiones occidentales de la reforma maoísta. La novela no solo aparta a los lectores de sus preconcepciones exotistas de China, sino que las asocia con una familiaridad superficial con la reforma maoísta, particularmente con su iconografía. Los paisajes chinos se convierten en propaganda y distintas temporalidades colapsan sobre sí mismas. Con ello los residuos del orientalismo cabal revelan su consistencia, que en últimas se impone sobre las diferencias ideológicas, concebidas en términos más convencionales. La yuxtaposición es reduccionista y ahistórica, pero en el marco de la provocación absurda de la novela, expone la contradicción en vez de esconderla. La mirada exotista es por consiguiente expuesta en toda su superficialidad, puesto que asimila historia e ideología al paisaje.

2 Para buena parte de la literatura argentina durante casi los últimos cuarenta años fue seductor, posible y casi natural pensar que el argumento borgiano que señala el carácter nacional de un texto por su ausencia de color local, era uno de los más indicados para producir literatura (Montaldo, 105).

Las fantasías de ingeniería social abundan en *Una novela china*, al punto en que cambiar el curso de un río o querer transformar el incesto en amor tienen la misma importancia narrativa. Desestabilizar las convenciones literarias puede ser el objetivo primordial de esta operación, pero su subproducto es llevar la imaginación orientalista contemporánea a la cima de su creatividad. Si para Said el Oriente es una invención europea, para Aira el Oriente es una invención de la clase media argentina. El énfasis se encuentra en la invención, en la creatividad, en el juego benigno. Aquí, el exotismo es el punto de partida para lo creativo: todo lo que el primitivismo significó para el surrealismo, pero sin la superioridad ideológica, sin la teleología, como un encuentro entre los despojados de las montañas Verdes y los de Coronel Pringles, ese lugar fabuloso del Gran Buenos Aires que Aira escogió como lugar de enunciación.

Los nuevos bóxers

Comparado con Aira, Gamboa incluye en su texto más elementos contextuales de la China real pero propone una exploración menos sofisticada del orientalismo. *Los impostores* presenta varias historias paralelas que gradualmente se entrecruzan: particularmente la de Nelson Chouchén, un profesor peruano de ascendencia china que enseña literatura latinoamericana en Texas y es al mismo tiempo un novelista mediocre, Gisbert Krauss, un sinólogo-de-diván alemán, y Suárez Salcedo, un periodista colombiano radicado en Francia. Los personajes visitan Beijing por primera vez. Una vez allí, se ven involucrados en una conspiración internacional de facciones rivales que se enfrentan por recuperar un manuscrito perdido. En sus exploraciones más o menos turísticas de los monumentos, parques y avenidas de la ciudad, los personajes presentan narrativas de viaje que corresponden a diferentes maneras de relacionarse con Oriente: una búsqueda personal de orígenes familiares, una contemplación puramente intelectual o un reportaje sobre China para un público occidental.

Estos enfoques alternativos sobre la experiencia iniciática china dan lugar, al nivel de la trama, a una exploración similar a la que Aira lleva a cabo en su experimentación formal. A pesar de que el libro de Gamboa asume sin ironía las convenciones de la narrativa de viajes, y por lo tanto se desarrolla principalmente como una novela de aventuras escrita en clave cómica, la diversidad de los registros de los personajes produce una visión matizada del encuentro cultural.³ Puede parecer a primera vista que Chouchén tiene una mayor cercanía con la

3 Para un análisis narratológico de la adaptación que hace Gamboa de las convenciones de los géneros de aventura y detectivesco, véase Ardila.

cultura china, dado que su abuelo emigró a Perú a comienzos del siglo XX; sin embargo, es un *cholo* o *mestizo*, que no fue educado según la cultura de sus ancestros. A su vez, Krauss posee un conocimiento muy rico pero ninguna relación directa con su objeto de estudio. Suárez Salcedo va a China precisamente porque ignora la cultura de Oriente; de hecho, es posible confiarle la misión de recuperar el manuscrito porque no aprecia su significado cultural.

La novela construye su arco narrativo alrededor de una promesa, cumplida a medias, de exotismo. En su punto más álgido, parece como si el manuscrito perdido pudiera revivir el pasado. Una nueva secta intenta apoderarse del manuscrito para encender los espíritus del infame Levantamiento de los Bóxers (1898-1901), un hito en las relaciones entre Oriente y Occidente. En un diálogo con intenciones abiertamente pedagógicas, Krauss presenta la versión occidental de esta crucial coyuntura histórica, mientras que un erudito chino vendedor de libros afirma que *bóxers* es “el término occidental erróneo” para nombrar a la sociedad secreta de los Yihequan (137). En la primera narrativa, los bóxers son bárbaros que asesinaron sacerdotes gracias a su sed de sangre; en la segunda, aparecen como luchadores por la libertad en contra de la vanguardia del imperialismo cristiano occidental.⁴ Como un *deus ex machina*, un gato salta a los brazos del librero antes de que esta exposición de puntos de vista pueda convertirse en argumentos más específicos sobre responsabilidad histórica (138). No obstante, se constata que una historia rica e intrincada subyace a las relaciones del presente. De esta manera, Gamboa no solo traza el poco frecuentado territorio de Oriente para el lector latinoamericano, también lo presenta con una perspectiva histórica.

