

LEER DE LEJOS. RETÓRICA DE LA DISTANCIA Y DE LA SUSTITUCIÓN EN *O MANDARIM DE EÇA* DE QUEIRÓS

Gonçalo Cordeiro

Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa



Resumen || Este ensayo considera la importancia de la confluencia entre el elemento fantástico en torno del topos «tuer le mandarin» y la problemática representación de China en la novela *O Mandarim*, de Eça de Queirós. El punto de vista se centra en la figuración del libro dentro de la novela, su lectura y escritura, y en el modo en que una retórica de la distancia y la sustitución contribuye a una visión mediada y artificializante de Oriente.

Palabras-clave || Distancia | Substitución | Libro | Lectura | Oriente

Abstract || This article considers the importance of the connection between the fantastic in the French topos of “killing the mandarin” and the complex representation of China in the novel *O Mandarim*, by Eça de Queirós. Our perspective privileges the role of the book in the text, its writing and reading, focusing on the contribution of a rhetorics of distance and replacement to produce a mediated and artificialized vision of the East.

Keywords || Distance | Replacement | Book | Reading | East

O *Mandarim*, del escritor del siglo dieciocho, Eça de Queirós, es quizá uno de los textos de la literatura portuguesa más leídos en función de su representación de Oriente. Otros aspectos hacen que sea una lectura de interés: el lugar excepcional de lo fantástico en la obra de un autor que se asume como realista, el tema del viaje como eje aglutinador de una forma de ver el mundo refractado bajo la lente portuguesa, el tedio existencial como uno de los males del progreso, la exploración de la antinomia que divide civilización y barbarie e incluso la crítica de las costumbres de la sociedad portuguesa. La genealogía del *topos* literario de la muerte del mandarín, la indagación de sus orígenes, el alcance de su significado, las respuestas literarias a las que dio origen y las diferentes configuraciones que en ellas fue asumiendo constituyen otra de las líneas críticas que la narrativa suscitó. El análisis que aquí se intenta no rechaza ninguna de estas vertientes, sugiriendo, sin embargo, que estas sean enderezadas a partir de la figuración del libro y de la lectura en el interior de O *Mandarim* y del modo en que la perspectiva sobre China se asume como necesariamente libresca en su modo particular de codificación estética. El énfasis puesto en el objeto libro permite, según creo, figurar el aspecto no inmediato de la representación de Oriente en esta obra, a la vez que el modo en que distancia y sustitución se ofrecen aquí como mecanismos que contribuyen a una visión artificial de un conjunto de ideas subsumidas en el ideograma China. En verdad, la presentación codificada de China en términos de una mitología orientalizante no puede separarse del efecto mitificante de la lectura de libros en O *Mandarim*, ni de la escritura del libro de Teodoro, que coincide con el libro que el lector tiene entre manos, O *Mandarim*.

1. O *Mandarim* y los otros libros

Tras publicación en 1880 en el *Diário de Portugal* en fascículos, apareció la edición de O *Mandarim* en un volumen este mismo año¹. Eça de Queirós, autor destacado por la escritura de novelas realistas que componen las «Escenas de la vida romántica», entre las que se encuentran O *Crime do Padre Amaro* (1875), O *Primo Basílio* (1878) y Os *Maias* (1888), se adentra con O *Mandarim* en un camino más alejado de la corriente del realismo flaubertiano y de la circunvecindad del naturalismo de Zola en los que parece encontrar a sus interlocutores literarios de elección. La búsqueda revolucionaria de la verdad o el combate progresista que animó las convicciones literarias de Eça en la fase del enfrentamiento de la generación del 70 contra la vieja sensibilidad romántica no describen todo el alcance de este recorrido, en sus distintas fases. De alguna forma, el encuentro entre estas dos tensiones aparentemente opuestas parece haber cristalizado en el epígrafe que abre *La reliquia* (1887):

NOTAS

1 | Las condiciones en que se escribió y publicó el libro pueden encontrarse en «Em plena fantasia: “O Mandarim” e “A Relíquia”», capítulo de *Vida e obra de Eça de Queirós*, de João Gaspar Simões (1980).

«sobre a nudez forte da verdade, o manto diáfano da fantasia»².

Como demuestra António José Saraiva en *Tertúlia ocidental* (1995), «o manto diáfano da fantasia» corresponde en Eça a un filón estético no desdeñable y en torno al cual podríamos agrupar, además de *O Mandarim*, *A Relíquia*, *O Mistério da estrada de Sintra*, *A Ilustre casa de Ramires* e incluso *A Cidade e as serras*. En ninguna de estas novelas parece tomar el credo proudhoniano de la verdad en el arte contra todas las formas de convencionalismo, rechazando la artificialidad de la emoción sensible, como las que hicieron escuela en el romanticismo literario. Este manto diáfano corresponde, en una parte importante de la ficción de Eça, a un impresionismo que, a pesar de dotar a la descripción realista del arte del detalle, implica el sensorialismo queirosiano, por la formulación de las impresiones de lo real bajo la forma de un arte que, como un manto, recubre la realidad y en cierta medida, a ella se *sustituye*. La complejidad de esta interconexión implica indisociablemente tanto la desnudez como el propio manto.

