

heteroglossia



Quaderni della Sezione Linguistica
del Dipartimento di Studi su Mutamento Sociale,
Istituzioni Giuridiche e Comunicazione

eum x quaderni

Heteroglossia n. 10

Cambiamenti nella percezione e rappresentazione dell'esotico

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di Gianna Angelini

eum

Università degli Studi di Macerata

Heteroglossia

Quaderno della Sezione Linguistica del Dipartimento degli Studi
su Mutamento Sociale, Istituzioni giuridiche e Comunicazione

Comitato di redazione:

Hans-Georg Grüning

Danielle Lévy

Graciela N. Ricci

Maria Amalia Barchiesi

Isbn 978-88-6056-192-3

©2009 eum edizioni università di macerata

via Carducci (c/o Centro Direzionale) - 62100 Macerata

info.ceum@unimc.it

<http://ceum.unimc.it>

Stampa:

stampalibri.it - Edizioni SIMPLE

via Trento, 14 - 62100 Macerata

info@stampalibri.it

www.stampalibri.it

Maria Amalia Barchiesi

Pasiones y bifurcaciones del exotismo en la narrativa fantástica argentina (Borges, Bioy Casares y Cortázar)

El milagro está en los ojos que miran y no en las cosas miradas.

César Calvo

Es mi interés indagar en la primera parte del presente trabajo el fenómeno cultural del exotismo, desde la perspectiva de su sintaxis narrativa, basándome en los principales ensayos sobre el tema. Así también, me propongo estudiar los estados afectivos que la representación de dicha experiencia ha intentado suscitar en el observador, espectador o lector europeo. Sobre la base del aparato teórico expuesto, en la segunda parte, se estudiarán las mutaciones que el canon literario exotizante ha sufrido en el contexto literario hispanoamericano de mediados del siglo XX, en lo específico, en la literatura fantástica argentina producida entre los años '40 y '50. Nos centraremos en las singulares conexiones intertextuales que dicha narrativa fantástica ha instaurado con la matriz de la escritura exotizante. Se tomarán en análisis tres cuentos emblemáticos al respecto: "El Zahir" de Jorge Luis Borges "El ídolo" de Adolfo Bioy Casares y "El ídolo de las cicladas" de Julio Cortázar. A través de diferentes operaciones retóricas 'des-exotizantes', que pueden afectar el nivel semántico, sintáctico-narrativo o pathémico del paradigma de la literatura de viajes, asistimos en estos relatos al 'enjuiciamiento poético' de una literatura 'ex-céntrica' que sanciona la acción morfologizan-

te del narcisismo europeo, subvirtiendo su lógica, sus emociones y su relación perceptiva con el mundo.

1. *Sintaxis del exotismo*

Sabemos que un relato en gramática narrativa funciona esencialmente como una estructura sintáctica: un sujeto en busca de un objeto, con las diferentes operaciones posibles de conjunción y disjunción en el curso del programa narrativo. Una atenta lectura de los ensayos más representativos sobre el tema del exotismo nos ha permitido corroborar la hipótesis de que la alteridad exótica en el relato occidental (ya sea éste de índole verbal, iconográfica o museográfica) ha desempeñado (y sigue hoy desempeñando), desde la perspectiva sintáctico-narrativa, la función de objeto.

Peter Mason, en su exhaustivo ensayo sobre las representaciones de lo exótico, *Infelicities, Representations of the exotic* (1998), observa que lo exótico no existe antes de su descubrimiento; en realidad, lo que lo funda es el mismo hecho de ser descubierto. Lo exótico, para Mason, es siempre el producto del proceso de exotización, susceptible de mostrarse en varios grados de extrañamiento o de familiarización (1-2).

Victor Segalen en una serie de escritos menos reciente (1919), publicada póstumamente con el título *Ensayo sobre el exotismo* (1974 et 1978)¹, elabora una teoría sobre lo “auténticamente” exótico, diferenciándolo de lo que consideraba sus falsificaciones literarias o turísticas². Lo exótico para Segalen

¹ Aquí se sigue la versión en lengua italiana.

² Segalen señalaba los peligros de la estereotipación y de las homogeneizaciones de la diversidad exótica, ya presentes en las primeras décadas del siglo XX, de fuerte industrialización, y hoy, en la era de la globalización, sumamente vigentes, como advierten Baudrillard y Guillaume en *Figures d'alterité*. En este breve ensayo, sus autores retoman la ideología del exotismo radical segaleniano para aplicando al dominio de los mass media y de la tecnología de la edad post-moderna. Baudrillard evoca la “*alterité radicale*” como estrategia para resistir la tendencia al narcisismo de nuestra sociedad actual que ha invadido “tanto el mundo como el cuerpo, el sexo, la relación social” (Baudrillard y Guillaume: 169).

radica en una “estética” de la diferencia, en un “arte” de abordar la alteridad; “exótico” para el viajero francés es todo aquello que es externo al sujeto que observa. El exotismo esencial, según este escritor, es el del objeto para un sujeto; es todo lo otro; es la noción de diferencia, la percepción de lo que es distinto del yo; la cognición de que algo le es ajeno (Segalen 2001). En suma, el exotismo segaleniano nace de una experiencia, en la cual se puede distinguir el sujeto que percibe del objeto percibido.

La representación de lo exótico del *homo viator* occidental, que se halla plasmada en sus narraciones, en sus producciones artísticas, en sus colecciones museográficas entraña, por tanto, una relación narrativa basada sobre una sintaxis sujeto-objeto. La construcción exótica contiene en sí misma una micro-narrativa que se funda en un modelo sintáctico transitivo, en una estructura de un enunciado elemental, según el modelo generativo de Algirdas Greimas, que prevé en una historia narrada, entre otras estructuras posibles, la del enunciado con dos actantes. En dicha estructura, la función desarrollada por el predicado crea la relación entre un actante que cumple la acción, el sujeto, y un actante que soporta o recibe la acción, el objeto, ya se trate, en ambos casos, de personas o cosas (cf. Maresciani y Zinna 1991: 57-58)³. Es necesario destacar una consideración de la teoría narrativa greimasiana que enlaza con las observaciones de Mason sobre lo exótico: el objeto para el sujeto es siempre un objeto de valor que define su propio ser; sujeto y objeto se vuelven respectivamente deseante y deseado. Los sujetos, pues, no pueden ser reconocidos como sujetos sino en relación con sus objetos de valor, los cuales no son valores si el sujeto no los desea. No existe, por tanto, una definición semiótica del sujeto sin su relación con el objeto y viceversa (cf. Magli y Pozzato 1996: VII).

³ Relaciones definidas por Greimas como enunciados de un estado de junción o disjunción entre un actante sujeto y un actante objeto. Estos son: A) los sujetos de estado, considerados sobre la base de sus relaciones de unión o de separación con el objeto de valor; B) sujetos del hacer, considerados sobre la base de las transformaciones que operan, esto es, sobre la base de junciones o disjunciones que producen (Magli y Pozzato 1994: VIII).

