

## EL ESTE COMO PROFESIÓN

En las presentaciones de escritores indios en inglés siempre hay un miembro del público que plantea dos preguntas relacionadas, o versiones de las mismas, sea cual sea el lugar: librería, seminario universitario o festival literario. La primera pregunta es «¿para qué público escribe usted?»; y la segunda «¿está ofreciendo usted una versión exótica de India para un público occidental?». Las preguntas parecen surgir de un cierto residuo de la idea de custodia moral de la literatura, en una época en la que nadie –ni el lector, ni la persona que asiste a las presentaciones, ni el especialista– parece tener una idea clara o fiable de qué es la «literatura». ¿Qué intentamos proteger cuando hacemos estas preguntas? ¿Qué es la literatura o, en realidad, la «literatura india en inglés» (entidades en gran medida creadas por los escritores y aparentemente susceptibles de ser vendidas por ellos como enseres)?

La «literatura» como categoría ha perdido, desde hace ya un tiempo, su integridad y evidencia; tampoco hay un debate convincente e inteligente, y mucho menos un consenso, sobre la naturaleza de la escritura india en inglés. Desde que la política de la representación, y no la definición de la práctica literaria, se convirtió en interés principal de los departamentos literarios, se da una tendencia a que cansados gestos morales usurpen la función de un debate continuo y firme y de una investigación acerca de en nombre de quién realizamos esos gestos. Al mismo tiempo, la política de la representación –porque las preguntas sobre el público del escritor y sobre el uso que éste o ésta hace de lo «exótico» son políticas– se ha convertido en jerga común, al igual que las ideas más complejas de, pongamos, Rousseau, Freud o Marx se simplificaron en el pasado al trasladarlas a la esfera pública, donde pueden ser usadas libremente como respuesta refleja a lo problemático.

En cuanto a las dos preguntas iniciales, quienes las plantean parecen en general suponer que surgen de manera espontánea; que no tienen historia ni fuente. Por supuesto, es perfectamente posible, hasta verosímil, que haya escritores indios que conciben sus proyectos con algo como los «lectores occidentales» en mente; Nirad C. Chaudhuri, al embarcarse en su autobiografía, es un ejemplo que complica de inmediato el tema. Aunque

tal vez las preguntas en sí nos digan más acerca de las formaciones y las compulsiones intelectuales de nuestro tiempo, y acerca de este momento en la historia literaria india, que sus supuestas respuestas sobre los impulsos que llevan al acto de escribir. A quien plantea la pregunta, en todo caso, difícilmente le interesa si dichos impulsos establecen ciertos parámetros morales para escribir y pensar. ¿De dónde proceden esos parámetros particulares? Las preguntas no son atemporales, pero el que las plantea las inviste de la autoridad de la intemporalidad. Y sin embargo, que yo sepa, nadie le preguntó a Bibhutibhushan Banerjee o a Manik Bandyopadhyay para quién escribían, o si estaban «exotizando» la Bengala rural para unos lectores metropolitanos.

El inglés es, por consiguiente, parte del problema; el acto de escribir en inglés era, en India, potencialmente un acto de mala fe, y una cierta versión de la antigua desconfianza respecto a los motivos de quienes escriben en inglés permanece y sigue activa entre nosotros. Pero en aquellos primeros ataques la atención a los escritores indios en inglés, como la famosa inventiva dirigida por el crítico bengalí Buddhadev Bose, se centraba en la práctica artística, aunque dicha práctica entrara negativamente en la discusión con un fatalismo metafísico; aparentemente era imposible que los escritores abordaran su tema con plenitud y profundidad si no era en su «propio» idioma. Al introducir al público en la imagen, el hincapié y el debate cambian de la práctica literaria a las transacciones culturales, sociales y económicas; del misterio y el enigma del acto creativo a la difusión, por parte de editoriales y periódicos, de textos y significados en las instituciones académicas y en las librerías; del significado a la producción de significado.

Aquí es donde entra Edward Said, quien, con una sustitución devastadoramente efectiva, reemplazó el «significado», en la investigación posestructuralista (todavía fresca en el tiempo) de su producción, por «el Oriente». La idea se introduce, casi por casualidad, como interjección, cuando Said dice que el interés de su estudio, *Orientalismo*, es examinar la «disciplina enormemente sistemática con la que la cultura europea consiguió dominar —e incluso producir— el Oriente». Ese «e incluso» no debería distraernos de la importancia fundamental que Said y otros después que él han otorgado a esta idea. Desde hace unas décadas se percibe un sentimiento palpable pero a menudo no expresado de que la producción del Oriente se ha trasladado de Europa y los europeos al ámbito de la denominada diáspora, y de la literatura india en inglés. La expansión de la globalización y del libre mercado, que coincide aproximadamente con la llegada de la novela india en inglés posterior a Rushdie, nos devuelve al epígrafe de Disraeli contenido en el libro de Said: «El Este es una profesión». Porque la producción del Oriente implica, tácitamente, su consumo; el círculo está incompleto sin el «público».