En este sentido parece ir también el prólogo de *O Mandarim*, breve diálogo paratextual que asume como verdad foros de arte poética, la oscilación entre la fatiga del «áspero estudo da realidade humana» y la aspiración a la fantasía sobriamente teñida de «uma moralidade discreta» (79). El diálogo entre dos amigos es, en este prólogo, señalado como parte de una comedia inédita –y esta titulación conlleva un elemento romántico que, no sin intención, tiene obvias resonancias con la sátira³. El deseo de la licencia temporal del estudio arduo de la naturaleza del hombre se prolonga en la carta enviada por Eça al «rédacteur de la *Revue Universelle*» (197), en 1884, donde se publicaría *O Mandarim*. Confirmando la deriva que esta narrativa implica en relación al movimiento realista, de rasgo analista y experimental, existente en Portugal, Eça afirma que «cette oeuvre appartient au rêve et non à la réalité, qu'elle est inventée et non observée» y por esa misma razón «elle caractérise fidèlement, ce me semble, la tendance la plus naturelle, la plus spontanée de l'esprit portugais» (197). La justificación para el libro la buscará Eça en la naturaleza idealista y profundamente lírica de la sensibilidad portuguesa, a la que irónicamente una bella frase agradará siempre más que una noción exacta, oscilando por ello entre la lírica y la sátira –formas, dicho sea de paso, de superación y de subversión de la realidad, de «pleine license esthétique» que incluso así, en esta narrativa, sirven como estudio del hombre y de su miseria existencial. En este sentido, Eça, en una ironía autorreferencial, acaba incurriendo en el mismo estudio de la naturaleza humana del que procuraba evadirse, por medio de recursos como la alegoría moral, afín a la nostalgia y a la quimera, tan contrarias al escopo literario del naturalismo, o del estudio severo del hombre.

NOTAS

2 | Las relaciones entre los dos libros son objeto de gran atención en estudios diversos. Consúltense el capítulo de Coleman *Eça de Queirós and European Realism*, para un análisis del imaginario sobre Oriente, en el capítulo «The East of Imagination» (1980: 162, 168).

3 | Coleman cita la distinción que hace Northrop Frye entre sátira e ironía: «satire is militant irony: its moral norms are relatively clear, it assumes standards against which the grotesque and the absurd are measured» (1980:160). El estudio de las relaciones entre el texto queirosiano y la sátira menipea se intenta en la tesis de Ana Paula Foloni Gamba (2005), *O Mandarim (Eça de Queirós): a sociedade portuguesa do século XIX à luz da sátira menipeia*.

Toda la carta de Eça al redactor de la «Revue Universelle» se asienta en el presupuesto de que *O Mandarim* no podría estar más distante de las corrientes literarias en boga, pero que al mismo tiempo tampoco podría estar más cerca de la visión portuguesa del mundo. En la carta que, como indica su subtítulo, «aurait dû être une préface», Eça menciona a Stendhal, criticándole la aridez, pero sin hacer ninguna referencia a Balzac, de donde vendría la referencia más conocida del tópico literario del mandarín, que Eça se propone recrear, distanciándose de su tiempo y aproximándose a una idea esencialista de lo que sería la sensibilidad portuguesa.

Recordemos que, cuarenta y cinco años antes, *Le Père Goriot* (1835) representa un diálogo en el que Rastignac hace a Bianchon la siguiente pregunta: «As-tu lu Rousseau? Te souviens-tu de ce passage où il demande à son lecteur ce qu'il ferait au cas où il pourrait s'enrichir en tuant à la Chine par sa seule volonté un vieux mandarin sans bouger de Paris?» (*apud* Martins, 1967: 37). Tras formulación de esta pregunta eminentemente filosófica, en virtud de las implicaciones éticas y políticas de una metáfora conceptual⁴ en la encrucijada del cosmopolitismo y del etnocentrismo, la expresión *tuer le mandarin* se volvió proverbial hasta el punto de que, en 1866, aparece ya recogida en diccionarios franceses. La idea de paradoja como historia increíble o narrativa alegórica se construye así en torno a la pregunta resumida por Berrini: «a criatura manter-se-ia fiel à virtude, se tivesse a certeza da impunidade do crime?» (1992: 40).

