

EL OTRO Y SU REPRESENTACIÓN

M^a ISABEL BLANCO BARROS

Universidad de Burgos

RESUMEN

En esta comunicación realizamos un recorrido por la historia de la literatura francesa consagrada a las civilizaciones extraeuropeas con el fin de observar la construcción del imaginario del otro en nuestra civilización occidental así como la evolución de su representación a lo largo de la historia.

Palabras clave: mito, representación, imagen, extranjero, literatura.

RÉSUMÉ

Cette communication veut être un parcours par l'histoire de la littérature française consacrée aux civilisations extraeuropéennes à fin d'observer la construction de l'imaginaire de l'autre dans notre civilisation occidentale et l'évolution de sa représentation.

Mots-clés: mythe, représentation, image, étranger, littérature.

ABSTRACT

This papers is a about french literature overseas to observe the construction of the other's imaginary in our western civilization and the evolution of this representation.

Keywords: Myth, representation, image, foreing, literature.

Un recorrido por la historia de la literatura consagrada a las civilizaciones extraeuropeas nos permitirá observar la construcción del imaginario del otro en la civilización occidental, así como la evolución de su representación.

Si entendemos el otro como el extranjero, tenemos que comenzar delimitando los significados de tan polivalente término. Desde que Adán y Eva fueron arrojados del Paraíso todos somos extranjeros, emigrantes, exiliados, huéspedes de paso en cualquier lugar que nos hallemos. El extranjero simboliza pues la situación del hombre en el mundo, pero también la parte errática de uno mismo, no asimilada aún en la vía de la identificación personal, y también, el futuro presentizado, la mutación, las posibilidades de cambio imprevisto, de ahí que aparezca, con frecuencia, como el “destinado a sustituir”¹ al que rige los destinos de un lugar o país y que, en muchas tradiciones, sea percibido como un rival en potencia, por más que se beneficie de las leyes de la hospitalidad.

Pero no es este sentido el que nos interesa destacar aquí, ni tampoco el psicoanalítico, distinción fundadora de la estructura del sujeto, introducido por la teoría analítica de Jacques Lacan, sino el filosófico de Hegel, toda conciencia por oposición al sujeto, aquello que es diferente, exterior y ajeno.

Bajo esta forma de la diferencia, Hegel afirma que el otro contiene la nada de aquello de lo que es uno, es decir, que una realidad sólo es autónoma cuando excluye lo que ella no es, lo que significa que ella no es ella misma sino por la presencia negativa en ella de su otro. Así, el otro no es relación con algo que se encuentra fuera de él, sino otro en y para sí.

Si uno y otro poseen identidades estáticas la distancia entre ambos es infranqueable y el encuentro imposible. ¿Pero esto es realmente así? Creemos, más bien, que toda distancia crea una metáfora de desplazamiento que dinamiza la identidad de uno y otro abriéndola hacia el exterior, hacia la aventura del viaje y de todos los encuentros posibles.

La figuración del otro está anclada en el origen de la memoria del hombre, dispersa en la nostalgia, el desconocimiento y la denegación. La disposición de esas formas imaginarias atraviesa lenguas, culturas, formas de pensamiento y mitologías, pero esa disposición no surge de repente, ni una vez por todas, como estructura universal del pensamiento, sino que evoluciona a lo largo de la historia y el tiempo, se transforma cada vez que uno descubre al otro en sí.

El fundamento primero de la cultura occidental se construye sobre la metáfora del viaje. La obra de Homero, primera obra occidental que realiza el pasaje de lo oral a lo escrito, es una iniciación al viaje, a la “otroidad”, es decir, al mundo en tanto que narración de lo exterior, lo extraño, lo diferente, lo extranjero, lo bárbaro. Núcleo mítico de la figura del otro, supone tanto una iniciación como un pensamiento mágico sobre el modo o los modos de representarse frente al otro, frente a un exterior territorial, espacial, cósmico, lingüístico y cultural.