Pero más que ojo crítico y sensibilidad, el interés por este tipo de «producción» nos ha dado una sensación de vigilancia y, en un plano más or-

dinario, una especie de *vigilantismo*; de ahí proceden la mordacidad y la agresión de esas preguntas. Al reflexionar sobre los múltiples legados de *Orientalismo* –nos referimos al libro, no al fenómeno en él descrito– podemos decir que esta rama particular de *vigilantismo* es uno de ellos. Es la herencia saidiana la que confiere a tales preguntas su urgencia; pero dado que parecen carecer de procedencia, y tener poco contenido crítico, yo diría que son legados vulgarizados de *Orientalismo*, entre los muchos subproductos de esa gran polémica que son ubicuos y al mismo tiempo no soportan una investigación estricta. Esto no impide que se reiteren dichas preguntas, como constante e irrefutable reto, ni que su punto de vista permanezca sin examinar; las vulgarizaciones impregnan el lenguaje y se convierten en un hábito de pensamiento.

### *El narrador*

Quizá podríamos preguntar en qué tipo de presuposiciones se basan estas preguntas («¿para qué público escribe usted?» y «¿está usted ofreciendo una versión exótica de India a un público occidental?»). Tomemos la primera, que acusa, por deducción, al escritor indio en inglés de alejarse de su lector «natural»: el lector indio. La pregunta se basa en ideas utópicas, siempre presentes en nuestras ideas sobre estos asuntos.

Por ejemplo, el «público indio» es en sí una idea utópica; y, como todas las ficciones utópicas, nos hace sonrojar de emoción, y nos llena, dependiendo de la situación, de una sensación de orgullo, de injusticia o de proteccionismo. Pero es difícil construir a un lector ideal, esperando recibir o juzgar las nuevas obras de los escritores, en un país en el que hasta la clase media urbana y anglófona –una minoría– está dividida y diferenciada por disparidades de intereses: políticas, sociales, intelectuales, por no hablar de razones de desacuerdo menores. Posiblemente la pregunta surja de una visión bucólica de la historia india: la India como vientre materno de la narración y del mito, donde el público y el narrador o el intérprete están unidos por un cordón umbilical. Y posiblemente derive de una visión particular de otras culturas, incluidas las contemporáneas, en las que se percibe que los escritores escriben para un público burgués que también les proporciona su hábitat «natural», de modo que el problema del público se considera específico de los indios anglófonos, desarraigados y dislocados (una creencia que comparten muchos indios anglófonos), que se han salido, por así decirlo, de la naturaleza, o se han vuelto contra ella.

Pero la disonancia entre el público y el escritor llega al núcleo del propio movimiento moderno y de lo moderno: no sólo en el sentido populista en el que, digamos, John Carey ha entendido esa disonancia, como forma de elitismo, como un rechazo prepotente e inhumano hacia la persona ordinaria por parte de los vanguardistas. La disonancia se escribe en el texto; es un recurso profundo y complejo para el escritor. Por ejemplo, la fisura entre lector y escritor no sólo rodea la novela *Ulises* y a su reputación; es un

poderoso componente de la obra. Sabemos que la figura de Ulises en la novela, Leopold Bloom, el multicopista pequeñoburgués, no es el tipo de hombre que leería el *Ulises*, o es exactamente el tipo de hombre que no lo leería. La lectura de Bloom comprende la revista basura, *Titbits*, que lee en el retrete, «sentado con calma sobre su propio olor ascendente». Después, como si se tratara de un *readymade* vanguardista con usos insospechados, la convierte en papel higiénico: «Arrancó la mitad de la noticia sobre los premios y se limpió con ella». Una gran brecha, en cuanto a escritor y público, separa a Joyce de Bloom. Desde el punto de vista estilístico y artístico, Joyce, al escribir su novela, no tenía intención de reducir esa brecha, sino sólo de ampliarla; pero, imaginativamente, necesitaba hacer el viaje hacia Bloom para que su novela pudiera avanzar de la circunferencia del personaje de Stephen hacia el mundo exterior, y desde el *Retrato del artista adolescente* hacia delante. Al escribirlo, Joyce no define para su público una relación clara y consoladora; la novela se basa en una paradoja, en la necesaria asunción y en el necesario rechazo de Bloom por parte de su creador.

Permítaseme citar otro ejemplo de disonancia, esta vez de un relato de la literatura india en lengua vernácula, en el que —da a entender la pregunta acerca del público— autor y lector se encuentran en una armonía paradisíaca. El relato es «Suryana Kudu» o, en traducción de A. K. Ramanujan y Manu Shetty, «A Horse for the Sun» [«Un caballo para el sol»], de U. R. Anantha Murthy, escritor en *kannada* a quien admiro mucho, pero cuyas declaraciones públicas lo han llevado a una especie de rutina crítica. Estos pronunciamientos consisten en gran medida en airear repetidamente la creencia de que el escritor en lengua vernácula, o *bhasha*, tiene un acceso inmediato u orgánico a sus lectores y a su comunidad, algo que no posee, y realmente no puede poseer, el lector anglófono. Pero su obra más exquisita nos cuenta una historia muy distinta sobre la ubicación del escritor *kannada* actual, y las tensiones latentes en la relación de éste con sus lectores. En «Suryana Kudu», el narrador, persona muy parecida al autor, incluso con su mismo nombre, «Anantha», intelectual urbano y marxista desilusionado, vuelve brevemente a su aldea y se encuentra con un amigo de la niñez, Venkata, una especie de payaso, un bufón, una persona que no se ha movido ni ha alcanzado nada; de acuerdo con los criterios sociales y morales de Anantha, un fracasado.