A pesar de la indicación de Balzac, que hizo escuela y alimentó la polémica duradera en torno a la atribución errónea de la referencia a Rousseau, éste nunca planteó en ninguno de sus textos la pregunta del mandarín⁵. El equívoco en la referencia a Rousseau tal vez se haya debido al *topos* del buen rebelde que alimentó la vorágine romántica por la creencia en la bondad natural del hombre, frente a la degeneración impuesta por la hipertrofia de la civilización⁶. La cuestión central en el tema del mandarín es la del ejercicio natural de la conciencia del hombre, la de la posibilidad de su actuación como regulador natural de la acción humana que, antes de someterse a la consideración externalizante de la ley de los hombres, accedería dentro de sí a la distinción a la distinción de correcto e incorrecto. Es sobre todo con Chateaubriand, en *Le Génie du Christianisme* (1802), cuando la conciencia asume el papel de un imperativo moral y categórico de origen divino, que obliga al hombre a rechazar el mal: «Si tu pouvais par un seul désir tuer un homme à la Chine et hériter de sa fortune en Europe, avec la conviction surnaturelle qu'on n'en saurait jamais rien, consentirais-tu à former ce désir?» (*apud* Martins, 1967: 31). Nos encontramos así ante la semilla de la idea que Balzac transformaría posteriormente en el diálogo que Bianchon remata con la victoria de una conciencia que nunca le permitiría matar al mandarín.

NOTAS

4 | Cf. Carlo Ginzburg. 1994. Killing a Chinese Mandarin: The Moral Implications of Distance. En *Historical Change and Human Rights: The Oxford Amnesty Lectures 1994*. Edición de Olwen Hufton. Haper and Collins Publisher.

5 | Cf. Ginzburg (1994) y Martins (1967).

6 | Véanse también los argumentos reunidos por Coimbra Martins sobre la posibilidad de atribución del *topos* del mandarín a Diderot: «On convint que peut-être la distance des lieux et du temps affaiblissait plus ou moins tous les sentiments, toutes les sortes de consciences, même celle du crime. L'assassin, transporté sur le rivage de la Chine, est trop loin pour apercevoir le cadavre qu'il a laissé sanglant sur les bords de la Seine» (cf. *Entretiens d'un père avec ses enfants*. Paris, Gallimard, 1957, 772).

Zhang Longxi (2013), en la estela de Eric Hayot (2011), encuentra sin embargo en Adam Smith el material que le permite recolocar la cita de Chateaubriand, ahora bajo el ángulo de la distancia moral ante el sufrimiento humano, cuando es de un determinado círculo de proximidad. En *The Theory of Moral Sentiments* (1970), Smith nos pone ante la siguiente paradoja, que antecede en casi cuarenta años a la de Chateaubriand: a un europeo no le quitaría el sueño saber que un violento terremoto segó miles de vidas en el gran Imperio chino, en cambio, no conseguiría pegar ojo si supiera que al día siguiente iba a perder su dedo meñique. Así, la muerte de millares de chinos parecería insignificante comparada con el más mínimo dolor que pudiera sucederle. Puesta en los términos de la inferencia de Balzac, la teoría de Smith equivaldría a la disposición de sacrificar la vida de millones por la salud del más pequeño de los dedos de la mano.

La referencia de Smith a un terremoto recordaría seguramente a sus lectores la catástrofe que asoló Lisboa cinco años antes y sobre la que Voltaire escribió el «Poema sobre el desastre de Lisboa» y *Cándido*, como crítica al sistema filosófico leibniziano según el cual viviríamos en el mejor de los mundos posibles, de acuerdo con la voluntad de un Dios que lo puede todo y quiere lo mejor. También es interesante tener en cuenta cómo la elección de Smith recurrió a la distante mención del Imperio chino en sustitución de la referencia a Lisboa. Habiendo publicado su libro apenas cinco años tras el gran desastre de 1755, que hizo que se tambalearan las concepciones de un universo regido por Dios en el cual apenas habría espacio para la manifestación de la racionalidad en el curso de los acontecimientos, Smith opta por poner el ejemplo de un terremoto en China, evitando la herida abierta en el seno del pensamiento ilustrado de que tal acontecimiento no sería, en línea con el discurso teodiceico⁷, compatible con la existencia de un Dios bondadoso al frente del destino de las naciones civilizadas.

Se comprende que la proximidad del evento en suelo europeo de algún modo restaría fuerza al filosofema que Smith se proponía discutir: el europeo duerme tranquilo porque China representa el paradigma de aquello que no puede estar más lejano de su propia realidad. De algún modo, esta sustitución no deja de ser sintomática de un deseo de reprimir ese evento incomprensible a escala del pensamiento europeo, que alcanzó ondas expansivas y de repercusión cultural⁸ tremendas, pero no deja de ser, de algún modo, compatible con una idea de mundo desconocido, que existe fuera del orden divino.