Si sobrevolamos la memoria literaria europea, en particular la francesa, desde *La Chanson de Roland* hasta *Le Captif amoureux* de Jean Genet o *L'Amant de la Chine du Nord* de Marguerite Duras, podemos observar que entre el imaginario homérico y el imaginario europeo moderno hay unas líneas de fuerza respecto a la representación del otro, el extranjero, en su forma literaria. Estas líneas de fuerza que llamamos figuras míticas, entendiendo por mito la narración de

1.- Frazer, Sir J.G., *La Rama dorada*, Méjico 1951.

un secreto que la memoria mantiene con su pasado más remoto, se condensan fundamentalmente en tres grandes mitos: el del *buen salvaje* referido sobre todo al negro, el iroqués y el indio, el de la *pasión árabe*, característico del Oriente árabe e islámico, y el del *misterioso Oriente*, con referencia a China y Japón; mitos que captan un secreto, que introducen el imaginario francés, y en general el europeo, en su espacio “ilisible”, en los surcos infinitos de la memoria ancestral.

África fue el primer continente que atrajo el interés y la curiosidad de los europeos. Junto al celo apostólico y las necesidades económicas de la época, surge, en el siglo XIV², el gusto por lo maravilloso y por todo lo novedoso que llegaba de los países lejanos. “L’Afrique apporte tousjours quelque chose de nouveau”, afirmaba ya Rabelais; más tarde Montaigne escribiría su famoso capítulo titulado “les Canibales”

Durante mucho tiempo África fue para los franceses una reserva de exotismo a la que acudían escritores de éxito en busca de lo pintoresco y del color local que el público europeo, ávido de sensaciones fuertes, reclamaba. Pero esos autores no se preocupaban de estudiar las costumbres de los países lejanos, no asociaban las prácticas curiosas de sus gentes, abundantemente descritas en sus obras, a una cultura original y auténtica. No se interesaban por la identidad específica de los pueblos que visitaban ni por el alma de los hombres con los que se topaban, no intentaban penetrar en el imaginario del otro. Su mirada no es precisamente un espejo que refleje dos almas, un revelador recíproco del que mira y del mirado. Símbolo e instrumento de revelación, mirar se identifica tradicionalmente con conocer, saber y poseer, pero la mirada es también la barrera defensiva del individuo contra el mundo circundante, la muralla de la ciudad interior. La mirada de muchos de los escritores viajeros sobre los lejanos pueblos no es una mirada de amor, acto de ecuación, de reconocimiento del otro como igualdad que contiene incógnitas, sino más bien, mirada de posesión y amurallamiento, mirada superficial que no confiere al otro existencia real.

Esta situación va a mantenerse durante mucho tiempo, pues tampoco la moda de las *nègreries*, ni las primeras exposiciones de Arte negro en París, a comienzos de nuestro siglo, que tanto influyeron en el movimiento cubista, contribuyeron a cambiar la situación de desconocimiento, por no decir de desprecio manifiesto. Es a comienzos de los años treinta, con la aparición de los trabajos de los primeros etnólogos³, cuando surge en Europa un movimiento de revalorización de las civilizaciones negras.

La Europa del Renacimiento había sabido encontrar a través del Sahara la ruta del oro y de las especias, pero no supo encontrar en África una forma de pensamiento, religión o civilización susceptible de estimular su curiosidad intelectual, como sí encontró más tarde en Oriente y China.

El personaje africano, como el iroqués, tras haber sido adornado con todas las virtudes configuradoras del mito del *bon sauvage*, sufre un rápido declive durante el siglo XIX. Heredero del mito medieval del paraíso terrestre, el mito del buen salvaje se continúa en la corriente utópica y voluntarista del siglo XVIII, como prueba la publicación, en 1771, de *Voyage autour du monde*, relato de viajes de Bougainville, que contribuyó a la difusión de las teorías sobre la bondad y el valor del hombre en estado natural, y *Supplément au voyage de Bougainville*⁴, estudio de Diderot sobre la población y la moral sexual. Algunos filósofos encuentran en el exotismo de los países lejanos y en las curiosas costumbres de sus gentes, un cómodo y eficaz pretexto para

2.- La publicación del *Atlas Catalán* data de 1375.

3.- Delafosse, Frobenius, etc.