Anantha siente desilusión, incluso repulsión, por su antiguo amigo; pero, por extraño que parezca, también le atrae su aire de sensualidad y libertad, su aparente despreocupación. La vida doméstica de Venkata es un caos; pero él personifica un gozo elemental y físico. Avanzado el día, en su casa, le dice a un reacio y cansado Anantha que le va a dar un masaje en la cabeza; mientras lo hace, se lanza a un soliloquio extraordinario y casi sin sentido. En el retrete de Bloom, las noticias impresas se mezclan con los demás contenidos; en el baño de Venkata, las torturadas conjeturas mentales de Anantha se disuelven en la extasiada expresión preverbal de Venkata y en las sensaciones del cuerpo. Venkata es el sujeto del relato, pero, como Anantha sabe, no será su lector; y es precisamente la cercanía física y la desconexión intelectual que Anantha siente hacia

Venkata las que impulsan y modelan el relato, las que le dan su sentido de deseo frustrado y su calamitoso final. Anantha Murthy, el portavoz y propagandista de la literatura en *kannada* y flagelador de la escritura india en inglés, cree que el escritor *bhasha* pertenece a una comunidad orgánica; la visión de Anantha Murthy, el artista, deriva atractivamente de la convicción de que la comunidad orgánica es imposible.

Ningún escritor goza de un público dado y reconocible, excepto, quizá, en las reconstrucciones de fábula que hacemos de la Antigüedad o de la historia medieval. Antes o después un escritor tiene que aceptar esto, de un modo mucho más doloroso y concienzudo de lo que pueda sospechar el miembro del público que hace la pregunta. También el lector tiene que aceptarlo, si quiere sentir algo más que un interés pasajero por lo que hace la literatura; porque el escritor no sólo le habla al lector, sino que interroga a la brecha infranqueable que hay entre ambos. Cualquier teoría de la lectura que no tenga esto en cuenta será cuestionable. El relato que Benedict Anderson presenta de países que adquieren su ser a través de «comunidades imaginadas» de lectores, por ejemplo, es otra anexión utópica de la nacionalidad con los lectores, que no incorpora en su estudio la idea de que las discontinuidades son tan importantes como las colectividades para formar la imaginación moderna. No es sólo el lector el que decide rechazar o aceptar a un escritor; también el escritor, dependiendo de cuál sea su objetivo en ese momento y de cómo se proponga alcanzarlo, se da al lector o se aparta de él.

### *Asimetrías saidianas*

En la pregunta «¿está usted ofreciendo una versión exótica de India a un público occidental?», ¿qué significa lo «exótico»?; o, mejor dicho, ¿en qué sentido se pregunta? Los diccionarios nos darán una gama de significados, como el de «extranjero» —donde extranjero normalmente significa «tropical»— y «extraño», incluso «raro». Pero las interpretaciones de los diccionarios son casi por completo positivas; lo exótico está relacionado con un cierto encanto, el atractivo de lo extraño y lo lejano. Todavía no han tomado en cuenta los registros postsaidianos de la palabra, ahora término habitual con el que contar los costes espirituales del colonialismo: «inauténtico» y «falsificado» no se registran aún en sus listas de significados. Said, por supuesto, se siente obligado a usar la palabra en la primera página de *Orientalismo*, donde señala que un periodista francés de «visita en Beirut durante la terrible guerra civil de 1975-1976 [...] describió con pesar el destrozado centro urbano que “en otro tiempo parecía pertenecer al Oriente de Chateaubriand y Nerval”». Y es que el que el europeo lamentara la muerte de este Oriente era casi natural, porque, como Said dice a continuación, este Oriente «era casi una invención europea, y había constituido desde la Antigüedad espacio de romance, seres exóticos, recuerdos obsesivos y paisajes [...] Ahora estaba desapareciendo», en Oriente Próximo en especial, como observó el periodista francés, en el trágico caos de la historia contemporánea. En un recordatorio saludable, ca-

racterístico tanto de los escritos como del trabajo político de Said, se le transmite al lector la ironía sencilla pero hasta entonces olvidada de que Oriente era también un lugar real, incluso en tiempos de Chateaubriand y Nerval; que, incluso entonces, «los orientales vivían allí, y que ahora eran ellos quienes sufrían»; sin embargo, «lo principal para el visitante europeo era una representación europea del Oriente y de su destino contemporáneo».