Desde el punto de vista de un imaginario occidental, China se antoja como lugar lejano que polariza la percepción continental del sufrimiento ajeno y demuestra que una cierta percepción de la dignidad del ser humano es realizable. Esto mismo subraya

NOTAS

7 | Un mapa de la historia de la presencia del mal en el pensamiento humano se traza en *Evil in Modern Thought* (2002), donde Susan Neiman sitúa filosóficamente la cuestión del mal en torno a dos momentos de la historia occidental: el terremoto de Lisboa y Auschwitz. Estos serían los dos paradigmas capaces de balizar la experiencia moderna del sufrimiento humano y de proporcionar una base conceptual que permitiese hacerla inteligible. No es casualidad que el pensamiento en torno al ataque a las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 se entronca en la genealogía de esta discusión – aunque decirlo no implique la elisión de su especificidad, de aquello que a este acontecimiento histórico asiste de verdaderamente inaudito y que, en esa misma medida, hace eco de otros momentos de indisoluble horror por la confrontación con la inexistencia de una estructura conceptual capaz de acomodarlos. Cada uno de estos momentos nos sitúa, de acuerdo con Neiman, que distingue en la noción de «mal» las dimensiones de sufrimiento humano y de crueldad humana, el mal natural y el mal moral, ante «símbolos do colapso das perspectivas sobre o mundo nas suas eras» (2005:23).

8 | Para un análisis de las diferentes reacciones suscitadas por el gran terremoto de 1755 en Lisboa, recomiendo la consulta de Helena Buescu (ed.). (2005): *O Grande terramoto de Lisboa: Ficar diferente*, Lisboa: Gradiva.

Eric Hayot, en *The Hypothetic Mandarin: Sympathy, Modernity and Chinese Pain* (2009), al destacar China como límite más allá del cual se ponen las nociones que están en la base de una mirada comparativa, atenta a la semejanza y la diferencia, de la que depende la definición identitaria del otro: «China has been most consistently characterized as a limit or potential limit, a horizon neither of otherness nor of similarity, but rather of the very distinction between otherness and similarity». Esta cita muestra la razón por la que la referencia a Chateaubriand debe acompañarse de una reflexión sobre el pasaje de Smith, que de algún modo la reubica, al plantear la cuestión no sólo en términos de conciencia individual, sino integrándola también en una extensión más amplia, la de una percepción civilizacional que tiene como base la distancia y el desconocimiento de lo que queda más allá del límite. En verdad, como señala Hayot, «mapping and reading of myths – tracing the specificities of China through their various permutations [...] has something to teach about the ways the West has thought itself through its articulation of a set of ideas named ‘China’» (2011: ix).

La deriva fabuladora en torno a Oriente, comenzando con los *Viajes de Marco Polo*, nos cuenta la historia del sueño occidental en torno a un *topos* cultural, un abanico de referencias amalgamadas que, en última instancia, muestran como «the invention of otherness inevitably grounds a sense of self» (Hayot, 2011: xiii). Una de las cuestiones fundamentales a tener en cuenta en *O Mandarim* es precisamente la de una visión de Oriente condicionada por un esquematismo conceptual que, como el propio Eça admite en la carta al redactor de *Revue Universelle*, no resulta de la observación directa sino de la idealización conforme a un cuadro estético en el que prevalecía un cierto imaginario de Oriente. Más que sobre China, el texto refleja una idealización objetizadora canonizada por la lectura. *O Mandarim* es, pues, la transposición creativa de una fórmula de origen francés para una experiencia literaria que conduce a su protagonista hasta China, como señaló António Coimbra Martins (1967), en la línea del interés suscitado por las narrativas de viajes.

Quedémonos pues con que este viaje de contornos picarescos (Reis, 1980) comienza sintomáticamente por la lectura de un libro y a él regresará, bajo la forma de un libro que se escribe, dejándose tematizar desde su inicio por la figura del libro y por un gesto de lectura que nunca deja de presuponer la escritura.