4.- Cfr. *Les Immémoriaux* de Victor Segalen. Una especie de suplemento irónico al *Supplément...* que invierte el mito del buen salvaje tanto en la versión del exotismo folklórico de P. Loti como en la versión filosófica del siglo de las Luces y que ya Montaigne había integrado en la literatura.

la sátira política, para la denuncia satírica del Antiguo Régimen y para la difusión de las ideas imperantes en ese siglo de las Luces. Pero la burguesía, que estaba gozando de un importante ascenso social y económico, siente un interés inequívoco para la expansión de sus negocios; los paraísos exóticos, poblados por individuos ingenuos, se convierten, para la clase de negocios, en inmensos territorios vírgenes abiertos a su desmedido apetito de riquezas.

Desposeído del prestigio que le habían revestido los filósofos, *le bon sauvage* se convierte, bajo la influencia conjunta del positivismo de Comte y del espíritu colonialista de la IIIª República, en salvaje, simplemente, primitivo, bárbaro e ignorante; el indígena adquiere así un estatus de desprecio e indiferencia que va a calar profundamente en la conciencia europea y que perdurará hasta comienzos del siglo XX cuando, tanto en Europa como en los Estados Unidos, se renueve el interés y la curiosidad por los pueblos y las civilizaciones exóticas.

La verdadera medida del exotismo puede percibirse en el siglo XIX a través de dos corrientes que marcan este periodo y que podemos denominar como el exotismo romántico cuyo origen estaría en Chateaubriand, y el exotismo colonial que surge a raíz de la conquista de África y se prolonga hasta la segunda guerra mundial.

El exotismo romántico traduce sobre todo la fascinación por Oriente; hacia mediados de siglo XIX, no habrá escritor romántico que se precie que no haya visitado o soñado con visitar Grecia, Egipto o Asia Menor. Novelas como *Cinq Semaines en Ballon*, *L'Aventure de la mission Barsac* de Jules Verne, o revistas con tan sugestivos títulos como *Le Tour du monde* o *La Quinzaine coloniale*, ponen de moda un personaje que gozará del favor popular, el del explorador, y hacia finales de siglo aparece una forma de exotismo más documental que se propone revelar al gran público la diversidad étnica y geográfica de las colonias francesas.

Esta literatura de conquista y de divulgación geográfica es pronto sustituida por la novela de aventuras exóticas de Pierre Loti, Rudyard Kipling o Joseph Conrad, y a partir de 1920, por la novela cosmopolita de Valéry Larbaud, Blaise Cendrars o Paul Morand. A través de la obra de estos autores, el público europeo se abre al conocimiento del mundo, de otras culturas y paisajes, y al descubrimiento de los valores míticos de la naturaleza salvaje; viaja con ellos a Bombay, Singapur, Borneo, Australia, Isla Mauricio, y descubre la magia de Turquía, el misterio de la India, Japón, China, o la naturaleza exuberante de Oceanía.

Esta apertura al mundo, ese gusto por el viaje y la aventura exótica, se desarrolla sobre todo a partir de 1880. Astier Loufti⁵ afirma que “jusque vers 1880, le domaine colonial français, constitué sans dessein préalable ni intentions impérialistes, au hasard de contingences politiques immédiates ou d’initiatives privées, fut considéré par les gouvernants comme une source de difficultés plutôt que de puissance”. Argelia era para Napoleón III “un boulet au pied de la France”, y la IIIª República, nacida de la derrota y con los ojos puestos en el Rin, no se interesó verdaderamente por la expansión colonial hasta que se dio cuenta de que podía encontrar en el exterior una especie de compensación nacionalista a los sinsabores políticos de la Metrópoli. Fue pues, a partir de 1881, cuando por primera vez, después de la conquista de Argelia, los ejércitos franceses hacen campaña masivamente en África, cuando se manifiesta en la opinión pública un interés por las colonias. La decepción de la política interna y los escándalos políticos y financieros en el exterior⁶, junto al gusto por lo pintoresco y el deseo de “se dépayser”, explican el renacido interés por los países lejanos.

5.- Loufti, A, *Littérature et colonialisme*, Paris, Mouton, 1971.

6.- Como el asunto de Túnez durante el gobierno de Jules Ferry.