Los líderes ocultos de la revivida secta esperan que Chouchén sea útil para convocar a los fieles en torno a su causa, pues este resulta ser el descendiente de uno de los bóxers originales. Sin embargo, el misterio cede el paso al oportunismo y a la *Realpolitik*: Chouchén acepta la idea de tener una posición de alto rango en la secta porque esto podría abrirles las puertas del mercado chino a sus obras de ficción, mientras que los líderes de la secta solo escogen a Chouchén para satisfacer las creencias supersticiosas en que esta se basa. Así, el fetichismo del manuscrito, que mantiene el suspenso la mayor parte de la novela, termina por decaer, no porque el manuscrito resulte ser un engaño sino porque una vez que lo encuentren podrá ser reproducido tantas veces como sea necesario –quizás una alusión al papel de China en la producción global de bienes falsificados–. En el

4 Paul Cohen observa que los bóxers eran un foco primario de la demonología del peligro amarillo, un símbolo que se mueve libremente y que resurge de vez en cuando, más recientemente con respecto a los Guardias Rojos y la Revolución Cultural (179).

plano conceptual, esto apunta hacia la reproductibilidad mecánica y la pérdida del aura, lo que da como resultado una comprensión demistificada de las relaciones entre Oriente y Occidente.

Como Aira, Gamboa parodia la búsqueda de autenticidad que es propia de la narrativa de viajes orientalista. Ambos autores dan un vuelco a la ficción orientalista, por decirlo así, para poder cuestionar las mitologías occidentales. Mientras que Aira revisa la tradición filosófica occidental a través del lente de un exotismo ilustrado, la caracterización de Chouchén que hace Gamboa logra algo similar con respecto a la tradición literaria latinoamericana. A menudo, Chouchén alterna fantasías orientalistas con re-creaciones delirantes del Boom literario. En un pasaje en particular, se imagina que Julio Cortázar lo invita a pasar unos días en su casa. En el diálogo presentado a continuación, el renombrado autor negocia con el ambicioso novelista:

–Nelson, ¿por qué no vienes a pasar Semana Santa en mi casita de Saignon? – decía Julio Cortázar–. Van a venir Octavio Paz y María José. Les he prometido que estarás. Se mueren de ganas de conocerte. Octavio quiere hablar contigo acerca de un ensayo que está escribiendo sobre tus novelas.

–No sé, Julio –respondía Nelson–. Debo asistir a un ciclo de conferencias sobre mi poesía en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, en Madrid, y luego presentar en Copenhague la edición danesa de *Cuzco Blues*. Está algo difícil, como ves.

–Bueno, Nelson –insistía Julio Cortázar–, pues entonces ven solo un par de días. Aquí podrás descansar, beber unos buenos burdeos y estar con amigos que te quieren, ¿no es eso suficiente para un buen cronopio como tú? (59-60)

Más allá de la fantasía del crítico y el autor intercambiando lugares, es claro que estas líneas eminentemente cómicas deben ocurrir en contraposición con un fondo de orientalismo. Esto sugiere un isomorfismo entre la visión establecida de Oriente como un lugar de maravillas y lujo, y una cierta visión del Boom como el epítome de la sofisticación, un *jet set* literario. En esta inesperada transformación de un motivo familiar, el sueño de opio tiene lugar en China, pero resulta en una visión distorsionada de lo propio. De tal modo, ágilmente Gamboa desinfla dos mitos en un solo movimiento. Al mismo tiempo, crea un camino que permite concebir la economía de prestigio de los autores latinoamericanos más allá del eje Europa-Latinoamérica. Mientras que Chouchén lamenta el hecho de que los escritores latinoamericanos deban ser reconocidos primero en España para ser conocidos en sus países natales (61), trata de usar a China como un trampolín para su propia carrera internacional y habla desde un lugar de enunciación

inestable que abarca tanto a Lima como a Texas. Tras estas dislocaciones, el establecimiento de una reputación global se muestra como una convergencia sobredeterminada de eventos.

La autoinscripción imaginaria de Chouchén en el canon literario revela las mezquindades de su personaje; en efecto, la novela lo presenta en diversas ocasiones como un académico sin escrúpulos en busca de fama fácil. En otro nivel, estas ensoñaciones representan también las diferentes maneras en que los autores latinoamericanos ven su lugar en el mundo. Después de todo, Gamboa está haciendo algo que no es del todo diferente de lo que hace su personaje, pues *Los impostores* defiende a China como un tópico legítimo para la literatura latinoamericana. Mientras Chouchén sueña con reescribir la historia literaria, Gamboa anticipa un modelo historiográfico en el que el paradigma de la literatura mundial sustituye aquel de la literatura regional, o al menos en el que los lugares de enunciación son inestables. El sueño de conquistar el mercado literario chino con libros latinoamericanos va en contravía de la tendencia dominante del mercado en general, en el que China es la fuente de la mayor parte de las importaciones mundiales. En este sentido, *Los impostores* propone una imagen invertida de un aspecto significativo de las relaciones sino-latinoamericanas actuales.

La novela también se pregunta por estas relaciones en otros momentos. Gisbert Krauss representa una etapa temprana, la del orientalismo ortodoxo, comprendida como la subdisciplina humanística que vio su apogeo en el siglo XIX. El personaje encarna las aspiraciones de la práctica filológica orientalista, la cual, en palabras de Said, buscaba ser “una verdadera ciencia de la humanidad” (133). Krauss cree en la ya abandonada teoría de que estudiar una lengua, oriental o no, puede revelar el alma de su pueblo: “un idioma, y esto lo saben los filólogos, no es otra cosa que una ordenación del universo enunciada a través de un sistema de lenguaje. Si bien este se debe aprender, gran parte de la estructura que lo conforma responde a un método, a una columna vertebral que coincide con la visión de mundo de la sociedad que lo produce” (36).