Cabe agregar que gracias a los estudios que Greimas realiza sobre la narración a partir de 1987 podemos además abordar la estructura narrativa que sobrentiende la experiencia exótica desde un punto vista “pasional”, esto es, desde un campo de investigación ya hoy conocido como “semiótica de las pasiones” (Pezzini 2002: XIII). Según este nuevo enfoque, la noción de narratividad como lógica de las acciones se puede completar con el estudio de las pasiones, que toma en análisis los afectos, los sentimientos y las pasiones que se representan en un discurso. Según Greimas, en oposición a la acción, la pasión puede ser vista como una organización sintagmática de estados de ánimo. Cuando se habla de “pasión” tenemos que entender este término en relación con una acción concebida en sentido narrativo, es decir, como la construcción de una transformación que tiene lugar entre sujetos y objetos sintácticos, definidos sobre todo por sus posibles relaciones de “conjunción” o “disjunción” (cf. Pezzini 1991: 8), puesto que una narración, como hemos dicho al principio de este trabajo, es una transformación de estados, que puede ser definida como el pasaje de un estado de conjunción a un estado de disjunción o viceversa (cf. Maresciani y Zinna 1991: 60), con los respectivos estados de ánimos que éstos provocan en los sujetos.

Una vez establecido el aparato teórico con el que trabajaremos, para fundamentar nuestra hipótesis inicial se hace necesario traer a colación otro importante estudio sobre el exotismo: *Nosotros y los otros* de Tzvetan Todorov, aparecido en 1989. En la cuarta parte de estas investigaciones, en el marco de un análisis crítico de la escritura exotizante francesa, Todorov nos hace notar que: “lo esencial en la experiencia exótica segaleniana es que los términos «sujeto» y «objeto» admiten solamente una definición relativa. Solo la posición permite identificar, por un lado, al sujeto, por el otro, el objeto, pero para ello es necesario que esta diferencia permanezca pura, vacía de contenido (Todorov 1991: 380- 381)⁴. Ya en la primera página de su estudio nos advierte:

⁴ Aquí seguimos la versión italiana.

Idealmente el exótico es un relativismo, como lo es el nacionalismo, pero en un modo que se le opone simétricamente. En ambos casos, lo que se valoriza no es un contenido fijo sino un país y una cultura definidos exclusivamente mediante su relación con el observador (311).

Para Todorov la representación de lo exótico consiste en una inversión de las características observadas en nuestra sociedad occidental; las culturas y las civilizaciones exóticas se describen en términos negativos, es decir, por todo lo que “no” es la cultura europea (cf. 1991: 312).

Segalen en su personal descripción de lo exótico no nos habla de un revés negativo, sino de la necesidad de un “contraste” entre la cultura sujeto y la cultura objeto, ofreciéndonos un enfoque pathémico de dicha vivencia. Para el escritor francés la auténtica experiencia exótica, al ser “espectáculo de las antinomias” (Segalen 2001:78), tiene que producir el efecto patético de lo inesperado, un “*schok*” que consiste en la reacción vivaz y curiosa de una individualidad fuerte que se opone a una objetividad, de la cual el sujeto aprecia y percibe la diferencia” (cf. Todorov 1991: 384-385). En el lexema “*schok*”, del cual se vale Segalen para describir el impacto sensorial y cognoscitivo con lo otro, se aloja la maravilla, la pasión que agita al exota.

2. *La maravilla: milagro y pasión de la mirada exotizante*

Estudiemos ahora semióticamente la maravilla. De acuerdo con el escrupuloso análisis de la pasión de la maravilla que realiza Felix Thürlemann, basándose en los sistemas de las pasiones de Descartes y Malebranche, la sorpresa (ya identificada por Descartes en el siglo XVI como “admiración”) es la primera de las pasiones, ya que puede manifestarse “antes de que nos demos cuenta si el objeto [que la provoca] nos conviene o no” (Thürlemann 1991: 113). “Y esta pasión (la admiración) tiene de particular que no se advierte que vaya acompañada de ningún cambio en el corazón y en la sangre, como las demás pasiones”, señala Descartes (1994:122). La admiración, entonces, se sitúa fuera de

la categoría tímica; no es ni “eufórica” ni “disfórica”⁵, es decir, no se siente ni atracción ni repulsión ante el objeto maravilloso (Thürlemann 1991: 113). Como asegura Descartes en el artículo 53, la sorpresa no posee contrarios:

Quando nos sorprende el encuentro de un objeto por vez primera, y juzgamos que es nuevo o muy diferente de lo que antes conocíamos, o bien, por suponerlo que debe de serlo, esto hace que lo admiremos o quedemos extrañados ante él. Y como esto puede ocurrir antes de reconocer por cualquier medio si este objeto nos es o no conveniente, me parece que la admiración es la primera de todas las pasiones. Y no tiene contrario porque, si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, en ningún modo nos conmueve, y lo consideramos sin pasión (1994: 116).

La maravilla además está entrañablemente relacionada con la “modalidad del *saber*” (Thürlemann 1991: 113). El efecto pasional se produce en el momento de la conjunción del sujeto con un objeto nuevo de saber que supera sus expectativas o que pone en tela de juicio los conocimientos ya adquiridos. La maravilla para Descartes es una “súbita sorpresa del alma”⁶, y por este motivo el sujeto maravillado se detiene sólo en un segundo momento a considerar con atención los objetos que le parecen extraños y excepcionales. En esta segunda fase, el efecto producido está relacionado con un “hacer cognitivo” de tipo interpretativo, que se centra en el mismo objeto que lo ha provocado (Thürleman 1991: 113)⁷.

⁵ Greimas sostiene que una categoría semántica puede ser axiologizada, en función de la proyección (en el cuadrado semiótico que la articula) de la *categoría tímica*, cuyos términos contrarios se denominan “euforia” versus “disforia”. La “categoría tímica” es “una categoría ‘primitiva’, llamada también “propioceptiva” con la cual se trata de describir, si bien sucintamente, el modo en el cual un ser vivo inscripto en un ambiente y considerado como un “sistema de atracciones y repulsiones”, siente a sí mismo y reacciona ante lo que lo rodea (cf. Mareciani y Pezzini 1996: XXVI). Véase también Mareciani (1991: 106).

⁶ “La admiración es una sorpresa súbita del alma que hace que se incline a tomar en consideración los objetos que le parecen raros y extraordinarios. Así, es producida, primero, por la impresión en el cerebro, que representa el objeto como raro y, en consecuencia, como digno de ser tomado en gran consideración [...]” (Descartes 1994: 122).