Característico también de Said en buena parte de su obra crítica literaria (sus escritos políticos y su activismo son casi una compensación de esto) es, como él admite fugazmente, el que su propio estudio se aparte de lo oriental, excepto en su itinerario por textos europeos, y de la representación oriental de Oriente. A esto –a la representación que el propio Oriente se hace de sí mismo– es supuestamente a lo que se refiere el «casi» de «Oriente era casi una invención europea», y lo que también suprime: que el Oriente, en la modernidad, no sólo es una invención europea, sino también oriental, una invención de la que podría decirse que ha creado y ocupado un espacio intelectual, cultural y político mucho más amplio y más importante que su homóloga europea. El libro sobre la invención oriental –en ambos sentidos: como producción «creativa» y «espuria»– del Oriente aún no se ha escrito; por ahora, tenemos que contentarnos con ese «casi». En *Provincializing Europe*, Dipesh Chakrabarty observa con ironía que una comentarista literaria, al describir los orígenes, la mezcla de elementos «occidentales» y «orientales» de *Hijos de la media noche*, hace referencias específicas a lo que ella considera los recursos occidentales de la novela de Rushdie (*El tambor de hojalata*, *Tristram Shandy*, etc.); pero sólo se refiere a los orientales mediante categorías borrosas y generales: «Leyendas, películas y literatura indias». Chakrabarty da a este punto de vista crítico la siguiente definición: «Ignorancia asimétrica». Aunque deberíamos dudar antes de adscribir a Said una ignorancia acerca de las tradiciones culturales modernas de Oriente, el «casi» de esta frase constituye ciertamente una asimetría; una asimetría cuya lógica él mantiene de manera implícita pero muy continua en su estudio.

¿Qué significa esta asimetría para nuestra interpretación –específicamente influida por Said– de lo «exótico»? En el sentido en el que usamos hoy el término, lo «exótico» no sólo significa «extranjero», sino también una mercantilización de lo extranjero: una parte intrínseca de la «producción» del Este que el orientalismo conlleva, y que de manera crucial se hace posible por la expansión del capitalismo y de los mercados. Cuando el miembro del público pregunta al escritor indio en inglés acerca de la exotización, a menudo se refiere a que el escritor es una especie de oriental desarraigado que, en un acto de traición, se ha involucrado en la producción del Oriente. Junto con la crítica saidiana, hemos heredado la asimetría saidiana; lo cual nos lleva a pensar que la historia oriental, y por supuesto la india, era una zona bucólica intocada por el mercado, probablemente hasta que llegó el novelista indio en inglés; que el Oriente se ha encontrado en un estado natural durante los pasados doscientos años, traducido al ámbito de la producción y el consumo sólo por los escritores y los empresarios occiden-

tales. Y de este modo exotizamos la propia exotización, haciéndola increíblemente extraña y distante de nosotros.

Una mirada a la historia cultural de nuestra modernidad, sin embargo, nos dice que llevamos mucho tiempo «produciendo» y exotizando el Oriente. Lo exótico ha sido un ingrediente necesario, quizá indispensable, de nuestra propia expresión y de nuestra identidad política, manifestada en la cultura popular, en las impresiones de calendarios, en oleografías, en las «mitológicas» del primer cine hindi, así como en las lujosas visiones de la historia india del cine posterior. Son los rasgos definitorios del mundo cultural y político de lo anónimo; una «producción» del Este más osada o significativa que todo lo que la palabra «orientalismo» pueda esperar integrar, parte de cuya herencia, como se observa en el corazón del *kitsch* presente en la versión del hinduismo adoptada por el BJP, es ambigua. Tan convincente es esta producción y su lenguaje peculiar que los extranjeros, e incluso los indios, la consideran a menudo –pongamos, en su encarnación en el género hoy denominado, con inexactitud, cine de «Bollywood»– esencial o incluso inmemorialmente india, sin darse cuenta de que estas formas emergen en una coyuntura del siglo XIX y comienzos del XX en la que religión y tradición empiezan a responder a la incursión del capital; de que las formas son muy diferentes de las variaciones impersonales y estilizadas del arte popular anterior al capitalismo; y de que convierten, por primera vez, la idea de «mal gusto» en un poderoso contendiente en la vida cultural india.

### *Transfiguraciones*

Cierto tipo de coqueteo de la clase media con lo exótico se retrotrae a la formación de nuestra modernidad: en algunos de los cuadros, por ejemplo, de Abanindranath Tagore, o en especial en los de Ravi Varma. Esta veta particular de exotismo, que aparece a finales del siglo XIX, está marcada por una apropiación del detalle fotográfico y naturalista; una mercantilización de lo autóctono, en el caso de Ravi Varma. Desde el punto de vista de las utopías occidentales, a veces prerrafaelitas, cada escena mítica representaba el resultado de los viajes mentales y reales efectuados entre India y Europa, Alemania en particular (Varma instaló su imprenta de grabados fuera de Bombay en colaboración con técnicos de imprenta alemanes). Este nuevo naturalismo utópico distingue las vívidas imágenes exóticas de Varma (y de otros) de los *pats* de Kalighat y los lienzos de las primeras décadas del siglo XIX, los cuales, con su combinación de figuras estilizadas en el idioma popular y su ansiosa asimilación de elementos del mundo colonial (peinados, atuendos), representan una fase intermedia vital, traviesa y autocrítica en la cultura popular moderna, y en especial en las primeras respuestas del artista local al capital; un verdadero desvío de lo exótico mediante la sensualidad de la propia línea.