Entre 1880 y 1914 aparece una masa ingente de novelas consagradas a la realidad colonial en la que puede observarse dos actitudes divergentes: por una parte la indiferencia y el desprecio hacia esos países y sus habitantes; por otra, la exaltación de la conquista celebrada como una verdadera cruzada de occidente para recargar la energía nacional debilitada por los enfrentamientos políticos en Europa y el espíritu decadente de fin de siglo. Obras como *Tartarin de Tarascon*, *Bel-Ami* y *Le Roman d'un spahi* transmiten un triste aspecto de las colonias; Maupassant y Daudet denuncian los defectos de una política colonial absurda, incoherente y raramente desinteresada. El héroe novelesco de estas obras es el soldado francés exiliado. Este personaje sirve de pretexto para desvelar el mundo malsano de la colonia en la que cohabita, bajo un fondo indiferenciado de miseria indígena, toda una fauna de marginados y aventureros, fracasados por la acción conjunta del alcohol, las drogas y las mujeres. Por el contrario, a finales de siglo, una corriente novelesca que va de Jules Verne a Melchior de Vogüé, destaca las ventajas de la colonización. Herederos más o menos declarados de Nietzsche, Michelet y Charles Maurras, estos escritores expresan una ideología voluntarista cuyo fin, entre otros, consiste en compensar a Francia de los sinsabores militares de 1870 y de forjar una nueva raza de oficiales y administradores capaz de, llegado el momento, derribar una República que se había revelado infame. *Le Voyage du Centurion* d'Ernest Psichari o *Les morts qui parlent* de Melchior de Vogüé ponen en escena personajes que encarnan una mística imperialista, generales dotados de las virtudes viriles de fuerza, valor y gusto por la acción, obsesionados por la decadencia de la metrópoli y conscientes de cumplir una misión civilizadora.

La literatura novelesca francesa de este periodo, 1870-1914, no nos enseña nada sobre África, no aporta conocimiento alguno sobre sus gentes, pero su discurso revela la mentalidad de los escritores de la época: cualquiera que sea su posición, lo que se encuentra en ellos es una indiferencia fundamental hacia los autóctonos, de manera que, curiosamente, el gran ausente de la literatura colonial es el colonizado. Es decir, que la literatura colonial no sería más que una literatura a propósito de las colonias, sin acercamiento alguno al conocimiento profundo de la identidad del otro. Quizá, porque como afirman Cario et Regismanset⁷ a comienzos de siglo, el francés es "systématiquement réfractaire au pays qu'il colonise, volontairement ignorant de sa langue, de ses moeurs, de sa religion et de son code, ostensiblement dédaigneux de tout ce qu'il ne connait pas" En todos los casos, el indígena sólo existe bajo la mirada corrosiva del hombre blanco, del europeo cuyo punto de vista unilateral ejerce un verdadero imperialismo. El recurso a términos tomados del lenguaje zoológico y a metáforas zoomorfas para describirle muestra el grado de deshumanización al que llegan los testigos de la crónica novelesca colonial. Tampoco la expresión *âme noire*, inventada por los Occidentales a finales del XIX, en la época del discurso sobre la mentalidad primitiva de Lévy-Bruhl⁸, contribuye a mejorar la situación; esta expresión trata de integrar, pero al mismo tiempo aisla, en el seno del género humano, a grupos considerados específicamente irreductibles. Es un concepto equívoco marcado por la confusión deliberada entre el ser y el parecer. Los atributos conferidos al alma negra reflejan el desprecio del vencedor hacia el vencido, el primero siempre se atribuye cualidades que niega al segundo; es un discurso tautológico, un golpe de estado ideológico que viene a reforzar la victoria proyectando la tautología del instante a la eternidad, transformando una victoria particular en una mentira general. Nacido de un abuso del lenguaje, el concepto impone una tiranía ideológica en la que se encierra y se justi-

7.- *L'Exotisme*, Paris, Mercure de France, 1911.