Krauss conserva aquella aproximación cuasi-mística al lenguaje chino, aunque la despliega con cuidado y conciencia de sí. En numerosos episodios, el personaje es retratado como un académico virtuoso y con tacto –lo opuesto de Chouchén– que tiene cuidado de no imponer perspectivas occidentales a los fenómenos que encuentra. Pero resulta que su conocimiento orientalista y abstracto de China coincide con sus hallazgos, incluidas sus aventuras coloniales. Krauss descubre que su conocimiento libresco le permite interactuar con los locales; aunque no tiene ninguna experiencia con el mandarín hablado de forma cotidiana, se da cuenta de que puede comunicarse fácilmente con taxistas,

vendedores y transeúntes. También descubre que sus lecturas de narrativas de viaje y aventuras orientalistas le permiten asumir su papel en la intriga que rodea al manuscrito. En suma, Krauss representa una continuación experta y sazónada del punto de vista orientalista tradicional, una manera de concebir el Oriente que coexiste con varias otras alternativas dentro de la novela.

El pasado de las relaciones Oriente-Occidente regresa como un fantasma que ronda la novela, ya sea a través del orientalismo académico de Krauss o de la amenaza de un regreso a la lucha colonial. Si los nuevos bóxers vencieran, un siglo entero de relaciones internacionales cambiantes desaparecería. Aun en su registro absurdo, *Los impostores* pone en escena la ansiedad de esta posibilidad. Curiosamente, son los latinoamericanos quienes restablecen la paz. Esto puede comprenderse como un gesto hacia el fortalecimiento de las relaciones sino-latinoamericanas, pero también como un reconocimiento de que estas relaciones son actualmente muy escasas y casi imposibles. Chouchén y Suárez Salcedo van a China porque ocupan posiciones importantes en Texas y París, respectivamente, como si esto indicara que el intercambio sur-sur requiriera la mediación del primer mundo.

¿Acaso el título de la novela alude entonces al hecho de que Chouchén era un impostor *en los Estados Unidos* antes de serlo en Beijing? Sintomáticamente, cuando Suárez Salcedo trata de desobedecer órdenes, sus jefes lo amenazan con revocar su visa legal *en Francia*. Estos elementos sirven como recordatorios de la precariedad del cosmopolitismo latinoamericano en la vida real. A primera vista, la existencia de narrativas de viajes en China puede sugerir que los latinoamericanos son libres de vagar por el mundo como los primeros aventureros europeos modernos, pero las condiciones materiales siempre se hacen visibles, aun adentro de la ficción, para poner las cosas de nuevo en proporción. La novela toma estas limitaciones en cuenta. De la misma manera, refleja ciertas particularidades de la globalización, en cuyo contexto las identidades latinoamericanas se encuentran en flujo constante y la inmigración a países del primer mundo no necesariamente ocurre en una sola dirección, sino que puede ser el punto de partida de múltiples trayectorias en el transcurso de una vida.

A lo largo de la novela, capas de identidad y experiencias vividas se superponen. La vista de una avenida concurrida en Beijing hace a Suárez Salcedo echar en falta Bogotá, mientras que otros descubrimientos lo hacen extrañar su vida en París. De esta manera, Gamboa señala que, para los latinoamericanos, encontrarse con China nunca es una relación de uno a uno; siempre está mediada de antemano. La impostura, el disfraz y el engaño son todos figuras para la experiencia latinoamericana en China, pero a medida que lo desconocido se torna

familiar, los personajes pierden sus máscaras. Una vez que el manuscrito pierde su misterioso poder, los personajes encuentran su lugar en el mundo: Chouchén gana respeto, Krauss alcanza el conocimiento que siempre había buscado y Suárez Salcedo sana sus viejas heridas. En suma, la impostura se convierte en verdad. Encontrar al Otro resulta en una comedia de errores personal y enriquecedora, la superación de un malentendido. Como en el pasaje de Aira citado anteriormente, nada pasa cuando finalmente se confronta al objeto de la fantasía exotista. El manuscrito, una metonimia del Oriente mismo, no resuelve el acertijo de la otredad, más bien lo disuelve. En otras palabras, China nunca estuvo escondida, solo hacía falta verla con la mirada despejada.

Un síndrome de Estocolmo chino

Tal vez no sea fortuito que dos de los tres jueces que otorgaron a Ariel Magnus el premio literario La Otra Orilla fueran César Aira y Santiago Gamboa (el tercero fue Nuria Amat, escritora española). Dotado de treinta mil dólares y distribución regional garantizada a través de Editorial Norma, el premio, que estuvo activo entre el 2005 y el 2011, reconoció obras altamente legibles, a medio camino entre la alta cultura y el *best seller*, con cierta calidad literaria. Prueba de ello, *Un chino en bicicleta* es una novela bien lograda que se aventura en un territorio rara vez explorado en la literatura latinoamericana, puesto que su principal locación es el Barrio Chino de Buenos Aires. La novela relata la historia de Ramiro Vallestra, un porteño de clase media que es secuestrado por Li, alias Fosforito, un presunto pirómano de origen chino. La narración de este secuestro sui géneris, que gradualmente se transforma en amistad, le ofrece a Magnus la posibilidad de presentar una mirada original sobre las relaciones entre Oriente y Occidente.

La novela representa al Barrio Chino como un “destacamento interior” de la cultura china.⁵ Al hacerlo, sigue las convenciones establecidas por Aira y Gamboa. Como Aira, Magnus hace uso de la farsa; como Gamboa, de los juegos sin sentido. En los tres casos, el humor se usa con el propósito de resituar el choque cultural de forma diacrónica, mientras se produce una superación gradual del prejuicio, el esencialismo y el determinismo cultural. Consideremos el siguiente diálogo según esta perspectiva; aquí, un exarquero con una carrera poco destacada en el deporte profesional explica su éxito como profesor de fútbol entre los turistas chinos:

5 Un notable precedente de esta aproximación puede ser encontrado en *De dónde son los cantantes* (1967), de Severo Sarduy, una novela que rinde homenaje a la presencia china en La Habana. Mientras que Magnus señala a la cultura china como marginal en relación con la identidad nacional argentina, Sarduy destaca su importancia para la identidad cubana.