⁷ Thürlemann distingue la maravilla de la curiosidad, identificando esta última

Ahora bien, la curiosidad y la admiración fueron respectivamente impulso y pasión del *homo viator* europeo. Emociones que permanecieron atrapadas y domesticadas en las insólitas piezas de los gabinetes de las maravillas europeos, las *Wunderkammern* del año 1600. Estos rudimentarios museos, nacidos en el norte de Europa en el siglo XVII, albergaban fantásticas colecciones, subdivididas en dos secciones: *Naturalia*, que recogía elementos procedentes del mundo animal, mineral y vegetal; y *Artificialia*, en la cual se reunían instrumentos científicos y objetos de arte, con la subclase *exotica*, que contenía objetos oriundos de remotos y antiguos lugares. Como nos recuerda la estudiosa italiana Adalgisa Lugli en su minucioso libro *Naturalia et Mirabilia* (1983 et 2005), la curiosidad y la maravilla constituyeron las pulsiones primarias del coleccionismo. El término “curiosidad”, según Lugli, ya se encontraba en San Agustín que lo había definido “la alegría del conocimiento del mundo”: la capacidad de dejarse capturar por el asombro y la sorpresa de lo nuevo y lo inusitado, actitud que para el teólogo significaba una especie de “enamoramamiento perpetuo del mundo” que no debía desgastarse con la costumbre (Lugli 2005: 28).

Cabe agregar que la curiosidad es una pasión de orden eminentemente visual, como lo revela Herman Parret en dos detallados estudios semióticos sobre las pasiones, haciéndonos notar que en la etimología del término “curiosidad”: “el campo temático de *cura* contiene, por una parte, el sentido de cuidado, «censura» y «distinción» y, por otro, el de «visión»” (1995a : 75, 1995b : 146). En la curiosidad, “el cuidado” que se da al objeto es “quíasmico”, sostiene Parret, es decir, se trata de una relación que provoca la morfogénesis del objeto en cuestión; esto se debe a que nuestra tradición filosófica occidental a partir de Platón ha privilegiado

como la “inclinación” que impulsa hacia la maravilla, es decir, el movimiento determinado de la voluntad del sujeto hacia el objeto; concepto que toma prestado de otra importante clasificación de época clásica de las pasiones: *La búsqueda de la verdad* (1674) de Malebranche. La inclinación de la maravilla es la “curiosidad” y está constituida modalmente por un “querer saber” que impulsa al sujeto hacia el objeto extraordinario (cf. Thülermann 1991: 113).

la visión en cuanto vía de acceso al objeto. La visión permite al mismo tiempo una distanciaci3n del objeto, en relaci3n con la subjetividad proyectiva y una formalizaci3n idealizante (cf. Parret 1995b: 147).

3. *Bifurcaciones de lo ex3tico en la literatura fant3stica argentina del siglo XX*

La narrativa fant3stica rioplatense que prospera entre los a1os '40 y '50 es fruto de un polimorfismo cultural que nace en la ciudad de Buenos Aires, derivado de m3ltiples aportes migratorios, y de la influencia de diferentes culturas: inglesa, francesa, alemana y otras. Seg3n Sa3l Yurkievich, en Am3rica Latina esta narrativa adquiere importancia en contextos m3s urbanizados, m3s modernos, en los ambientes donde tiene lugar un nivel de desarrollo que favorece la creaci3n de productos sofisticados, ah3 donde se pueden instaurar:

[...] esos interregnos est3ticos -interludios de azores y terrores placenteros-; all3 donde la literatura, desgravada de las urgencias de lo real emp3rico, de los tributos y sumisiones al mundo f3tico, pueda asumir su m3xima autonom3a [...] Los art3fices de construcciones imaginarias proliferan all3 donde la conexi3n con lo metropolitano es mayor y m3s activa, en las capitales vinculadas al intercambio internacional, en las urbes bab3licas cuyo af3n cosmopolita provoca un constante acarreo de signos y de iconos desde los centros de almacenamiento a la periferia. La literatura fant3stica se da mejor en el ambiente m3s mundano, el menos regionalista y menos etnoc3ntrico, el de los lectores de la biblioteca universal [...] (Yurkievich 2004: 35-36).

Dicha narrativa fant3stica fue escrita esencialmente por una generaci3n de escritores-traductores, atentos y privilegiados lectores de una biblioteca universal multiling3e. Su prosa busc3 complicar la naturaleza de los hechos narrados, para desmontar desde lo literario la cosmovisi3n del canon vigente de una tradici3n literaria importada, con un buen porcentaje de literatura colonial y exotizante, proveniente de las grandes ex-potencias coloniales: la inglesa y la francesa, pero sobre todo la inglesa, en

las cuales los *topoi* del exotismo y del colonialismo, y el discurso de la descolonización, fueron de incuestionable importancia⁸.

En los tres relatos fantásticos que tomaré en análisis, el patrón del simulacro exotizante es objeto de manipulaciones, de descenramientos; dicha matriz se subvierte o se parodia con el fin de instaurar una lectura periférica, una mirada oblicua. Cito un ejemplo emblemático para fundamentar esta observación. En la *Antología de la literatura fantástica* (1944) de Jorge Luis Borges, Silvina Ocampo y Adolfo Bioy Casares, descubrimos el modelo pasional del cuento fantástico que estos escritores planteaban. En la biografía del escritor japonés Ryunosuke Agutagawa, autor de “Sennin”, uno de los cuentos incluidos en la colección, los recopiladores incluyen un relato que contiene en miniatura el sintagma pathémico del cuento fantástico, tal como ellos lo concebían (presumiblemente la información fue ‘retocada’ por Borges). Cito el pasaje: “antes de quitarse la vida, explicó fríamente las razones que lo llevaban a tal decisión y compuso una lista de suicidas históricos, en la que incluyó a Cristo” (Bioy Casares *et al.* 1983: 17). El focus semántico-pasional de la sucinta narración no es el previsible simulacro del patético suicidio de su autor, sino la asombrosa inclusión de Cristo en su exótica lista de suicidas ilustres. Se trabaja sobre los saberes y pasiones ya constituidos y preconcebidos de la instancia lectora, es decir, sobre un punto de vista “objetivizante”⁹, que se identifica con una percepción regida por un saber anterior. En otras palabras, se parte de la presupo-

⁸ Walter Mignolo nos dice al respecto, basándose en los estudios de Stuart Hall, que “La inversión epistemológica fundamental que marca la inserción de lo «post-occidental-colonial-imperial» en los estudios culturales es que las historias comienzan a contarse desde abajo hacia arriba, en vez de desde arriba hacia abajo. Esta imagen invierte la imagen que los viajeros europeos solían usar para presentar su posesión epistemológica: el viajero generalmente relata el momento en que se sube a un promontorio, a un lugar elevado, desde arriba, donde la mirada absorbe y conoce [...] El momento posterior a la segunda guerra mundial, es el momento en que la epistemología del promontorio comienza a desmoronarse”. (Mignolo 1998). Las consideraciones de Mignolo sobre la articulación de la deixis espacial del discurso colonizador nos llevan a realizar una nueva lectura del nombre de la capital de Uruguay: “Montevideo”.