8.- *La Mentalité primitive*, 1922; *La Mythologie primitive*, 1935; *L'Expérience mystique et les Symboles chez les primitifs*, 1938.

fica. Es como si el negro sólo tuviera una posibilidad, una sola, de ser reconocido por la cultura occidental: hacer el negro; sólo en ese papel alcanza un triunfo que asegura la fuerza y la perennidad del concepto. Será necesaria la intervención activa de otros negros, auténticamente negros en su conciencia existencial, como Fanon o Mphahlele, para romper el círculo y oponer a la confusa expresión de *âme noire*, el concepto revolucionario de *conscience noire*.

Divulgando de este modo la imagen de los países lejanos, la novela colonial viene a modificar fundamentalmente la naturaleza del exotismo literario; considerado en otro tiempo como el espacio privilegiado de la ensoñación romántica, esos países quiméricos contruidos por la libre arquitectura de la más rica imaginación, se degradan hasta lo pintoresco y lo insignificante. Será necesario el esfuerzo de varias generaciones de poetas y novelistas africanos para borrar los efectos negativos de esa imagen del otro difundida en la cultura occidental, y, todavía hoy, están presentes muchas de sus funestas consecuencias.

No bastó con el descubrimiento del arte negro, a comienzos de nuestro siglo y las exposiciones que le fueron dedicadas tanto en Europa como en Estados Unidos (la primera tuvo lugar en París en 1919 en la *Galérie Dewanbez*), ni su importante repercusión en el arte occidental, en pintura, música y literatura.

Mercur de France y la revista *Action* publicaban las impresiones de aquellos artistas y escritores que descubrían por primera vez toda una estatuaría africana en la que percibían el fermento de un arte nuevo. Los artistas franceses, seducidos por la extrañeza y la supuesta abstracción de las estatuillas negras⁹, encontraron en ellas una importante fuente de inspiración hacia nuevas experiencias creadoras que dinamizan la búsqueda estética de formas capaces de romper los moldes caducos del arte occidental. El arte negro, que tanto habría de influir en Picasso, Braque, Derain y Matisse, en el movimiento cubista, fue definido por Paul Guillaume, como “le sperme vivificateur du XX^e siècle”¹⁰.

En el ámbito musical, además del triunfo del jazz, el gusto por el arte negro se traduce en los decorados, los trajes y las máscaras africanas de *La Création du monde*, ballet de Daruis Milhaud con argumento de Blaise Cendrars y decorado de Fernand Léger, estrenado en París en 1923, así como en el éxito de *La Revue nègre* que consagra a Josephine Baker y Sidney Bechet en el Théâtre des Champs Elysées.

Y para citar algún ejemplo de la influencia del arte negro en literatura, recordemos *Zone*, de Apollinaire, poema que influirá en Aimé Césaire, en el que el poeta evoca sus fetiches de Oceanía y Guinea; o la primera antología de poesía negra publicada por Blaise Cendrars en 1921, seguida en 1928, de *Les petits Contes nègres pour les enfants des Blancs*; o ese personaje que se hace eco de la revolución surrealista de Philippe Soupault y que proyecta su sueño de europeo en busca del primitivismo ancestral en *Le Nègre blanc*, de 1927.

Estos acontecimientos son importantes, sin duda, favorecen el acercamiento hacia el imaginario del otro y parecen provocar el inicio de un diálogo entre las diferentes culturas, pero ese diálogo dista mucho aún de ser igualitario. El itinerario seguido no conduce al puerto deseado.

9.- El entusiasmo de los cubistas por el arte negro reposa sobre un malentendido: las consideraban libres de toda referencia mitológica y literaria, pero luego hemos sabido, por los trabajos de Michel Leiris y otros, que el arte negro es un arte esencialmente realista cuya referencia se encuentra en la experiencia cotidiana de una determinada colectividad.

10.- Citado por Laude, J., *La Peinture française et l'art nègre*, Paris, Klincksieck, 1968.

Siguiendo el rastro de toda metáfora de desplazamiento y tomando los escritores viajeros como guías de ese mapa literario del espacio y el tiempo por el que transitan las diferencias, vemos que ni los títulos citados, ni *Les Lettres persannes*, ni *Le Roman de la momie*, ni *Salammbô*, ni *Eden eden eden*, ni *La Rose de sable*, pueden guiar nuestro viaje hacia el encuentro con el otro sin riesgo de dejarnos anclados en un exotismo folklórico de superficie.