2. La desdicha por la lectura

Esta es, pues, la historia de un infortunio que comienza con la lectura de un libro. No es casualidad que Teodoro reúna en su persona todos

los atributos del escribano, del coleccionador de «antigos volumes desirmanados» y de lector de libros que le ofrecían una abundancia de «leituras curiosas» (85). A esta lista de predicados se sumará uno más: el de redactar (otra formulación más del escribano) la narrativa de su historial. Desde el inicio, la voz del narrador se representa en acto, escribiendo, o mejor aún, redactando, por medio de referencias repetidas en su «formosa letra cursiva» (81). La oficina, donde ejerce su oficio, se compara en cierto momento con la librería «onde o Pensamento da Humanidade repousava esquecido e encadernado em marroquim» (115). Existe en Teodoro una atracción por la escritura y por la lectura que, aún así, no se materializa en pensamiento creativo; entendido, al contrario, como letra muerta, o particularmente dotado para la literatura: «as circunvoluções do meu cérebro não me habilitavam a compor odes» (83). Teodoro se considera, por encima de todo, un escribano, que encontrará en *Barleby* una de las configuraciones más representativas de la contingencia del no ser y del no poder, que consustancian su predisposición para la eterna repetición de la copia⁹.

La lectura comienza muy pronto como instrumento de un efecto trágico, sin rechazar el sabor de una sutil comicidad, cuyo alcance satírico no puede ser ignorado, en la alteración profunda del destino del protagonista Teodoro. Antes de encontrarse con un volumen comprado en la Feira da Ladra, Teodoro llevaba una existencia pacífica y humilde, como correspondía a un soltero que trabajaba como amanuense en el Ministerio del Reino. Sin embargo, la lectura de un texto oscuro que llega casualmente a sus manos, con un capítulo titulado *Brecha das almas*, lo sitúa ante el siguiente pasaje funesto:

No fundo da China existe um mandarim mais rico que todos os reis de que a fábula ou a história contam. Dele nada conheces, nem o nome, nem o semblante, nem a seda de que se veste. Para que tu herdés os seus cabedais infindáveis, basta que toques essa campainha, posta a teu lado sobre um livro. Ele soltará apenas um suspiro, nesses confins da Mongólia. Será então um cadáver: e tu verás a teus pés mais ouro do que pode sonhar a ambição de um avaro. Tu, que me lês e és um homem mortal, tocarás tu a campainha? (85)

En general, la narrativa prosigue contando cómo Teodoro mata al mandarín, hereda su fortuna y, consumido por los remordimientos, emprende un viaje incoherente a China para devolver el dinero a la familia del difunto. Detengámonos, por ahora, en los aspectos que contribuyen al interés de este pasaje en concreto, que cristaliza fundamentalmente la trama en torno a aquello que se convino en llamar la paradoja del mandarín.

Destacaría, además del eje central del libro que consiste en asesinar por dinero sin riesgo de castigo, la facilidad en proceder a dicha

NOTAS

9 | Cf. Giorgio Agamben. 1999. *Bartleby or on Contingency. Potentialities*, Stanford: Stanford University Press.

operación de asesinato: «basta tocar a campainha», «ele soltará apenas um suspiro». A esta aparente retórica de la reductio y de la disminución se opone otra que se asienta principalmente en la lógica opuesta, la de un exceso superlativizado en la distancia y en la riqueza de un personaje fabuloso. Repárese cómo la sugerencia de la distancia se hace no sólo por la referencia a China, sino por medio de una locución prepositiva «no fundo da China», cuyo efecto más adelante surge reforzado por la expresión imprecisa y de tenor perifrástico «nesses confins da Mongólia». La condición de lejanía que, de alguna forma, sitúa la existencia del mandarín en el dominio de lo insituable, por otro lado lo dota de una dimensión fabulosa que encuentra eco en los «cabedais infindáveis» y en la inimaginable cantidad de oro. Ambos ejes hacen del mandarín alguien que existe en el ámbito de la imposibilidad, más allá de los límites tanto de la fábula como de la Historia. Esto minimiza las reservas que Teodoro pueda tener en tocar la campanilla, también este un gesto mínimo y casi inofensivo que, en una lógica de desconocida causalidad, le traerá el exceso del extremo opuesto. Subsumiendo por efecto de metonimización la totalidad de China que representa, el mandarín que se asesina equivale de algún modo, en la estela de la sugestión smithiana, a ignorar la muerte de millares de chinos, víctimas de un terremoto distante. La naturalidad del gesto, en el argumento del texto, se recrea de acuerdo con un efecto que mimetiza los procesos naturales que regulan la vida y la muerte. A la consciencia de Teodoro, esa instancia divinamente instituida para Chateaubriand, se le da a escoger entre asumir la responsabilidad de sus actos o refugiarse en la latencia crítica que en todo ve una manifestación de la naturaleza. No debe dejar de señalarse que la campanilla que toca, posada sobre un diccionario francés, retoma y subraya la ascendencia libresca de la cuestión filosófica en torno a la cual se agitaron nombres del pensamiento francés.