⁹ Aquí nos valemos de los conceptos sobre el punto de vista narrativo acuñados por Jacques Geninasca (citado por Cavichioli 2002).

sición de que el lector asociará el (apático) suicidio de Agutagawa, a la exótica cultura japonesa, para concluir con una visión “subjetivante”, según la terminología empleada por Geninasca, que, al invertir la relación entre percibido y conocido, vuelve posible un saber inédito y conmovedor sobre el mundo: el suicidio de Cristo. Según Geninasca, en el punto de vista “objetivante”, el mundo se describe a partir del discurso social; en el punto de vista “subjetivante”, por un discurso individual, idiosincrásico (Cf. Cavicchioli 2002: 177).

En la literatura de Borges esta actitud desoconstruccionista, como sostiene Alfonso De Toro no depende del hecho de que Borges sea argentino o latinoamericano, sino de una dialogicidad descentrada con diferentes culturas y lenguas, practicadas en el contexto de una Buenos Aires cosmopolita (De Toro 2001). Como también afirma Beatriz Sarlo en el prólogo a la edición de *El Informe de Brodie* (2001), Jorge Luis Borges “desestabiliza las grandes tradiciones occidentales y las que conoce de Oriente, cruzándolas en el sentido en el cual se mezclan en el espacio rioplatense” (Sarlo 2001).

Leer un cuento de Jorge Luis Borges o de Julio Cortázar equivale a esperar ansiosamente su sorpresivo desenlace, esa maravillosa conclusión que terminará por desorientar al lector y suspenderlo en esa misma incertidumbre que el ciudadano nativo de Buenos Aires experimentó en su metrópoli, en la cual las aristas de una cosmovisión oficial y monológica se iban puliendo con el roce de otras lenguas, culturas e imaginarios sociales que por esos años seguían desembarcando en el puerto de la capital argentina.

La posibilidad del final sorpresivo del cuento fantástico está asegurada por la espera que lo antecede, su certera eficacia dependerá de las discrepancias (bien calculadas por el autor) que el lector percibirá entre el simulacro mental que ha construido sobre la base de sus creencias y saberes, y el nuevo simulacro que percibe y que tiene que interpretar. Julio Cortázar en “Algunos aspectos del cuento” nos habla de esta pasión estética, eminentemente literaria que heredó de sus maestros:

Un escritor argentino, muy amigo del boxeo, me decía que en ese combate que se entabla entre un texto apasionante y su lector, la novela gana siempre por puntos, mientras que el cuento debe ganar por knockout [...] Un cuento es significativo cuando quiebra sus propios límites con esa explosión de energía espiritual que ilumina bruscamente algo que va más allá de la pequeña y a veces miserable anécdota que cuenta [un buen cuento] propone una especie de ruptura de lo cotidiano; [debe] crear en el lector esa *conmoción* que llevó [al escritor] a escribir el cuento (Cortázar 2004: 514-523, énfasis mío).

Un buen ejemplo de las afirmaciones de Cortázar se halla expuesto en su cuento “Las babas del diablo” (*Las armas secretas* 1959), donde la huidiza trama narrativa de la realidad gana por *knockout* al protagonista fotógrafo, experto y curioso lector de imágenes, que imagina infructuosamente los posibles recorridos narrativos de la escena que ha fotografiado, sin poder acertar con su letal desenlace.

Los lectores de *Ficciones* de Borges o de *Final de Juego* de Cortázar esperan, empleando aquí la oportuna metáfora de Cortázar, el golpe definitivo, el final inesperado, que los llevará a releer el cuento una y otra vez, como lo establece el sintagma de la maravilla cartesiana, para descubrir los invisibles y razonados engranajes del artificio verbal sobre el cual se sustenta la emoción literaria.

Si para la literatura fantástica canónica el horror y el miedo constituían la ruta de acceso a “lo otro”, y el relato se organizaba a partir de esa ruta, en esta narrativa se prescinde del miedo, como afirma Alazraki (1983: 28) y su efecto pathémico a veces puede descansar en una nueva percepción de la literatura que la precede.

En los cuentos que he seleccionado, se opera una subversión de la canonicidad exotizante que puede afectar el orden sintáctico, semántico o patémico de dicha escritura. Borges y Bioy confectonan un *counterdiscourse*, manipulan el discurso visual morfológizante que ha generado el narcisismo europeo. Dicha narrativa es la respuesta a un punto de vista “objetivante” que atribuía rol, nombre y sensaciones a Sudamérica.

Según Mason, el exotismo desarrolla un proceso de descontextualización que determina la separación de lo exótico de su contexto de origen. La imagen exótica es una construcción de los viajeros y artistas de la modernidad; su fabricación se apoya sobre una descontextualización inicial, seguida de una reinserción en un marco inventado *ad hoc* para satisfacer las curiosidades, el placer y a menudo el *voyeurisme* de su espectador: “It is not the «original» geographic or cultural contexts which are valued, but the suitability of the objects in question to assume new meanings in a new context” (Mason 1998: 3). Así sucedió en época colonial con los objetos procedentes de lejanas tierras que ingresaban en Europa, al ser descontextualizados y resemantizados para formar parte de caprichosas colecciones. Lugli cita innumerables e interesantísimos ejemplos que ilustran el proceso mencionado, entre ellos es representativa la iglesia medieval que supo recuperar objetos paganos para aplicarles un signo de apropiación y de transformación, que podría ser un engarce, un pedestal, un montaje. Así también, una ánfora precolombina podía adquirir una configuración europea por una especie de “*travestimento*” exterior que involucraba la extraña obra artística en un sistema de referencias familiares (Lugli 2005: 24). Mason coincide con Lugli, haciéndonos notar que en la representación de lo exótico hay siempre algún elemento del objeto original que garantiza un vínculo metonímico entre la representación y lo que se representa (Mason 1998: 2).

En Europa corrieron la misma suerte retórica las traducciones de textos originarios de culturas consideradas exóticas. Ovidi Carbonell señala que tales textos se vuelven en general representativos de la cultura exótica y, ellos mismos o algunos elementos, encarnan metonímicamente el contexto del cual proceden. El hecho de que la traducción represente metonímicamente la cultura implica un vacío, una laguna que el receptor sustituye con materiales provenientes de su conocimiento del mundo (cf. Ovidi Carbonell 2004: 59-72).