Lo que encontramos en la literatura sobre los negros, los árabes o los orientales es lo que Valéry definía como “*extranéité intérieure*”, es decir, el exterior más interior e íntimo, el más receptivo.

Lo que algunos escritores románticos han buscado en los paisajes lejanos ha sido, a menudo, un remedio al aburrimiento, un medio de escapar al tedio de lo cotidiano. Vana búsqueda, la de un viaje sin desplazamiento interno. En los bosques del nuevo mundo, Chateaubriand, que no había encontrado la perfecta armonía que esperaba, añora las costas de Saint-Malo; el viaje hacia lo desconocido de Paul Bourget es un medio de “*renouvellement de la source intérieure*”; y la Mauritania de Ernest Psichari no es un lugar de encuentro con el otro, sus costumbres y su paisaje, sino espacio de búsqueda de un contacto directo con su Dios.

Todo parece indicar que el exotismo funciona como un medio que cada cual maneja a su manera: fuente de enriquecimiento interior, pretexto para escapar de uno mismo, mecanismo de *dépaysement*..., pero no permite romper las barreras del egotismo y el etnocentrismo. El “exotista” considera la realidad extranjera -hombres, costumbres y paisajes fundidos-, como la materia prima de una descripción pintoresca, quedando tácitamente convenido que esa realidad es inferior a la europea, piedra angular y modelo de toda civilización; o como simple telón de fondo del escenario de sus penas, como un vago decorado en el que mecer su angustia ante la vida o sacudir las telarañas de su espíritu. En cualquier caso, la diversidad no sobrepasa el umbral de la anécdota y el otro no existe como semejante, como el *uno diferente*, sino que es, simplemente, el indígena, alguien privado, por alguna extraña razón, del derecho a retener sobre él la mirada del alma, esa mirada capaz de penetrar la identidad de su propia naturaleza, de su personalidad original.

El exotismo no es un folclorismo de superficie sino un secreto de toda literatura, de sus paradigmas. ¿Pero cómo redescubrirse uno en el abismo de la propia identidad y de la identidad del otro? ¿Cómo transformar nuestra identidad estática en una identidad en progreso? Incluso entre los escritores coloniales aparecen, a lo largo de los años, algunas divergencias que contribuyen a diversificar y matizar la imagen de África y sus habitantes. Mientras Henry Bordeaux y Paul Morand siguen encarnando la buena conciencia de Europa frente a África, surge en otros un sentimiento ambivalente respecto a la empresa colonizadora. En *Terre de soleil et de sommeil*, Ernest Psichari critica a quienes tratan a los negros como si de niños grandes se tratara y, al tiempo que se acerca a su cultura intentando comprender el hombre y sus costumbres, se confiesa incapaz de liberarse de su pensamiento judeocristiano. Maurice Delafosse, consciente de la dificultad que supone abstraerse de la propia mentalidad, afirma, en *L'Âme nègre*, que “à vouloir dépeindre les Noirs tels qu'ils sont, on risque de les représenter seulement comme on les voit”, y concluye afirmando que la mejor manera de acceder a la realidad del hombre negro es a través de su palabra; constata así la existencia de una cultura original e invita a penetrar en ella, a descubrir la identidad del otro a través de los cuentos y leyendas de los pueblos que expresan los secretos del alma africana.

Porque, si Asia ha sido objeto de hermosos textos de Paul Claudel, Saint-John Perse, Henri Michaux, Roland Barthes y sobre todo Victor Segalen, no ha ocurrido lo mismo con el África negra. En *Voyage au Congo* y *Le Retour du Tchad*, André Gide manifiesta su simpatía con los

negros oprimidos y denuncia el escándalo de las compañías concesionarias, pero esos diarios de viaje sobre el Congo o el Chad no constituyen una obra original ni por la forma, ni por el contenido, ni por el pensamiento de la diferencia cultural. *L'Afrique fantôme* de Michel Leiris es una reflexión exigente sobre la diferencia entre las culturas y una defensa de la dignidad de los africanos, pero tampoco va mucho más lejos; casi podría afirmarse que el mejor texto sobre el continente negro es una obra totalmente imaginaria, *Impressions d'Afrique*, de Russel. Es como si África siguiera siendo, en el imaginario hexagonal, una especie de planeta desconocido.