La producción india de lo exótico también adquiere importancia posteriormente –mucho más que su homóloga occidental– para artistas canó-

nicos como el cineasta Satyajit Ray, convirtiéndose en algo respecto a lo cual definen su arte, a pesar del gran sentido que poseen de lo «real». Lo que asfixia al joven aprendiz de director en 1948, como afirma en un ensayo titulado «What is Wrong with Indian Films» [«Lo que no funciona en las películas indias»], no es la carga que arrastra como individuo poscolonial, sino su carga como moderno: la presencia en el cine, en todas partes, de un poderoso «exótico» de producción interna, descendiente, en la imagen en movimiento, del naturalismo utópico de Varma; lo que Ray denomina en otra parte las «mitológicas y los devocionarios» que «proporcionan el ingrediente básico para la mayoría del público cinematográfico bengalí». Esta «producción» del Este en el cine tiene ya una historia muy larga en India, como señalaba Ray de manera adusta en 1948:

Mientras tanto, «aparecieron estudios», por citar a un escritor estadounidense de la revista *Screenwriter*, «incluso en países tan increíbles como India y China». Se puede anotar de pasada que esta aparición llevaba produciéndose en India casi cuarenta años.

El llamamiento a apartarse de esta producción interna es casi religioso, estilo Vivekananda: «La materia prima del cine es la propia vida. Parece increíble que un país que ha inspirado tanta pintura, música y poesía no conmoviera al cineasta. Sólo tiene que mantener los ojos abiertos, y los oídos».

«La propia vida»: esto nos lleva a la segunda parte, sobre lo que hay de problemático en la historia reciente del término «exótico» en nuestro país. Cuando Ray habla de «vida» y de la «materia prima» de la vida, habla de una refutación de lo espectacular que comprende lo exótico, a favor de lo mundano, lo cotidiano y la transfiguración de lo mundano. La «vida», lo «cotidiano», la «realidad» o *vastav*, no la «realidad» en cuanto *satya*, con su connotación de «verdad» espiritual: todas ellas fueron inventadas por la imaginación de los burgueses indios modernos en el siglo XIX como categorías inextricables de la «indiedad»; y entonces el artista transfigura lo «real» en el nuevo ámbito laico de la cultura que surgió en ese momento. La función crucial de la transfiguración conduce, en la década de 1940, al consejo dado por Ray al cineasta de «mantener los ojos abiertos, y los oídos»: las palabras no sólo recuerdan a Vivekananda, sino también a Tagore, que, en una canción en la que invoca los dones de la naturaleza —luz, aire, hierba—, dice: «*kaan petechhi, / chokh melechhi*» [«Abrí los oídos, ensanché los ojos»]. El acto de «ver» o «reconocer» lo «real», una vez ha aparecido, se convierte en un acto laico lleno de apremio espiritual, sagrado y sin embargo desplazado de los temas religiosos y en gran medida apartado de ellos; antitético en su propia opinión, y esto es importante, al proyecto igualmente vital de mercantilizar y «producir» lo local.

Esa transfiguración supone convertir la «materia prima» de lo corriente en algo ajeno o extraño; un proceso que, de hecho, para artistas como Ray, es una crítica a la «extrañeza» de las «mitológicas», de la cultura popular, de lo exótico. Tagore lo define al final de la misma canción: «*janaar majhe ajanare korechhi sandhaan*» («en medio de lo conocido he buscado lo des-



conocido»). La «materia prima» del distanciamiento, para el artista moderno, *no* es lo extraordinario, sino tanto la luz, la hierba y el aire como la escoria que nos rodea: galerías, vallas publicitarias, salas de espera, acericos, pisapapeles. Todo ello es un proceso esquivo y fundamental para el arte, que lo vuelve todo nuevo y distante; pero en India el lenguaje crítico, especialmente en inglés, carece desde hace cierto tiempo de un vocabulario con el que abordar esta transformación y sus contextos y cuestiones. Buena parte del desconcierto que acompañó a las obras primeras e intermedias de Ray en India, y la queja de que carecía de contenido político, quizá esté relacionada con la incapacidad para entender lo que Viktor Sjlovski denominó, hace casi un siglo, la «desfamiliarización» del arte.

### *En Jejuri*

Sobre el tema de la desfamiliarización, quizá sea útil analizar *Jejuri*, la famosa secuencia de poemas escrita por Arun Kolatkar y publicada en 1976. *Jejuri* comprende principalmente una serie de expresiones y observaciones líricas desplegadas por un relato acerca de un hombre, claramente no religioso pero evidentemente, a pesar de sí mismo, interesado por lo que lo rodea, que llega en autobús a la ciudad de peregrinaje epónima de Maharashtra, donde se venera a la diosa Khandoba. Recorre los templos Jejuri abandonados y la economía paralela de sacerdotes y vendedores, y finalmente sale de la ciudad en tren. De algún modo, la secuencia recuerda el «Church Going» de Philip Larkin, excepto que, mientras que el visitante distante, escéptico y aferrado a una bicicleta de Larkin «sorprende» en sí mismo un «ansia de ser más serio» dentro de la iglesia, el ansia de ser más curioso es la característica del narrador peripatético de Kolatkar.