4. Contextos sudamericanos para lo exótico

Jorge Luis Borges en su cuento con un título indudablemente exótico “El Zahir”, incluido en su volumen de cuentos *El Aleph* (1949) opera, bajo la forma de una de sus acostumbradas *mise en abîme*, un irónico y disparatado “*travestimento*” (Lugli: 24) de las canónicas descontextualizaciones culturales que modelaron lo exótico en el continente europeo. La operación literaria borge-siana consiste en recontextualizar y resignificar el punto de vista europeo de lo exótico, esto es, situando el elemento foráneo que lo representa, la moneda del zahir, no ya en una tranquilizadora y distinguida vitrina del centro del mundo, sino en el tautológico contexto de los bárbaros y chabacanos suburbios de una “maleva” Buenos Aires, donde el zahir, arrancado de sus raíces europeas, pierde paradójicamente su aura exótica:

En Buenos Aires el Zahir es una moneda común, de veinte centavos; marcas de navaja o de cortaplumas rayan las letras N T y el número dos; 1229 es la fecha grabada en el anverso (En Guzerat, a fines del siglo XVIII, un tigre fue Zahir; en Java, un ciego del a mezquita de Surakarta, a quien lapidaron los fieles; en Persia un astrolabio que Nadir Shah hizo arrojar al fondo del mar; en las prisiones de Mahdí hacia 1892, una pequeña brújula que Rudolf Carl Von Slatin tocó, envuelta en un jirón de turbante; en la aljama de Córdoba, según Zotenberg, una veta en el mármol de uno de los dos mil doscientos pilares; en la judería de Teután el fondo de un pozo) (1989: 589).

Como afirma Rafael Olea Franco, la escritura de Borges no es ajena al proceso de descontextualización, pues para el escritor argentino ubicar una obra en un contexto diferente del original significaba ya rescribirla, como supo demostrarlo en “Pierre Menard, autor del Quijote” (cf. Olea Franco 2006: 267-268). Sobre este mismo proceso de reciclaje creativo reflexiona el escritor argentino en “El Zahir”, para mostrar con ‘justicia poética’ la suerte que corren las metamorfosis de lo exótico en los familiares *frames* de Java, Persia, Córdoba o Buenos Aires: las pátinas exotizantes, como las diferentes caras de Teodolina Vilar, la

amiga del narrador ‘Borges’, desaparecen en el decisivo momento de su muerte, para dejar lugar a su primigenio rostro.

En el reverso de la pequeña moneda del zahir está estampada la metonimia de una Buenos Aires pendenciera, exotizada en las salvajes marcas de navaja que rayan el centro de la inscripción “NT”, tal vez (me aventuro a interpretar) una ‘Nota (del) Traductor’. Según mi opinión, con esta combinatoria Borges quiso rubricar el signo de una hibridez postcolonial, una ‘endíadis’ donde confluyen dos puntos de vista: uno, el europeo, que infiere a lo argentino las bárbaras cicatrices de lo exótico; el otro, el autóctono, que exhibe la inopinada y civilizada centralidad del oficio del traductor que tuvo lugar en la metrópolis porteña, durante el apogeo de la industria editorial argentina, entre los años 1930 y 1950, cuando Buenos Aires se convirtió en el centro editorial de América latina, y fue muy activo para la traducción¹⁰.

En “El Zahir”, el narrador Borges’ entra en un bar de Buenos Aires, donde se juega la ‘oximórica’ pasión argentina del truco, allí recibe de vuelto la fantástica moneda. En este núcleo narrativo se elide emblemáticamente (entre el acto de mirar y el de salir del protagonista) la descontada sorpresa que la canónica escritura exotizante solía provocar en su lector:

Pedí una caña de naranja; el vuelto me dieron el Zahir ; lo miré un instante; salí a la calle, tal vez con un principio de fiebre. Pensé que no hay moneda que no sea símbolo de las monedas que sin fin resplandecen en la historia y la fábula (590-591).

A partir de este momento el protagonista no podrá borrar de su mente el zahir, que terminará por enloquecerlo:

La creencia en el Zahir es islámica y data, al parecer del siglo XVIII (Barlach impugna los pasajes que Zotenberg atribuye a Abufeda) *Zahir* en árabe quiere decir notorio, visible, en tal sentido, es uno de los noventa y nueve nombres de Dios; la plebe, en tierras musulmanas, lo dice de “los seres o cosas que tiene la terrible virtud de ser inolvidables y cuya imagen acaba por enloquecer a la gente” (593).

¹⁰ Para un estudio exhaustivo sobre el auge de la traducción en Argentina, durante el período mencionado, véase Willson (2004).

En este texto notamos una sutil digresión de la sagaz sátira de Jonathan Swift que en *Los Viajes de Gulliver* (1726) realiza de la sociedad inglesa de principios de XVIII, obsesivamente fascinada por los productos y objetos maravillosos que llegaban de las remotas colonias. La parodiada pasión por estos curiosos objetos de la cual nos habla Swift se vuelve a replegar especularmente en “El Zahir”, tomando la forma de castigo infernal que recuerda la ley del *contrappasso* dantesco. El infierno, el *hic et nunc* del relato, se figurativiza, por ejemplo, en este pasaje “Vi una *sufrida* verja de hierro, detrás vi las baldosas negras y blancas del atrio de la concepción. Había *errado en círculo* [...] (591, énfasis mío). Lo infernal parece funcionar en el discurso borgesiano como metáfora de conjunción disfórica, así lo manifiesta el personaje de otro cuento de Borges, “*Deutsches Réquiem*”: “Yo había comprendido hace muchos años que no hay cosa en el mundo que no sea germen de un Infierno posible; un rostro una palabra, una brújula, un aviso de cigarrillos, podrían enloquecer a una persona, si ésta no lograra olvidarlos” (579).

Observamos en el cuento analizado que la paradigmática sintaxis pasional del discurso exotizante vira gradualmente hacia rutas menos felices para convergir en la locura desapasionada del protagonista, un estado ‘afórico’, sin sorpresa, como hemos visto, ya previsto por Descartes: “[...] si el objeto que se presenta no tiene nada en sí que nos sorprenda, en ningún modo nos conmueve, y lo consideramos sin pasión (116). En el texto se observa una gradual transformación pathémica: “Ebrio de una *piedad casi impersonal*, caminé por las calles. En la esquina de Chile y de Tacuarí vi un almacén abierto. En aquel almacén, para mi *desdicha* vi tres hombres jugando al truco (590, énfasis mío). En las últimas páginas las pasiones (literarias) son para el narrador sólo un recuerdo:

No desentraño cuáles fueron mis sentimientos; recuerdo la desesperación cuando comprendí que ya nada me salvaría, el intrínseco alivio que yo no era culpable de mi desdicha, la envidia que me dieron aquellos hombres, cuyo Zahir no fue una moneda sino un trozo de mármol o un tigre [...] también recuerdo mi inquietud singular con la cual leí el párrafo (594, énfasis mío).

Asistimos a una descolocación de los parámetros de la trama narrativa exotizante: la ansiada conjunción eufórica con lo exótico que ésta patemiza deviene desventurado ensimismamiento, tormento de una perpetua y monótona conjunción disfórica con la moneda que el protagonista y narrador 'Borges' no ha buscado ni deseado y, más aún, ni siquiera encontrado. El hecho de extraviar la intolerable moneda en algún arrabal de Buenos Aires constituye un antónimo sintáctico-narrativo del relato exótico:

También resolví librarme de la moneda que tanto me inquietaba. La miré: nada tenía de particular, salvo unas rayaduras. Enterrarla en el jardín o esconderla en un rincón de la biblioteca hubiera sido lo mejor, pero yo quería alejarme de su órbita. Preferí perderla (591).