Para acercarse verdaderamente a la realidad del continente africano y a la diversidad de sus culturas hay que ir directamente a las obras producidas por sus artistas y escritores porque, cualquiera que sea su posición ideológica o estética, sólo ellos pueden ofrecernos la originalidad de un testimonio directo sobre una realidad de la que sólo tenemos un conocimiento fragmentado y, a menudo, desviado. Pero eso -que supone un viaje diferente, apasionante por lo que encierra de descubrimiento del otro, de coincidencia en el instante poético, e inquietante por la visión de la imagen del uno al otro lado del espejo-, no es el objeto de este trabajo, así que vamos a terminar rindiendo homenaje a uno de los escritores franceses que mejor ha sabido expresar el imaginario del otro haciendo de su identidad lo que antes hemos definido como una identidad en progreso.

En ese camino hacia un verdadero encuentro con el otro, hay que destacar la importancia de la obra de Victor Segalen. De él podría decirse lo mismo que ya se dijo de Stendhal, que fuera del espacio de su patria natal, “il aura le sentiment de rejoindre son vrai monde, et il se plaira à vivre hors de son pays comme il aime à vivre hors de son nom”¹¹. Su obra¹² constituye una escritura de las diferencias, una auténtica entrada en el territorio real e imaginario del otro. En ella, el autor se somete a la exigencia de lo exterior para hacer de ello la ley de su escritura, exterior del territorio y margen del libro francés, extranjero a los valores del escritor, a su sistema referencial; todo un ejercicio de alteridad que construye una alteración en acción de progreso. Escribir supone para Segalen desenclavarse de su tradición de origen para, sobrepasando su subjetividad, penetrar en el interior del alma de los pueblos indígenas. Su obra -experiencia única en el espacio literario francés por su fuerza de extrañamiento, de “extranéité”, que diría Khatibi¹³, es el lugar de un desplazamiento entre dos imaginarios, es el testimonio del vertiginoso conflicto entre lo real y lo imaginario, lo natal y lo extranatal, lo idéntico y lo diferente, lo Uno y lo Otro.

En este recorrido por la literatura de la diferencia, en este deambular por el mapa literario del espacio y el tiempo en busca de la imagen escriturada del otro, pueden observarse también las diferentes actitudes del escritor viajero ante la imagen del otro y la cultura que lo configura. Señalaré para terminar, y a riesgo de ser reduccionista, alguna de ellas: la que podríamos definir como del *turista*, vestido de explorador o de pantalón corto y camisa floreada, según la moda del momento, y armado con su cuaderno de notas y su cámara de fotos, sólo vehicula estereotipos, imágenes superficiales y falsas apariencias; la del *folklorista* en busca del color local que suele mezclar el mito del amor romántico, versión folletín, con el mito del buen salvaje y del paraíso perdido; la del *exoto*, neologismo creado por Victor Segalen¹⁴ para describir al viajero que, con-

11.- Starobinski, J., *L'OEil vivant*, Paris, Gallimard, 1985.

12.- *Les Immémoriaux, Stèles, Équipée*,...

13.- Khatibi, A., *Figures de l'étranger*, Éditions Denoël, Paris, 1987.

14.- Segalen, V., *Essai sur l'exotisme*, Fata Morgana, 1978.

siderándose testigo de una cultura colonizada a la que se ha intentado desposeer de la palabra, escribe la lucha por la supervivencia de una identidad original, expresando esa identidad en toda su fuerza; y la que Khatibi define como la del *extranjero profesional*, es decir, la de aquel que parte en busca del otro sabiendo que el encuentro se produce en el instante poético del cruce entre dos imaginarios; para este viajero, la escritura sería ante todo un ejercicio de alteridad capaz de recorrer las diferencias, de captar el secreto en toda su fuerza, porque en eso reside la aventura del viaje y el valor del texto.

No hay modo de compartir secreto con el otro, sin saber, sin poder, sin desear encontrarle más allá de las fronteras del en-sí, en un deambular poético capaz de transformar la identidad en devenir.