Existe en la formulación de la elección que se le da a Teodoro una confrontación abismal entre dos mundos distintos, percibidos en una lógica también articulada entre los polos de lo ínfimo y de la totalidad, del aquí y el en ninguna parte, de la historia y de la fábula, de la vida y de la muerte. El pórtico de acceso que permite el transporte entre estos dos mundos es, en verdad, el libro que se da a leer y, en escala metarreflexiva, el libro que se da a escribir. Téngase, pues, en consideración que la historia de *O Mandarim* es una narrativa autodiegética, contada por aquél que en el final de su historia decide volver al punto en que el protagonista no podría sino desconocer su futuro (Reis, 1980). El flujo de la voz autoral se interrumpe en este punto para dar lugar a la cita. Quien aquí habla es, no ya el protagonista, sino el propio libro, el texto que sabe ser leído y que, en esa misma condición plastificante y repetitiva, en sus otros niveles de consciencia narrativa, se dirige a su lector. De donde se deriva, en gran medida, la condición de lo fantástico que

se reconoce a este texto y, de algún modo, resulta extraño en la producción autoral de Eça de Queirós.

El libro del que Teodoro es narrador se demora significativamente, en la descripción de coloración metaliteraria (aún otra formulación del gesto de autocitación) libro primero, «nesse in-fólio vetusto» que, precisamente llamado *Brecha das almas*, abrió o alargó la brecha (abertura, más bien falla) en su alma propensa a la caída. No deja de ser un libro singular aquél que Teodoro leía y a propósito del cual dice «parecía exalar magia», puntuado que era con «sinais da velha cabala» y en que comas y puntos de interrogación se transfiguraban en colas y ganchos con los que entidades maléficas se apoderan de las almas. Esta «influência sobrenatural», que finalmente un espíritu racionalista como el de Teodoro se esfuerza por rechazar («Eu nunca acreditei no Diabo – como nunca acreditei em Deus», 89), acaba por producir en él la sugestión de dos visiones complementarias: la del mandarín muerto, por un lado, y la de una montaña de oro, por otro. Las líneas ondeantes del texto que se esfuma no pueden dejar de sugerir reveladoramente, también en la medida en que presupone la referencia textual del Génesis, la figura de la serpiente tentadora que prefigura la aparición satánica.

Teodoro pulsa el botón de la campanilla, suspendiendo así su existencia «bem equilibrada e suave» (81) e marcada por el único lujo que le permitía su discreto salario, la lectura de libros curiosos. Teodoro era, pues, un bibliófilo que se deja persuadir por una versión aburguesada del antiguo Mefistófeles¹⁰, cuya retórica de algún modo cierra el círculo abierto por la sugestión del poder esotérico del libro. También en la línea del contraste entre «o fundo da China» y los «confins da Mongólia» y la representación de todas las glorias que aguardan a Teodoro, el Diablo escenifica retóricamente la sustitución del bien por el mal, de lo absoluto por lo relativo, de lo ideal por lo concreto. Es, por lo demás, ése el mecanismo que actúa en la «transformação da Substância» que funciona como un proceso de alquimización que actúa en el equilibrio del mundo y según el cual la muerte del mandarín –en lugar de un crimen terrible– constituiría un acto de reordenación de las partes, de superintendencia cósmica de compensación entre pérdidas y ganancias: «matar, meu filho, é quase sempre equilibrar as necessidades universais. É eliminar aqui a excrescência para ir além suprir a falta» (93).

El libro de Teodoro no deja de recurrir a otras instancias literarias, como es el caso de la matriz bíblica, de donde toma prestada la figura de la tentación y de la caída. La franqueza y la ambición de Teodoro, cuyo nombre significa oferta de Dios, pero a quien no Dios, sino más bien el Diablo le ofrece toda la riqueza del mandarín, no dejan de atribuirle un estatuto fáustico, en la medida en que con la avidez del oro se manifestaba además la tentación del «conhecimento do

NOTAS

10 | Sobre la figura de Mefistófeles en Eça de Queirós remito al ensayo de Antonio Augusto Nery (2012), O “Mefistófeles” de Eça de Queirós. *Revista do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana da UFF*. Vol. 4 (8).

absoluto transcendente» (32). Este aspecto no puede dejar de evocar el episodio genesiaco que encuadra el pecado original, que envuelve el deseo adánico de superioridad y que ronda peligrosamente las fronteras de la muerte por el «conhecimento do bem e do mal» (Génesis). No le falta a Teodoro lucidez para analizar la situación en que se encontraba pues, razonando consigo mismo, muestra conocer «os seus autores» (97), haciendo así figurar el objeto libro una vez más en el meollo de sus decisiones. Hay que destacar también cómo, en cierta altura, el texto recurre aún al episodio bíblico de la tentación de Cristo ante la oferta de todos los reinos del mundo «no cume de uma montanha da Palestina» (35). Aquí tiene cabida la observación de Maria Castelo Branco de Sequeira, según la cual el texto «reconstrói de forma inédita a história do conceito *tuer le mandarin* [...] fazendo-o remontar à história de Jesus Cristo e assimilando-o à fórmula abstracta da tentação» (2002: 392).