5. *Las pasiones argentinas del coleccionismo*

El segundo relato escogido, "El ídolo" de Adolfo Bioy Casares, amigo y asiduo colaborador de Jorge Luis Borges, es un cuento perteneciente al género fantástico, que forma parte del volumen de narraciones *La trama celeste* (1948). En este texto se puede observar una auténtica inversión del discurso exotizante y de sus correspondientes pathemas. Bioy reinventa algunos *topoi* que reenvían al ámbito del exotismo: el coleccionismo y la traducción, entre otros. En esta narración, se opera, en primer lugar, una inversión del itinerario del viajero exota. En efecto, el protagonista, un anticuario argentino, viaja a Francia en búsqueda de nuevos objetos para sus colecciones, trazando así un recorrido inverso al que realizaba el viajero europeo en su descenso hacia las tierras del sur.

El experto coleccionista compra en Francia, junto a otros objetos de colección, la estatuilla de una divinidad celta: "Una estatua de madera, de menos de cincuenta centímetros de altura, que representa un Dios con cabeza de perro, sentado en un trono. Trátase, lo sospecho, de una forma bretona de Anubis" (*La trama celeste* 1990: 117). Vuelve a Argentina con el ídolo y emplea como criada a una joven francesa, que luego se reve-

lará una de las adeptas al demoníaco culto del ídolo bretón. En Buenos Aires vive en un estado alucinatorio; la historia que leemos es la reconstrucción de los hechos acaecidos, que el protagonista escribe en estas circunstancias: sabe que terminará ciego y que la empleada doméstica será su feroz sacerdotisa. En su relato nos confiesa la necesidad de cumplir oscuros y olvidados ritos, revela su inclinación hacia el crimen, la depravación y la locura; el narrador es también consciente de su inminente ceguera, pues en Francia había oído hablar de la profecía del señor de Gulniac, antiguo propietario del ídolo, según la cual todos los miembros de su familia morirían ciegos, como el primer señor de Gulniac.

Como sabemos, una constante del coleccionismo consiste en extrapolar un objeto de su contexto, reinventándolo para usos diferentes. El coleccionismo hace siempre *ready-mades*, o mejor dicho extirpa el objeto de sus raíces, para asignarle una colocación ideal que crea nuevos sentidos de lectura (cf. Lugli 2005: 21). El anticuario del relato describe así su trabajo: “Basta apuntar que los objetos que pasan por mis manos adquieren una vida, un poder y a caso un encanto del todo propio” (114). Más tarde vende a un cliente amigo, Garmendia, la estatuilla como objeto decorativo: “Cumpliendo mis indicaciones precisas, lo colocó en un determinado lugar del *living*. ¡Eureka! ¡Eureka! No lejos del *Aubusson*, entre los racimos de plata de los candelabros y el vidrio, el ébano y el damasco de las vitrinas, el perro no parecía terrible. Mas extraño aún no desentonaba” (119).

En “El ídolo” el ‘pecado’ de la ley del *contrappasso* reenvía a las pasiones visuales que el viajero o colonizador europeo supo experimentar en territorios exóticos. Estas pulsiones están lexicalizadas en una escena de Gulniac, cuando el protagonista, alojado en una pensión, aguarda la apertura del castillo: “Mi cuarto daba a un bosque *extenso y trémulo; remota*, pero todavía *visible* entre el *oro* de los olmos otoñales, surgía la torre del castillo. Yo la *miraba ardiendo* en la más *impaciente curiosidad* [...] En la subasta adquirí unos objetos *curiosos*” (116-117, énfasis mío). La satisfacción de una curiosidad canónica del lector de la literatura colonial, exotizante asecha en el texto cuando el protagoni-

sta trata de imaginar al morador del castillo, el último Señor de Gulniac, como funcionario colonial jubilado: “– saboreando el *vuelo seguro de mi fantasía* – El señor de Gulniac es funcionario colonial jubilado. Adivino sus atroces bacanales [...]” (115, énfasis mío).

En *el hic et nunc* de la narración, el experto coleccionista, en lo hondo de su delirio, se encuentra en el paradójico estado de conjunción disfórica con la admirada materia de sus muebles y objetos de arte:

Absorto contemplo la infinita blancura de la porcelana de *Meissen* [...] miro la madera de la mesa, el cuero del sillón, el tejido de mi ropa, las uñas de mi mano: la presencia de los objetos nunca me pareció tan intensa como esta noche [...] (111).

En las páginas conclusivas, la sensación disfórica de repulsión y de horror hacia los objetos que lo rodean se acentúa aún más; la materia, actante que soportaba y recibía la acción, deviene implacable cazador:

Me encontré en la butaca (no recordaba cuándo me había sentado). Miré con asco sus monstruosos brazos de cuero. Me levanté instintivamente, corría al centro de la habitación. Sentí horror por todos los objetos, por todas las manifestaciones de la materia que me asechaba y me rodeaba como un cazador infalible. Descubrí o creí descubrir que estar vivo es fugarse, de un modo efímero y paradójico, de la materia y que el miedo que yo sentía en ese momento era el miedo de la muerte (141).

Como lo hemos señalado precedentemente, en las colecciones de las *Wunderkammern* las *artificialia* incluían la subclase *exotica*, que exponía pinturas, esculturas, orfebrería, manufacturas. Estas obras de arte, que requerían al visitante una apreciación exclusivamente estética, estaban atravesadas por un poderoso elemento coordinador que era precisamente la atención en los materiales, el juego del artificio que modifica y transforma la materia (Lugli 2005: 106-108). En las *artificialia* se podían contemplar increíbles miniaturas artísticas, en las cuales la piedra, el coral, el huevo o las conchillas, aún permaneciendo intactas, devenían el escenario de una narración (cf. Lugli 2005: 106-109).

Ahora bien, en el cuento “El ídolo”, la emoción visual del anticuario ante las texturas y filigranas de la materia se vuelve escarmiento ‘infernol’, ‘feroz’ ceguera. Este bárbaro enceguecimiento metaforiza la ‘pecaminosa’ obsesión de una elite sudamericana, atraída por los preciosos objetos que podía adquirir en Europa. Obsesión que nace en Argentina, según David Viñas con el “viaje estético” hacia Europa en el periodo 1880-1900, época de apogeo de la oligarquía liberal argentina (cf. Viñas 1982: 54-59).