Kolatkar era un poeta bilingüe que escribía en maratí y en inglés. En maratí, su obra está modelada por una combinación de épicos, devotos y extraños impulsos de ciencia ficción e impulsos distópicos. En inglés, su ímpetu y su ambición eran un tanto distintos: crear una lengua vernácula en la que expresar, con febril regocijo, una especie de asombro urbano por lo inacabado, lo provisional, lo aleatorio, lo destartado, las rupturas no siempre respetables pero atractivas en nuestros momentos de recreo, de trabajo y, como en *Jejuri*, incluso de peregrinación. Kolatkar fue, en la tradición reciente de escritura india en inglés, el primer escritor que se dedicó por completo a la transformación y a la desfamiliarización de lo ordinario; dado que la escritura en inglés de los pasados veinte años, más o menos, se inspira fundamentalmente en las ciencias sociales y en la historia poscolonial, esa senda abierta por Kolatkar ha pasado casi desapercibida, y no ha sido explorada por muchos escritores contemporáneos.

Por «desfamiliarización» entiendo no sólo el recurso estilístico que era para Sjlovski; me refiero a la relación peculiar que el arte y el lenguaje presentan con lo que llamamos «vida» o «realidad». «Realismo» es un término demasiado inexacto, cargado y general para sugerir las gradaciones de este

proceso, esta relación, y su capacidad perpetua para sorprender y desorientar al lector. En India –donde desde *Orientalismo* lo «exótico» se ha situado en el centro de casi todas las discusiones, serias o frívolas, sobre la escritura india en inglés– la estética del alejamiento, de la extrañeza en arte se reduce a la política de la representación cultural, con la que se confunde. Y, en consecuencia, tanto el lector lego como el crítico utilizan por igual lo exótico para demoler, de un soplo, el presunto acto de mala fe y el funcionamiento de lo desconocido.

La muerte de Kolatkar en 2004 le permitió pasar al *status* canónico menor que India reserva a un puñado de poetas muertos que han escrito en inglés. Pero el actual consenso sobre él no debería oscurecer el hecho de que el extrañamiento en su obra en inglés haya resultado problemático para los lectores indios. Un libro breve, *Jejuri. Commentary and Critical Perspectives*, se publicó en 1995 con, escribe su editora Shubhangi Raykar, «el modesto objetivo de ayudar a los estudiantes de licenciatura y doctorado de nuestras universidades». El libro de Raykar es indispensable para cualquier lector que no esté plenamente familiarizado con las referencias a diversos mitos y leyendas, en especial los relacionados con la diosa Khandoba, que se repiten en el poema. Pero hay otra dificultad, concerniente a la lectura, sobre la que Raykar llama nuestra atención:

Otro aspecto de *Jejuri* es que se trata de un poema que el lector sólo puede entender y disfrutar plenamente si consigue «verlo». *Jejuri* es, por lo tanto, un poema peculiarmente visual. Las repetidas referencias al color, las formas, los tamaños, las texturas de los objetos y muchos otros detalles [...] son aspectos destacados de *Jejuri*. Y, sin embargo, son estos aspectos los que desconciertan a los estudiantes.

Entre las «perspectivas críticas» incluidas en el libro de Raykar se encuentra el ensayo del crítico maratí Bhalchandra Nemade, «Excerpts from Against Writing in English—An India Point of View» [«Extractos contra la escritura en inglés; un punto de vista indio»], publicado originalmente en 1985 en *New Quest*, una revista de ideas editada en Pune y derivada de la influyente *Quest*, que a su vez se basaba en *Encounter*. Nemade refuerza sus primeros párrafos con una serie de alusiones a la teoría lingüística; pero el tenor nacionalista del ensayo no exige demasiada preparación o imaginación por parte del lector: «En consecuencia, un idioma extranjero suprime la originalidad natural de los escritores indios en inglés, imponiendo en toda la tribu el bello arte de la cotorrería». El texto, lleno de errores tipográficos, escribe «*ant*» [hormiga] en lugar de «*art*» [arte] y la yuxtaposición de «tribu», «hormiga» y «cotorra» da a la frase y al tema una extraña textura antropológica.

Al contrario que Buddhadhev Bose, a quien le preocupaba que el escritor indio en inglés no tuviera nada interesante o auténtico que decir, a Nemade le interesa tanto el ámbito del consumo, la posibilidad de convertir el Este en profesión, como la validez del acto creativo en sí: «Un escritor angloindio sólo mira a su sociedad en busca de materias primas para los lectores en inglés, es decir, extranjeros». Menciona tres ejemplos de lo que,

para él, son actos de traición «estética y ética»: *The Autobiography of an Unknown Indian* de Chaudhuri, *The Guide* de Narayan, y *Jejuri* de Kolatkar. Y plantea y responde con sorna la pregunta ahora consabida y en 1985 todavía relativamente nueva: «¿Qué tipo de público tienen estos autores en mente cuando escriben? Ciertamente, no los millones de indios “desconocidos” que visitan Jejuri cada año como rito tradicional».