En su gesto, Teodoro encuentra una forma de verse elevado, decidiéndolo la tentación de salir de la masa informe del anonimato, de la condición que lo hermanaba con todo común mortal. Al matar al mandarín, Teodoro se pone en una posición absolutamente superior. Sin embargo, como descubrirá, su elección sería la misma de cualquier hombre en su lugar, de donde resulta el efecto perverso de que, deseando ser más, Teodoro confirma la ausencia de superioridad en relación a su semejante, del que no es si no una copia, probando así hasta qué punto la dirección de su historia estaba ya decidida incluso antes de comenzar. La distinción entre la bestia, el hombre y lo divino puntúa repetidamente la narrativa; el propio Teodoro sufrirá un proceso de deshumanización progresiva: «organizei friamente uma existência animal, grandiosa e cínica» (57).

El recorrido psicológico de Teodoro parece dividirse entre la orgía y la culpa, en un proceso ambivalente del que parece resultar la progresiva bestialización de Teodoro que, por un lado, se deja animalizar por el desvarío de la ostentación y, por otro, intenta olvidar su gesto innoble y el remordimiento que este le trae en una conducta disoluta. A ello concurren procesos de carnavalización a través de los cuales el mundo de Teodoro nos surge como al revés, exaltado en su naturaleza grotesca y apuntando bien hacia la metamorfosis del personaje, bien hacia su degeneración humana.

Los mecanismos de sustitución que actúan en la narrativa, oscilando entre el hombre y la bestia, entre lo divino y lo demoniaco, no se detienen aquí. El personaje de Teodoro se somete a un proceso de proteísmo pendular que le lleva a asumir diferentes configuraciones identitarias. Conocido por la antonomasia de «o enguiço», dada su débil complexión física y sus hábitos taciturnos, la ostentación hace de él «o Sublime Sr. Teodoro», «o Omnipotente», o «Omnisciente» –

por lo que el proceso de superiorización del personaje se manifiesta también por evidentes procesos de sustitución onomasiológica. Esta acabará por extenderse al deseo de ocupar el lugar del mandarín. Matándolo, Teodoro abre camino a convertirse en el mandarín o una copia suya «eu era, desde essa hora, como uma encarnação do Sobrenatural, recebendo dele a minha força e possuindo os seus atributos» (103).

Como el mandarín, funcionario del reino y letrado, Teodoro aspira a convertirse en el personaje al que mató al pulsar el timbre colocado sobre un diccionario de francés. Y es de hecho ese expediente utilizado por el personaje para expiar su culpa, cuando se ve confrontado con el profundo remordimiento de su acto y con la presencia inquietante del fantasma del mandarín. Teodoro, en línea con la habilidad de su oficio de escribano, procurará convertirse en copia del mandarín, figura que representa, en las palabras de Hayot, «a form of governmentality whose power derived from rote memorization and imitation of the Chinese classics, and which oversaw a state committed to the relentless reproduction of its own social and governmental form» (2009: 399).

Por esa razón, tras la «névoa subtil» del *Eclesiastés* de la vanitas, el «tédio inenarrável» (115)¹¹ y la progresiva aceptación de la duda de la que depende por lo demás el estatuto de la componente sobrenatural del género fantástico, Teodoro decide expiar su culpa en un viaje a China, lo que ofrece a la narrativa el expediente literario que alimenta su imaginario romántico. Este excursus de la narrativa da también expresión al gusto de la época por las narrativas de viaje, género que readquirió un particular realce sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX¹². El viaje a la «região de fantasia» que es el Extremo Oriente, como lo llama Eça en su ensayo «Chineses e japoneses» (1997: 32), no puede dejar de configurar, en este contexto, un viaje en busca de sí mismo que tiene lugar «dentro de um imaginário oriental, bebido na literatura através de uma imaginação transformadora da memória cultural do seu autor», como subraya Maria Castelo Banco Sequeira (2002: 428). Ese recorrido de este viaje, como lectura, es lo que intentaremos a continuación.

3. La lectura de Oriente

La representación de Oriente en *O Mandarim* parece obedecer a un mecanismo que se extiende de la transfiguración de su protagonista en la figura del mandarín a la reproducción mimetizante de un escenario congruente con una configuración occidental de China como exponente de un cierto exotismo. La representación de la distancia y los mecanismos de sustitución, a los que la narrativa

NOTAS

11 | Sobre la importancia del tedio en la configuración de otro protagonista queirosiano –Jacinto, de *A Cidade e as serras*– y sobre la posible relación de intertextualidad con un texto de Julio Verne, remito a Sérgio Paulo Guimarães, 2012. “Sobre el origen oriental de Jacinto”, *Moenia* 18.