Una comparación entre la biblioteca del protagonista y la biblioteca de Kant introducida en el texto llama nuestra atención (“la biblioteca – como la de Kant – , integrada exclusivamente por libros dedicados por amigos y admiradores [...]”). Con ella Bioy parecería hacer referencia al sistema de pasiones del filósofo alemán. No nos detendremos aquí a describir la arquitectónica kantiana de las pasiones, pero creo oportuno mencionar la pasión del (buen) gusto, de la cual nos habla Kant. Presentarse a sí mismo o presentar lo que uno ha hecho con gusto (en la moda y en el arte, por ejemplo) presupone, para el filósofo, un estado de sociedad (de comunicación). Según Kant, el gusto es la facultad de hacer un juicio social sobre los objetos externos. El gusto tiende a hacer participar a los otros del sentimiento de placer o displacer y conlleva una disposición a experimentar una satisfacción en común con otro (Cf. Parret 1995a: 47).

De acuerdo a esta pasión kantiana del buen gusto, una lectura atenta del texto nos permite advertir una metamorfosis “estésica” en el anticuario de “El ídolo”, un incremento de su “exteroceptividad”, es decir, notamos la intensidad creciente de una sensibilidad que se desprende de su experiencia exterior¹¹, de su relación perceptiva con los materiales de sus admirables obras de arte. En el relato el protagonista se pierde en la exterioridad de sus objetos. La reiteración de los semantemas: ‘extraviarse’, ‘hundirse’, ‘perdersé’ presagian el naufragio del personaje en la infernal materia de las cosas :“He bebido una taza de café. Siento una engañosa claridad mental y algún malestar físico. Prefiero esto

¹¹ Seguimos aquí la terminología empleada por Parret (1995a: 18).

al peligro de *hundirme* en el sueño, a través de figuras, unas tras otras, como una fuente invisible [...] No debo *extraviarme* por los jardines de las teorías y de las reminiscencias artísticas (111-112, énfasis mío)”; “El afán de alimentar a mis clientes con una continua inyección de belleza *me dispersó* por los famosos mercados de antigüedades de Francia, de Italia, de España, de Bélgica y de Holanda [...]” (114); “llegó así la tarde en que almorcé un estimulante *champagne nature*, la tarde en que me *extravié* por el bosque” (116, último énfasis mío).

6. *Un exótico cambio de rol*

Por último deseo examinar, si bien sumariamente, otro relato, cuya sorpresa final constituye una bifurcación de los pathémas de la literatura exotizante. Me refiero al cuento “El ídolo de las cicladas” del escritor argentino Julio Cortázar (*Final del Juego* 1956), posterior al cuento de Bioy Casares, pero de alguna manera emparentado con éste, pues ambas tramas provienen, como sugiere Pedro Barcia (1990: 40) de un episodio de una novela de Artur Machen (*The Great God Pan*), en el cual una joven, nativa de una aldea de Inglaterra descubre en un campo un ídolo pagano que data de época romana. La historia posteriormente desencadena muerte e intriga, incluyendo un diabólico cambio de sexo de la protagonista.

En “El ídolo de las cicladas” tres arqueólogos, un matrimonio de origen francés, Thérèse y Morand, y el argentino Somoza descubren en una isla del mar Egeo una estatuilla arcaica que representa una deidad de la fecundidad. Su idea es venderla a un anticuario. Mientras la pareja va a París a buscar posibles compradores, Somoza, encargado de vigilar la estatua arcaica, queda fascinado por la imagen del ídolo y comienza a crear obsesivamente réplicas exclusivamente visuales del objeto. Su intención es objetivar la experiencia estética, instaurando una suerte de separación y distancia visual morfologizante, de cual nos habla Parret, respecto de la curiosa y exótica terracota. La experien-

cia de Somoza con lo exótico temporal, comprende dos fases, la primera estriba en la separación del objeto, y obedece a la lógica del antagonismo de la experiencia exótica segaleniana entre un sujeto que observa y un objeto observado; la segunda fase consiste en la fusión final y estética con el objeto, no ya a través de la vista, sino del tacto, que señala el regreso a la experiencia arcaica de comunión con el mundo:

[...] Morand alcanzó a ver la primera (réplica), antes de que Somoza se fuera a París, y escuchó con amistosa cortesía los obstinados lugares comunes sobre al reiteración de gestos y las situaciones como vía de abolición, la seguridad de Somoza de que su obstinado acercamiento llegaría a identificarlo con la estructura inicial, en una superposición que sería más que eso porque y no habría dualidad sino fusión, contacto primordial (*Final del juego*, 71).

Somoza, como el coleccionista del relato de Bioy Casares, se funde estéticamente con la figura arcaica y con el mundo que hay en ella, aboliendo de este modo las diferencias temporales, espaciales y culturales con el “objeto” exótico que apologizaba Segalen. La representación de lo “exótico”, como experiencia occidental y moderna se disipa en pos de un universalismo homogeneizante.

El canon de la literatura exotizante sufre un inesperado desvío en el tramo final de la narración “El ídolo de las cícladas”: el sudamericano Somoza obsesionado por el hallazgo del ídolo, y como representante sudamericano en la ficción, parece ser, entre los tres arqueólogos responsables del hallazgo, desde la óptica objetivante europea, el más cercano a lo primitivo y a lo exótico. La historia acaba con la imprevisible metamorfosis de Morand, el arqueólogo europeo que asesina al ‘exótico’ Somoza, antes que éste logre tocarlo, sustituyéndolo así en su rol de sacrificador ritual, preparándose para inmolar a su mujer, Thérèse. La sorpresa final del cuento se libra en un estereotipado horizonte de expectativa del lector, condicionado por el canon de la conven-

ción exotizante que ve a Somoza como el principal postulante al rol exótico de salvaje sudamericano.

7. Conclusiones

En la literatura fantástica argentina de mediados del siglo XX, el exotismo, como otras tradiciones literarias foráneas, se pervierte, se descamina para emprender nuevos itinerarios narrativos. Borges con las recontextualizaciones tautológicas del exótico Zahir está insinuando el debilitamiento de un paradigma narrativo, su radical insignificancia en escenarios extra-europeos; sugiere la consunción de la curiosidad y la sorpresa, las domeñadas pasiones de la representación exotizante. “El Zahir” decreta el fin del misterio que podía suscitar lo desconocido en la instancia lectora; el desinterés por la incógnita construida a través de otra cultura, cuya fisonomía era invariablemente la negación o inversión de la cultura europea. Mecanismos que Borges despliega y pone al descubierto, subvirtiendo la capacidad de la literatura exotizante para mover y suscitar el interés del lector y conservar la tensión de lectura. La escritura exotizante, al igual que el mismo cuento “El Zahir”, concluye su curso vaciada de esas inquietudes literarias que procuraba infundir en sus lectores.