He aquí el espejismo de la comunidad orgánica que tanto persigue a nuestros escritores en lengua vernácula: la idea de que quienes escriben en su lengua materna están unidos con sus lectores en armonía paradisiaca; Nemade, por cierto, no se pregunta si los lectores de *New Quest* son una ampliación o una interrupción de esa comunidad. Tacha el poema de Kolatkar de forma de «agnosticismo cínico» e «ignorancia». Citando uno de los versos más hermosos de la secuencia, «Scratch a rock and a legend springs» [«Rasca una piedra y saldrá una leyenda»], en donde el narrador señala, con evidente imparcialidad, el modo incorregible en el que el paisaje aparentemente baldío genera mitología, Nemade dice: «Escribe con poca comprensión hacia los pobres peregrinos, mendigos, sacerdotes y sus hijos bastantes felices de Jejuri»; por el contrario, «Kolatkar llega y se va como un turista de fin de semana de Bombay». Nemade es un crítico y escritor distinguido, pero ésta no es una oferta especialmente distinguida, pese a lo cual interesa por su retórica: el uso que da, por ejemplo, a la palabra «turista» para crear una confusión característica entre el distanciamiento como efecto literario y la amenaza de lo «extranjero», con sus ecos de la historia colonial. La estética del asombro se inserta y se enreda en una política en parte nacionalista y en parte xenófoba.

Que interpretar el funcionamiento de lo aleatorio y de lo desconocido en la obra del escritor indio en inglés es un problema más allá de la malicia o de la obstinación queda claro cuando vemos las notas de Raykar, que nos proporcionan una interpretación sensible de los poemas y mucha información esclarecedora sobre las referencias y el terreno locales. Pero Raykar, que obviamente admira a Kolatkar, parece extrañamente cerrada a la experiencia del alejamiento. De hecho, el extrañamiento se convierte, una vez más, en forma de distancia cultural, y las notas en un relato sobre la alienación; un relato, de hecho, de incertidumbre semiarticulada pero profunda sobre qué constituye, en el lenguaje, el asombro poético, la ciudadanía, la nacionalidad, y de qué modo estas categorías mantienen una tensión entre ellas. Abundan los ejemplos, pero daré sólo dos. El primero se refiere a la nota que pone a «The Doorstep» [«El umbral»], un poema suficientemente breve como para citarlo en su totalidad:

Eso no es un umbral,  
Es un pilar a su lado.

Sí.  
Eso es lo que es<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> *That's no doorstep. / It's a pillar on its side. / Yes. / That's what it is.*

Para Raykar, estas líneas delatan una «brecha entre el mundo del protagonista y el mundo de los devotos». Para «un devoto tradicional», dice, «cada objeto del templo existe en dos planos. Uno es el plano material que el protagonista ve y comparte con los devotos. El otro plano transforma un objeto mundano en un objeto religioso con connotaciones espirituales». Raykar señala que este «plano no es en absoluto accesible para el protagonista». Pero ciertamente el poema ofrece un tercer plano, en el que se asigna a lo mundano, a lo superfluo, una importancia que no puede asignarse a la creencia religiosa; y es este plano el que a la propia Raykar le resulta inaccesible, o en el que de momento se niega a participar.

Mi segundo ejemplo es la nota que pone a «Heart of Ruin» [«El corazón de la ruina»], el poema que precede a «The Doorstep» en la secuencia de Kolatkar. Como nos dice Raykar —y ésta es la información que da tanta utilidad a su libro y, puesto que carece de parangón, lo hace imprescindible—, el poema es «una descripción detallada del entonces descuidado templo de Maruti, en Karhe Pathar». Desde los primeros versos, Kolatkar nos ofrece un retrato del estado de abandono del mismo, casual pero apasionado:

El tejado se cae sobre la cabeza de Maruti.  
A nadie parece importarle.

Y mucho menos al propio Maruti<sup>2</sup>.

Así cataloga Kolatkar la energía alborotada de la escena, al igual que el asombrado descubrimiento que hace de ella:

Una perra sin raza ha encontrado un lugar  
para ella y sus cachorros

en el corazón de la ruina.  
Quizá le guste más un templo así.

La perra te mira con cautela  
Tras una entrada tapada por las tejas rotas.

Los cachorros parias se tambalean sobre ella.  
Quizá les guste más un templo así.

El cachorro de la oreja negra se ha alejado demasiado.  
Una teja suena bajo sus pies.

Basta para provocar el terror en el corazón  
de un escarabajo pelotero

---

<sup>2</sup> *The roof comes down on Maruti's head. / Nobody seems to mind. / Least of all Maruti himself.*

y hacerlo correr en busca de refugio  
a la seguridad de la caja de recaudación rota

que no ha tenido oportunidad de salir  
de debajo del peso aplastante de la viga del tejado<sup>3</sup>.

Lentamente, el narrador concluye, y la frugalidad de Kolatkar con las comas le resulta útil en una frase en la que la segunda mitad no es ni una ampliación lógica ni una contradicción de la primera:

Al no ser ya un lugar de oración este lugar  
es nada menos que la casa de dios<sup>4</sup>.