- Pensá que jugué con Maradona y que eso para los chinos es como para un argentino un chino que peleó con Bruce Lee.
- ¿Pero Bruce Lee no era Yanqui?
- Bueno, yo tampoco soy argentino, nací en Uruguay. (106)

La yuxtaposición del símbolo del fútbol argentino y el de las artes marciales presenta un reto al esencialismo cultural, pues sugiere que las escalas de valores pueden *traducirse*. A su vez, en este contexto la traducción tiene cierta arbitrariedad, puesto que puede añadir o restar valor, un mecanismo a través del cual un devaluado jugador de fútbol puede ganar una reputación inesperada o un afamado practicante de las artes marciales puede perder la suya. Así como en Gamboa, la impostación lúdica constituye un punto de partida en Magnus, pero, a diferencia de lo que ocurre en *Los impostores* y en *Una novela china*, el terreno sobre el cual tiene lugar el intercambio cultural en *Un chino en bicicleta* no es ideológico ni, en términos generales, político, sino que forma parte de la cotidianidad.

En la visión que Magnus ofrece de las relaciones Oriente-Occidente, la alusión matizada y la confrontación del mito y del estereotipo facilitan el intercambio cultural. ¿Existe acaso un mejor medio para realizar este proyecto que los chistes “chinos”? Estos abundan en la novela, y varían desde la tontería hasta la sofisticación, desde chistes que no requieren la más mínima familiaridad con la cultura china por parte de la audiencia hasta otros que solo tienen sentido cuando se ha adquirido cierto conocimiento de ella, conocimiento que la novela ofrece a la par con los chistes. Entre los más ridículos, sobresale la conversación de Valestra con Lito, uno de sus nuevos amigos. El último responde a toda pregunta diciendo “sí y no”, como si se tratara de un despliegue de algún tipo de sabiduría oriental que desafía la lógica. Cuando la conversación termina, Lito explica, de manera hilarante, que está practicando “sinorogía” (161).

En el lado opuesto del espectro, la novela presenta una parábola llamada “La historia del chino que quería comprar 6 medialunas y terminó llevándose 10”, subtitulada “Breve alegoría del choque de culturas, pero con final feliz” (195). La historia cumple estas promesas al crear un espacio en el que los lectores pueden ver las dificultades –mas no la supuesta imposibilidad– de traducir el lenguaje gestual. Los lectores deben llenar los espacios vacíos que explican el diálogo, aparentemente absurdo, entre un chino y un panadero. El primero pide seis medialunas, el segundo replica que sí le permite usar el teléfono. Cuando pregunta por ocho medialunas, el panadero levanta sus brazos como si le apuntaran con un arma. El chiste comienza a tener sentido cuando se considera que los chinos utilizan los dedos de manera diferente para representar las cantidades numéricas. Hay que

anotar que el lector puede llegar a este pasaje con dicho conocimiento o adquirirlo en la medida en que prosigue la lectura; en cualquier caso, se encuentra con un chiste “chino” atípico que no se burla de la presunta inferioridad, sino del choque cultural en sí.

Tal como los epígrafes de muchos capítulos lo sugieren, por mucho que la novela se burle de la sinología, su orientalismo arrabalero está enraizado en la reflexión intelectual. Los epígrafes de Magnus son una colección ecléctica de pensamientos de Oriente o sobre Oriente tomados de distintas fuentes que incluyen pensadores orientales (Lao-tse, Sun Tzu), filósofos occidentales (Leibniz), autores latinoamericanos (Borges), películas de Hollywood (*Chinatown* de Polanski) y cultura popular (Gabi, Fofó y Miliki; Les Luthiers), entre otras. El diálogo entre epígrafes y capítulos es una de las características más originales de la novela, dado que invita tanto a consideraciones especulativas como a una aproximación menos abstracta, resultado de la identificación del lector con la circunstancia del protagonista. De esta forma, la novela ofrece a los lectores la doble oportunidad de imaginarse en los zapatos de Valestra y, a su vez, situar esa experiencia en el contexto más amplio de las relaciones entre Oriente y Occidente.

Los epígrafes proveen variados y, a menudo, divergentes intentos de racionalizar los eventos narrados. Presentan proverbios orientales y discursos orientales desnaturalizados; encuentran la verdad en la tontería, el prejuicio en las canciones infantiles y, entre las últimas, una tradición de presunciones irreflexivas sobre el Oriente. En suma, estos epígrafes buscan reconfigurar la relación entre los lectores y lo chino. Considérense dos ejemplos, que marcan momentos claves en la trama:

Mira
El mundo está siendo puesto patas arriba.
Mao Tse Tung, *Poemas*. (59)

En un bosque de la China
La chinita se perdió
Y como ya andaba perdido
Nos encontramos los dos.
El Topo Gigio. (131)

El primer epígrafe corresponde a la inmersión de Valestra en el desordenado mundo del Barrio Chino y a su “revolucionaria” nueva manera de percibir Buenos Aires. El segundo corresponde al comienzo de la intempestiva relación sentimental que lo llevará a establecerse definitivamente en el barrio. Entre estas

dos citas, la novela presenta una detallada etnografía sobre la cultura china porteña que incluye aspectos como el lenguaje, la comida, los modales en la mesa, la recreación, la sexualidad, los hábitos de higiene, la medicina y hasta la fisionomía –en un punto Valestra empieza a notar “que no todos los chinos son iguales” (64)–. El segundo epígrafe señala un nuevo ciclo en el proceso de transculturación; Valestra pasa de un total enamoramiento hacia sus captores, o sea, de un síndrome de Estocolmo, a una asimilación plena y consciente.