En “El ídolo” de Bioy Casares, la materia foránea, extranjera, objeto sintáctico y deseado del discurso exotizante se rebela ferozmente contra el coleccionista sudamericano que la ha profanado. En manos del anticuario argentino la metonimia de una admirada Europa, encarnada en una preciosa estatuilla (doblemente valiosa en ámbito sudamericano por su origen europeo y su antigüedad) padece una diabólica inversión, al ser salvajemente aclimatada a la decoración de un apartamento ubicado en un distinguido barrio de Buenos Aires, en el cual bien puede insidiar el mal gusto de una oligarquía porteña europeizada. Bioy aborda el exotismo desde un punto de vista estético y estésico, trabaja sobre una percepción estereotipada. En este relato una suerte de mirada ‘inferior’(explotamos aquí la polisemia del adjetivo que

prevé el cuento) pervierte cada uno de los elementos que conforman la estética del discurso exotizante: sujeto observador; sensaciones y emociones; territorios exóticos imaginados y deseados; ambicionadas riquezas o remotos tesoros

Si Borges y Bioy Casares inauguran un discurso que declara la extinción de una especie literaria en el marco cosmopolita y multiétnico de Buenos Aires, Julio Cortázar, a fines de los años '50, en Francia, le da el golpe final, alterando el lánguido ritmo cardíaco de una literatura exhausta, renovando estésicamente la domesticada visión de lectores que conquistaban con extrema facilidad el desenlace de sus aventuras literarias.

Imprevistos desvíos, descontextualizaciones, *ready-mades*, inversiones son, en suma, los procedimientos fantásticos de un risueño e inesperado contradiscurso que desamarra su disfórica conjunción con una literatura ajena y desapasionada.

Bibliografía

- Alazraki, Jaime (1983) *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar. Elementos para una poética de lo neofantástico*, Madrid, Gredos.
- Barcia, Pedro (1990) “Introducción biográfica y crítica”, En: Adolfo Bioy Casares *La trama celeste*. Madrid, Clásicos Castalia.
- Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc (1994) *Figures d'altérité*, Paris, Descartes et Cie.
- Borges, Jorge Luis (1989 [1949]) *Obras Completas II*, Buenos Aires, Emecé.
- Bioy Casares, Adolfo (1990 [1948]) *La trama celeste*, Madrid, Clásicos Castalia.
- Bioy Casares, Adolfo, Borges, Jorge Luis y Ocampo, Silvina (1983 [1944]) *Antología de la Literatura fantástica*, Barcelona, Edhasa.
- Cavicchioli, Sandra (2002) *I sensi. Lo spazio. Gli umori e altri saggi*, Milán, Bompiani.
- Cortázar, Julio (2004 [1962]) *Obra crítica /2*, Buenos Aires, Suma de Letras argentinas.
- Cortázar, Julio, (1979 [1956]) *Final del juego*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Cortázar, Julio (1994[1959]) *Las armas secretas*, Buenos Aires, Sudamericana.
- De Toro, Alfonso (2001) “La ‘literatura menor’, concepción borgesiana del ‘Oriente’ y el juego con las referencias. Algunos problemas de nuevas tendencias en la investigación de la obra de Borges” (en línea). *Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar. Universität Leipzig* [en línea]. <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/borgorient.htm> [12-3-08].
- Descartes, René (1994 [1649]) *Discurso del metodo/ Tratado de las pasiones del alma* (trad. esp.), Barcelona, RBA editores.

- Geninasca, Jacques (1991) “*Dialogismo e passionalità. Su un frammento di Il Rosso e il Nero di Stendhal*”, En: Isabella Pezzini (coord.). *Semiotica delle passioni*. Bolonia, Esculapio.
- Lugli, Aldagisa (2005 [1983]) *Naturalia et mirabilia. Il collezionismo enciclopedico nelle Wunderkammern d'Europa*, Milán, Mazzota.
- Magli, Patricia y Pozzato, Isabella (1994) “*Prefazione. La grammatica narrativa di Greimas*”, En: Algirdas Greimas *Del senso 2*, Milán, Bompiani.
- Maresciani, Francesco y Pezzini, Isabella (1996) “*Premessa*”. En: Algirdas Greimas y Jacques Fontanille, *Semiotica delle passioni*, Milán, Bompiani.
- Maresciani, Francesco y Zinna, Alessandro, (1991) *Elementi di Semiotica Narrativa*, Bolonia, Esculapio.
- Mason, Peter (1998) *Infelicities. Representations of the exotic*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Mignolo Walter D (1998) “*Espacios geográficos y localizaciones epistemológicas: la ratio entre la localización geográfica y la subalternización de conocimientos*”: *Filología*, N°. 1-2, Universidad de Buenos Aires: Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” Buenos Aires: 63-82.
- Olea Franco, Rafael (2006) “*Borges y la antología de la literatura fantástica*”: *Variaciones Borges* 22: 251-276.
- Ovidi Carbonell, I Cortés (2004) “*Vislumbres de la otredad: hacia un marco general de la construcción semiótica del otro en traducción [en línea]*”. Dialnet http://www.acett.org/ficha_vasos.asp?numero=28&punto=5 [14-9-07].
- Parret, Herman (1995a[1986]) *Las pasiones. Ensayo sobre la puesta en discurso de la subjetividad*, Buenos Aires, Edicial.
- Parret, Herman (1995b) *De la estética a la semiótica, enunciación, sensación, pasiones*, Buenos Aires, Edicial.
- Pezzini, Isabella, Ed. (1991) *Semiotica delle passioni*, Bolonia, Esculapio.
- Pezzini, Isabella (2002) *Le passioni del lettore*, Milán, Bompiani.
- Sarlo, Beatriz (2001) “*Introducción a El informe de Brodie*” [en línea]. *Borges Studies Online*. <http://www.uiowa.edu/borges/bsol/bsbrodie.php> [2-5-07].

- Segalen, Victor (2001 [1974 et 1978]) *Saggio sull'esotismo*, Roma, Edizioni scientifiche italiane (trad. esp. Segalen, Victor, *Ensayo sobre el exotismo*. México, FCE 1989).
- Swift, Jonathan (1976[1726]) *Los viajes de gulliver*, Buenos Aires, Corregidor.
- Viñas, David (1982) *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL.
- Todorov, Tzvetan (1991[1989]) *Noi e gli altri. La riflessione francese sulla diversità umana*, Turin, Einaudi (trad. esp. Todorov, Tzvetan. *Nosotros y los otros*. México, Siglo XXI 1991).
- Thülermann, Felix (1991[1980]) “*La meraviglia come passione dello sguardo. A proposito della Manna di Poussin*”, En: Isabella Pezzini (coord) *Semiotica delle passioni*. Bolonia, Esculapio.
- Willson, Patricia (2004) *La constelación del sur*, Buenos Aires. Siglo Veintiuno editores.
- Yurkievich, Saúl (2004) *Julio Cortázar: Mundos y modos*, Barcelona Edhasa.

eum x quaderni

Heteroglossia

n.10 | 2009

**CAMBIAMENTI NELLA PERCEZIONE E RAPPRESENTAZIONE
DELL'ESOTICO**

a cura di Hans-Georg Grüning con la collaborazione di
Gianna Angelini

eum edizioni università di macerata



ISBN 978-88-6056-192-3