De nuevo, la nota de Raykar traduce la sensibilidad lacónica y distanciadora de Kolatkar a la mirada neocolonial, o cuando menos desarraigada: «A un visitante con una sensibilidad urbana y occidentalizada siempre le resulta una paradoja irritante que la casa del dios todopoderoso [...] se encontrara en tan mal estado [...] de ahí el tono irónico y sarcástico». Pienso que la respuesta de Raykar y de Nemade a lo superfluo y a lo particular aleatorio que hay en *Jejuri* (comparable, en algunos aspectos, a la impaciencia que los contemporáneos de Satyajit Ray mostraron por la introducción de lo cotidiano en sus películas) es sintomática, no atípica, de cierto tipo de postura crítica posterior a la independencia, que refunde obstinadamente la desfamiliarización de lo ordinario con la mercantilización de lo autóctono. Con la ampliación del discurso del poscolonialismo en las pasadas dos décadas, el lenguaje crítico con el que abordar la desfamiliarización se ha atenuado cada vez más, mientras que el lenguaje que describe la trayectoria del «Este como profesión» se ha vuelto tan ubicuo que, enfrentado en un texto a un particular aparentemente mundano pero irreducible, el lector pregunta de manera casi automática: «¿Está usted exotizando su tema para los lectores occidentales?».

### *Iconos nacionales*

Los dos poemas de Kolatkar, así como las críticas de Nemade, pueden compararse con un ensayo breve pero interesante de Partha Chatterjee, titulado «The Sacred Circulation of National Images» [«La circulación sagrada de imágenes nacionales»]. A Chatterjee le extraña y le llama la atención lo que ha ocurrido con las representaciones de esas «imágenes nacionales» —el Taj Mahal, el Fuerte Rojo de Shah Jahan— en nuestros libros de texto durante los pasados

---

<sup>3</sup> *A mongrel bitch has found a place / for herself and her puppies / in the heart of the ruin. / May be she likes a temple better this way. / The bitch looks at you guardedly / Pasta a doorway cluttered with broke tiles. / The pariah puppies tumble over her. / May be they like a temple better this way. / The black eared puppy has gone a little too far. / A tile clicks under its foot. / It's enough to strike terror in the heart / of a dung beetle / and send him running for cover / to the safety of the broken collection box / that never did get a chance to get out / from under the crushing weight of the roof beam.*

<sup>4</sup> *No more a place of worship this place / is nothing less than the house of god.*

cuarenta o cincuenta años: es decir, en nuestra relativamente breve pero palpablemente larga historia como república. Descubre que las primeras fotografías y grabados hallados en libros de texto, que datan, pongamos, de la década de 1920, son gradualmente sustituidas en los libros posteriores a 1947 por un cierto tipo de dibujo lineal. No encuentra una *raison d'être* económica para este cambio: «¿Son más baratos de imprimir? Realmente no; ambos se imprimen con bloques de zinc fabricados mediante el mismo proceso fotográfico». Pero el cambio más revelador se da en la naturaleza de las propias representaciones, a medida que las imágenes de ciertos monumentos se transforman en «iconos nacionales». Las primeras pinturas y fotos, considera Chatterjee, incluyen un cierto elemento aleatorio en su composición: un grabado del Taj Mahal tiene delante un transeúnte anónimo; una de las primeras fotografías muestra una serie de visitantes «nativos» dispersos ante el mismo edificio; las primeras pinturas del Fuerte Rojo o los *ghats* de Benarés presentan similares detalles «superfluos» —un grupo de hombres, un perro— en primer plano.

A medida que estos monumentos se convierten en «iconos nacionales» en los libros de historia posteriores a la Independencia, las imágenes se vacían de signos aleatorios, se vacían, de hecho, de todo lo que no sea el monumento en sí, y nace un nuevo credo y economía de la representación: «No debe haber asomo de lo pintoresco o de lo pictórico, nada de trucos en el ángulo de la cámara, ninguna escenificación de lo inesperado o de lo exótico. La imagen debe también ser despojada de todo lo superfluo». Aunque el ímpetu que rodea a la «vacuidad» de la imagen impresa del libro de texto parece en parte platónico —una nostalgia por la imagen ideal, no viciada por lo impredecible de la realidad—, Chatterjee lo sitúa en el contexto del Estado-nación indio, identificándolo con un proceso por el cual los monumentos nacionales se convierten en imágenes «sagradas».

Pienso que realmente tanto la respuesta literaria de Nemadé como la de Raykar a *Jejuri* forman, con diferentes grados de intensidad (y, en el caso de Nemadé, beligerancia), parte de un debate más amplio sobre qué constituye la nacionalidad y el Estado-nación; que la sacralidad con la que invisten a *Jejuri*, y que están ansiosos por proteger, no es tanto la sacralidad de Khandoba y de la religión, como la de una idea, o ideal, absoluto de nación. El umbral de Kolatkar, sus pilares, tejados y vigas rotos, el cachorro sin raza y el escarabajo pelotero profanan esa idea y su espacio, y pienso que ése es su fin, del mismo modo que el transeúnte o el animal que el grabador anónimo introdujo en su representación eran al mismo tiempo accidentales e intencionados. La desfamiliarización no sólo renueva nuestra percepción del territorio conocido, sino que también disloca y reelabora nuestra relación de posesión con ese territorio de una forma tal que el debate sobre la nacionalidad, sobre qué es auténtico y qué ajeno, sobre qué es exótico y qué autóctono, no sólo no puede aprehenderlo, sino que además lo hace imposible. Para Kolatkar, la ruptura que lo superfluo provoca en el propósito de la narrativa nacional no declarada pero innegable de Nemadé y Raykar es un pequeño éxtasis; para Raykar, y para Nemadé en especial, constituye una fuente de desconcierto e incomodidad.