Hay otros eventos que apuntalan este proceso. La mayoría son cómicos, como cuando la añoranza que siente Valestra por comer bife se transforma en intolerancia a comer demasiada carne en una sola sentada. Algunos son trágicos: después de pasar más o menos un año en el Barrio Chino, Valestra se topa con su madre, que no logra reconocerlo (242); poco tiempo después, lo sorprende la muerte de Chen y Lito, un dúo que recuerda al Gordo y el Flaco, quienes lo acogieron y guiaron en la vida del barrio. Todo lo que ataba a Valestra a su antiguo Yo desaparece, y todo lo que queda es el futuro. De hecho, Yintai, su prometida sino-cubana, espera un hijo. La novela se cierra con su voz, en su idioma, deseando a Valestra un feliz año nuevo, es decir, un feliz año nuevo chino: “新年乐, 小爱” (sic) (281).⁶ La presencia de caracteres chinos simplificados en la última página del libro completa el arco narrativo de la novela y el proceso de transculturación que lo define. Ahora es el año 4075 y Valestra se encuentra ya del “otro lado”, vive bajo otro calendario. Sin embargo, dado el contexto, los lectores que no hablan chino pueden inferir lo que se dice en esa última frase y acompañar a Valestra en los primeros momentos de una nueva etapa en su inmersión en la cultura china.

Mientras la novela de Gamboa llega a su fin con un episodio de transformación personal a través del intercambio cultural, Magnus ahonda en la intersección de lo personal y lo geopolítico. En los dos casos, la globalización se transforma en experiencia vivida; sin embargo, el énfasis es distinto. Si se recuerda la observación de Zygmunt Bauman de que la libertad de movimiento de los turistas y las restricciones de circulación de los inmigrantes ilegales son dos facetas de la globalización, se puede apreciar cómo Gamboa se ubica del lado del circuito turístico mientras Magnus lo hace del lado de la comunidad de inmigrantes. El registro cómico de Magnus no lo lleva muy lejos por el camino de la denuncia y la crítica cultural, aunque nos muestra cómo la policía y el sistema judicial argentino

6 Esta frase está escrita de manera gramaticalmente incorrecta. Para poder decir “feliz año nuevo, amorcito”, como el contexto implica, la primera cláusula debería ser “新年快乐”. Este error sugiere que la competencia del autor en la cultura china no coincide con la de su personaje o, quizás, que Yintai a fin de cuentas no habla chino con fluidez. Le agradezco a Hsiao-Shih Lee por su asesoría lingüística sobre este particular.

agreden a Lito y Li, tal como presumiblemente lo harían con sus contrapartes en el mundo real. Aun así, la verdadera aventura de *Un chino en bicicleta* es la asimilación cultural mientras que, en *Los impostores*, las aventuras que priman son las persecuciones y las peleas a mano limpia.

Magnus trae de regreso a la Buenos Aires narrada muchas de las propuestas que hace Aira en *Una novela china*. Ello constituye una oscilación más en el péndulo entre provincialismo y cosmopolitismo que define la comprensión que la literatura argentina tiene de sí misma, cuando menos desde Borges. El reto que propone Magnus es reinventar el provincialismo a la luz de formas inesperadas de cosmopolitismo que ya no provienen de los intelectuales, sino de la gente del común que experimenta la globalización. El Barrio Chino es, por definición, un lugar extramuros de lo que Ángel Rama denomina *ciudad letrada*, un espacio privilegiado que, dentro de lo provincial, sigue siendo el espacio cultural al que pertenece la mayor parte de la literatura de la región. Al elegir el Barrio Chino como prisma del discurso cosmopolita, Magnus, de forma ambigua, descentra o amplía el espacio literario tradicional.

Aún es pronto para determinar cuál de estas alternativas tendrá un efecto más duradero. Tal vez convenga tomar prestado el concepto de *cosmopolitismo del pobre*, formulado por Silviano Santiago, para describir el tipo de formación cultural que presenta Magnus. Desde esta perspectiva se podría considerar *Un chino en bicicleta* como un proyecto fallido, un remontar del provincialismo que se queda corto en su intento de alcanzar esa meta. Ahora bien, también habría que preguntarse si la novela, incluso una relativamente poco convencional como esta, es un medio adecuado para un proyecto de esta índole. ¿Es posible imaginar formas que combinen Oriente y Occidente en estructuras narrativas, o en poéticas bilingües hispano-chinas, que vayan más allá de los confines de lo experimental y lleguen hasta el público amplio al que se dirige Magnus? La respuesta a estas preguntas dependerá mayormente de si *Un chino en bicicleta* abre caminos para propuestas literarias más radicales o si, por el contrario, representa el punto más al oriente al que está dispuesto a llegar el establecimiento literario latinoamericano.

Hacia una poética transpácifica

Magnus declara sin lugar a dudas que, “más que un chino o la China, el protagonista [de *Un chino en bicicleta*] es nuestra (mi) visión de los chinos y de China” (“Premian”). Como hemos visto, lo mismo podría decirse de los trabajos de Aira y Gamboa, puesto que ellos también tienen un contacto limitado con la China del día a día. El interés de estas novelas, ricamente “imprecisas”, recae

justamente en su *mala* recreación de Oriente. De forma análoga, la conceptualización original de Oriente que discute Said se enfoca en la consistencia del discurso sobre el Otro en vez de preguntarse si este coincide o no con el fenómeno existente (22). A partir de estos términos, puede señalarse que la consistencia del orientalismo ficcional de estas novelas depende de la imagen de China que tiene cierta clase media criolla latinoamericana. Las novelas no son la excepción a la regla de que el orientalismo como discurso revela más sobre su lugar de enunciación que sobre su objeto. Por lo mismo, resulta particularmente notorio que los autores latinoamericanos recurran a China como punto de referencia para definir su lugar en el mundo, tanto más cuando en tiempos pasados las metrópolis occidentales siempre fueron suficientes para este propósito.

Con el paso al siglo XXI, gradualmente China dejó de ser una tierra tan lejana para los latinoamericanos. La creciente participación de este país en los mercados globales resultó en un incremento exponencial de comercio bilateral y flujos migratorios (Shixue, 34). Tan solo a un año de la publicación de la novela de Magnus, los Olímpicos de verano en Beijing, 2008, ocuparon las primeras planas de los diarios de la región durante varios meses. Eventos similares alimentan la percepción general de que las relaciones sino-latinoamericanas poco a poco pasan de la integración económica a la cultural. Las novelas manifiestan esta percepción, desde la fractura de la fábula orientalista en *Una novela china* a la inmersión cultural en *Un chino en bicicleta*. En esta última, el protagonista encuentra más fácil imaginar un mundo sin los Estados Unidos o Europa que sin China:

[Sin China] nuestra vida se hundiría instantáneamente en el caos, de seguro que la mayoría de las cosas que usamos diariamente o viene de China o tiene alguna parte Made in, si los yanquis fueran al paro tendríamos algunos problemas de comunicación por falta de satélites y si los huelguistas fueran los europeos nos quedaríamos sin cine de autor por un rato pero si los que pararan fueran los chinos se pararía el mundo. (244)

Más allá de la evidente hipérbole, este pasaje representa un punto de inflexión en un proceso de reconocimiento. También revela el limitante signo economicista bajo el cual se lleva a cabo el intercambio cultural: por decirlo crudamente, China es las baratijas que produce. En la novela, dar cuenta de la presencia de objetos chinos en la vida cotidiana va de la mano con adquirir familiaridad con la vida del Barrio Chino, reduciendo así la brecha entre importaciones y color local, entre objetos y vecinos. Quedan atrás los días de las lujosas y despersonalizadas *chinerías*, mientras que utensilios comunes y gente real se hacen un lugar en el imaginario

latinoamericano. De cualquier manera, dejar las batas de seda por sacapuntas es ir de un extremo al otro, de la mistificación a la banalización. Estas tensiones y contradicciones reflejan cierto estado de cosas, dado que la globalización ha sacado a la luz fenómenos como la interconexión sin vínculos culturales fuertes, la abundante pero dispersa información sobre el otro y una creciente curiosidad que no siempre se acompaña con experiencias de primera mano.

La ficción latinoamericana contemporánea sabe que los estereotipos orientales no son Oriente, pero aún no ha construido un imaginario que los reemplace. Esta coyuntura es rica en posibilidades, pues el exotismo sigue alentando la creación literaria, mientras sus aspectos más indeseables se hacen sentir con menos fuerza. El orientalismo sur-sur incluye la fantasía imperialista sin reproducir su ideología de superioridad cultural –a lo sumo, reproduce el imperialismo como residuo-. Del mismo modo, el corpus aquí estudiado revela cierta nostalgia por las formas familiares del imperialismo y las dicotomías de la guerra fría. Concebir la interacción cultural y global en el presente implica más de un reto; no resulta sorprendente, entonces, que la exploración de diferentes modelos de transnacionalismo constituya un tema tan central en estos trabajos.

En términos metafóricos, podríamos describir diferentes acercamientos a la ficcionalización contemporánea de las relaciones sino-latinoamericanas según donde estas se encuentren en el espectro que va de la oscuridad a la transparencia. En un extremo está lo inconmensurable y la incompreensión, en el otro, la identificación y la continuidad. En algún lugar entre estas dos yace la opacidad. Esta reconoce que la diferencia cultural existe mas no es inconmensurable. En Gamboa, la exhaustiva secularización de las relaciones entre Oriente y Occidente raya con lo impúdico, mientras que el develamiento gradual que se da en la novela de Magnus hace caso a un potencial de extrañamiento que aún está presente, incluso en lo cotidiano. A veces, lo que realmente resulta chocante es que no se presente choque cultural alguno o, por el contrario, que alberguemos la expectativa de no llegar a ser afectados por la diferencia cultural. La opacidad requiere un grado de transfiguración textual que se lleva a cabo en algunos de los trabajo estudiados aquí, mas no en todos.

Es momento de mencionar un dato que he retenido hasta último momento. Hacerlo ejemplificará la forma en la que opera la opacidad, pues es presumible que algunos lectores habrán notado su ausencia, mientras otros no. Tal como en Han, el nombre que Aira le da al campesino de su novela, resuena el nombre del mayor grupo étnico en el mundo –compuesto por más de mil millones de personas–, el nombre del protagonista, Lu Hsin, evoca el del autor chino de mayor renombre del siglo XX, posiblemente leído por cientos de millones de lectores.

鲁迅, cuya transliteración al español es Lu Sin o Lu Xun, fue además el escritor oficial del régimen del presidente Mao. Este lo consideraba “un santo de la China moderna”, así como Confucio lo era de la China antigua: epítome de escritor revolucionario (2: 372). De haber merodeado por Shanghai y no Beijing, los impostores de Gamboa habrían dado con uno de los mayores parques de la ciudad, que lleva el nombre de Lu Sin y alberga su mausoleo.

Bastaría con una consideración somera de la bibliografía crítica sobre Aira para constatar que esta alusión no ha sido tenida en cuenta. ¿Qué relevancia tiene? ¿Se trata de un chiste privado del autor, a pesar de que potencialmente muchos lectores, mas precisamente no *sus* lectores, podrían entenderlo? Lu Hsin es más que un homónimo de Lu Sin; es una imagen distorsionada de la figura política del autor. Al igual que el personaje de la novela de Aira, el autor real corrió el riesgo de ser encarcelado por los artículos que escribió, excepto que estos eran vindicaciones del marxismo-leninismo publicados bajo el gobierno de derechas de Chiang Kai-shek. Dada mi limitada competencia cultural, debo aplazar para futuros estudios la tarea de indagar sobre el asunto de cómo resuena la intervención de Aira en alguien que se ha cultivado en la tradición literaria china. Aun así, resultan evidentes algunas de las múltiples implicaciones de la apropiación pequeñoburguesa argentina del autor revolucionario chino.

En primer lugar, este “hallazgo” puede caracterizar las políticas textuales de Aira como anticomprometidas, donde el paradigma de la literatura comprometida no se refiere a la tradición francesa, cuyo epítome es Sartre y que es harto conocida por los lectores latinoamericanos, sino al realismo social maoísta.⁷ Referencias tan significativas a episodios concretos de la historia de China problematizan aún más la lectura de Montaldo, según la cual el trasfondo oriental es una pared en la cual rebotan las disputas internas del canon argentino. De manera similar, podría revisarse el argumento, presentado con anterioridad, sobre cómo la consistencia del orientalismo en Aira se basa en la subversión de las convenciones del cuento de hadas. Dada la opacidad de la obra, esta es una verdad parcial. Una lectura que privilegie el sinsentido y la libertad creativa podría ser útil para una vasta porción de los lectores latinoamericanos, y occidentales en general, que no reconozcan a Lu Sin. Este efecto también podría darse entre los lectores chinos, pero de otra forma, una forma en la que el sinsentido se convierta en irreverencia y, quizás, en insurrección. El

7 Otra posible alusión a la biografía de Lu Sin incluye su matrimonio arreglado con Zhu An, una niña campesina analfabeta cuyos pies fueron vendados a la manera tradicional (la niña adoptada en la novela de Aira). Se dice que el matrimonio jamás se consumó, a pesar de que Lu Sin siempre veló económicamente por ella (Pollard, 55-68).

vínculo entre el personaje de Aira y el autor del régimen no acaba del todo con la idea de una fantasía autocontenida, una burbuja, puesto que estos elementos coexisten. Aun así, este vínculo se nos presenta como la llave que resuelve un *roman à clef* que la globalización ha hecho posible. Contrario a las expectativas de que la globalización llevaría a la homogeneidad, las varias posibles lecturas del trabajo de Aira dan muestra de una multitud de perspectivas: los lectores pueden observar el mismo objeto, mas no necesariamente ver lo mismo. En este sentido, un lector ideal difícilmente existe y, tal vez, es innecesario, puesto que el trabajo se sostiene estéticamente en el entendimiento parcial (opaco) producido por el encuentro de culturas.

Si en efecto la figura histórica de Lu Sin subyace al protagonista de *Una novela china*, el gesto de contraponer a Lu Hsin y Kant marca el punto en donde Aira se torna realmente provocador. A partir de Aira, parece que las casi míticas narrativas locales, como la del Königsberg de Kant o la juventud revolucionaria de Lu Hsin, no resisten la prueba que les impondría un público geográfica e ideológicamente alejado. ¿Dado un horizonte post- o supranacional, pueden los autores nacionales mantener su estatura fundacional, su poder simbólico? Tal vez la aproximación humorística que está detrás de las novelas consideradas aquí es una respuesta a esta pregunta. En el dominio de lo nacional, la relevancia cultural suele estar codificada en términos de seriedad. En estas novelas hay un tipo de humor que atraviesa fronteras y resulta de un choque de sistemas de valor cultural, como si, al encontrarse y friccionar estas dos “seriedades”, se produjera ligereza. El psicoanálisis sostiene que los chistes, al igual que los sueños, revelan el inconsciente de un individuo. Dada la reconfiguración transnacional de los valores culturales que tiene lugar hoy en día, estos chistes de alto vuelo equivaldrían a manifestaciones de tipo colectivo: recordando a Jameson, los de un inconsciente político “global”.

En las novelas, el humor suele revelar las causas de ansiedades sociales, notablemente las que implican perder en el juego económico de la globalización, “quedarse sin laburo”, como Magnus relata (33). También hay un vertiginoso cambio en los valores culturales –como en la yuxtaposición de Kant y Lu Hsin– o un borramiento de la línea que solía separar lo nativo de lo foráneo. El miedo a la penetración es un motivo recurrente en la novela de Gamboa, donde los chistes proctológicos y las amenazas de tortura que involucran el ano sexualizan el miedo de “entregarse” a una cultura diferente. ¿Es coincidencia que las tres tramas de las novelas involucren el secuestro? Podríamos entender esta metonimia como un impulso de atracción-repulsión hacia la transculturación: el proceso de convertirse en otro por la fuerza. La

trama de seducción en *Un chino en bicicleta* y las poéticas de vanguardia de *Una novela china* se amoldan a las demandas de transformación textual y de *escribir como otro* que resultan de este impulso.

Otra posible fuente de ansiedad sugerida por estas obras es la incertidumbre que existe sobre los impronosticables cambios estructurales que la globalización podría traer. Por ejemplo, la China real, sea durante la Revolución Cultural o en el presente, reta la idea de que la democracia representativa y multipartidista sea de alguna manera el estado natural de las cosas. ¿Podríamos anticipar bajo qué modelo político procederá la globalización? La literatura no es extraña a estos temas, pues como lo sugiere Aira con su alusión a Lu Hsin, la función social de los artefactos culturales no pasa inalterada por los cambios políticos de cada época. Y, dado que la globalización no precisa seguir ningún libreto, no podemos predecir sus consecuencias culturales. En este sentido, los trabajos analizados en este ensayo pueden anticipar profundos cambios en los paradigmas regionales y nacionales bajo los cuales se entiende una cultura.

Podría formularse, a riesgo de caer en la pregunta por el huevo y la gallina, que en efecto los nuevos mercados producen nuevas formaciones culturales. Ello parece evidente a simple vista, y a propósito podría evocarse la figura de Marco Polo, navegante y escritor; sin embargo, no es fácil apreciar la respuesta de la cultura contemporánea a los grandes cambios económicos que ocurren en la actualidad. Esta respuesta, con certeza, no es lineal ni mimética: puede carecer de reglas y ser tan sugestiva como los chistes o las ensoñaciones. Los productos chinos se han vuelto ubicuos en el mercado latinoamericano –lo han inundado, tal como dice la metáfora– pero China y su cultura continúan siendo invisibles y enormemente subrepresentadas en América Latina. La ficcionalización de las relaciones sino-latinoamericanas tiene algo de sueños reprimidos, incluso de pesadillas.

Antes que anunciar una nueva era de estudios literarios transpacíficos, deberíamos tener en mente varias condiciones de base. Buena parte de China y de Latinoamérica pertenecen al Sur Global, lo que significa que más allá de los crecientes intereses y esfuerzos de una integración bilateral, las metrópolis del norte median en sus relaciones. Este triángulo, encarnado por el personaje de Gamboa del periodista colombo-francés, se hace presente en la creación artística. Hay que tener en cuenta, asimismo, que no puede asumirse la autonomía del campo cultural, ni en una esfera pública controlada por el Estado como la china, ni en la economía cultural mercantilizada de la América Latina postneoliberal. La entretenida y liviana Beijing de Gamboa puede servir como el escenario casi publicitario para una cómica novela de aventuras, mientras que las traducciones

al mandarín de los clásicos latinoamericanos entran a China a través de canales bien monitoreados, al igual que el resto de la cultura extranjera.⁸

¿Qué podría resultar de una hipotética traducción y distribución de los trabajos de Aira, Gamboa y Magnus en China? ¿Cómo serían entendidas su bufonería e irreverencia? Quizá el montón de chistes fallidos que resultarían de ello arrojaría luz sobre una cara poco celebrada de la globalización, la de los desencuentros y contradicciones.

Obras citadas

- Aira, César. *Un episodio en la vida de un pintor viajero*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- *El juego de los mundos: novela de ciencia ficción*. La Plata: El Broche, 2000.
- *Una novela china*. Buenos Aires: Debolsillo, 2005.
- Ardila, Clemencia y Grupo de Especialización en Hermenéutica Literaria
“*Los impostores* de Santiago Gamboa: El juego de la escritura”.
Estudios de Literatura Colombiana 13 (2003): 121-138.
- Bauman, Zygmunt. *Globalization: The Human Consequences*.
Nueva York: Columbia University Press, 1998.
- Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973.
- Cohen, Paul A. “Humanizing the Boxers”. *The Boxers, China and the World*. Robert
Brickers y R. G. Tiedemann (eds.). Lanham: Rowman & Littlefield, 2007, 179-198.
- Gamboa, Santiago. *Los impostores*. Barcelona: Seix Barral, 2002.
- García, Mariano. *Degeneraciones textuales: los géneros en la obra
de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2006.
- Jameson, Frederic. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially
Symbolic Act*. Ithaca: Cornell University Press, 1981.
- Magnus, Ariel. *Un chino en bicicleta*. Bogotá: Norma, 2007.
- Mao Tse-Tung. *Selected Works of Mao Tse-Tung*. Tomo 2.
Beijing: Foreign Language Press, 2002.
- Montaldo, Graciela. “Un argumento contraborgiano en la literatura
argentina de los años ‘80: sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi”.
Hispanérica: Revista de Literatura 19.55 (1990): 105-12.
- Pollard, David E. *The True Story of Lu Xun*. Hong
Kong: Chinese University Press, 2002.
- “Premian la novela de un argentino”. *La Nación* (21 de septiembre de 2007). En: [http://
www.lanacion.com.ar/945949-premian-la-novela-de-un-argentino](http://www.lanacion.com.ar/945949-premian-la-novela-de-un-argentino) (27/06/2009).

8 Ello se lee entre líneas en el artículo de Lu Rucai sobre la presencia de la literatura latinoamericana en China, publicado en la revista *China Today*, aprobada por el gobierno.

- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Hanover: Ediciones del Norte, 1984.
- Rucal, Lu. “La impronta de la literatura latinoamericana sobre una generación de chinos”. *China Today* (marzo de 2005). En: <http://www.chinatoday.com.cn/hoy/2005n/5hn3/3sp41.htm> (03/02/2009).
- Said, Edward W. *Orientalism*. Nueva York: Pantheon, 1978.
- Santiago, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: UFMG, 2004.
- Shixue, Jiang. “The Chinese Foreign Policy Perspective”. *China’s Expansion into the Western Hemisphere: Implications for Latin America and the United States*. Riordan Roett y Guadalupe Paz (eds.). Washington D. C.: Brookings Institution Press, 2008, 27-43.