12 | Es el caso, por ejemplo del éxito de las narrativas de Julio Verne, cuyo *Tribulations d'un chinois en Chine* se suele apuntar como posible fuente de inspiración para *O mandarim*. Considérese también el surgimiento del Oriente como tema en la poesía del siglo XIX por medio de nombres como Pessanha, António Feijó, António Patrício, Wenceslau de Morais.

recurre tan hábilmente, actúan de forma determinante en la imagen de China. Resulta esta de una importación de lecturas, de una imagen convenida por medio de la acumulación enciclopédica de referencias afinadas por una estética de lo novelesco, que describen sobre todo la superficie de las imágenes. Se trata así de la explotación imagológica de China como museo, inventario o recolección de fragmentos.

Se sabe que los viajes de Eça nunca habrán llegado más allá de Egipto, como asegura Grossegese en «O fantasma do chinês deschinesado», al afirmar que en *O Mandarim*, Eça habría escrito sobre lo que no conoce¹³. La descripción del «couleur locale chinês [se basa] únicamente em leituras de livros e jornais ou, porventura, também em conversas com pessoas que viajaram ao Extremo Oriente» (1997: 7). Reconoce Ellen Sapega que «o relato de Teodoro é típico de um viajante europeu¹⁴ na Ásia durante o século XIX, de forma que pode ser tomado como representativo de um exemplo clássico do orientalismo literário, como caracterizado por Said» (2002: 445). El trazado de un orientalismo concebido en términos saidianos es continuado por Marta Pacheco Pinto, destacando que, cuando decide viajar hasta China para rescatar de la miseria a la familia del mandarín «[Teodoro] calls upon himself the rhetoric of the 19th-century European colonizer, who would self-legitimise his action on the basis of the West's superiority over the Oriental's inferiority» (2010: 504). No me parece, sin embargo, que se haya señalado debidamente en qué medida esta narrativa es la historia de un fallo y de una maldición que no dejará de acompañar al viajero europeo que, a pesar de todas sus lecturas, no consigue traducir ni integrar la alteridad.

De algún modo entiendo que el gesto de tocar un timbre, mecanismo del que depende toda la evolución de la narrativa, reproduce esta aparente superioridad que, por sus efectos, no deja de contener una fuerte carga subalternizante. Otra estrategia textual que da cuenta de esto mismo es la transfiguración de Teodoro en mandarín, que a su vez reproduce el abordaje aculturante de los contactos de Occidente con Oriente y que, según Coleman, se inspira en el modelo de evangelización, «following the best jesuitical tradition of assimilating Confucian models for the purpose of proselyting the Word of Christ» (1980: 157). No obstante, no hay que olvidar cómo se malogra toda la empresa de Teodoro, en la imposibilidad repetida de llevar a cabo su intento, por más elevado que este pareciera al final. Es sin duda perceptible aquí la fina ironía de Eça, que hace de su héroe una figura de una ambigüedad oscilante, afín al género picaresco.

En verdad, este movimiento fluctuante se prolonga aún entre dos formas de representación de China: una bipolaridad que se

NOTAS

13 | Eça ejerció el cargo de cónsul portugués en La Habana entre noviembre de 1872 y marzo de 1874, habiendo podido acompañar e intervenir en cuestiones relacionadas con los problemas de la inmigración china en La Habana y sobre las condiciones de trabajo en plantaciones de tabaco y azúcar (cf. Grossegeste 1997).

14 | Lo reconoce el propio Teodoro: «escutava histórias de longínquas missões [...] deime como um *touriste* curioso, tomando apontamentos pelo universo» (175).

divide entre una China feérica, de sutilezas quintaesenciales, correspondiente a una «voga parnasiana» (Martins, 1967: 150), y una China bárbara y profundamente decadente. El recorrido de *O Mandarim* describe el recorrido de la primera hacia la segunda, sin dejar de aproximarlas ni de desenredar su efectiva separación. La combinación de los opuestos es un hecho consustancial a la idea de China en Occidente, como nos muestra una vez más Hayot: «China has been, in short, not one name for the line that delimits inside and outside, one form of the concept of totality, but rather a form of all forms of totality» (2011: 122).

No deja de ser revelador que la primera imagen que la narrativa ofrece de China se encuadre en el sueño del protagonista, concediendo a la referencia oriental un lugar en el plano de lo onírico: «sonhei que estava longe, para além de Pequim, nas fronteiras da Tartária, no quiosque de um convento de lamas, ouvindo máximas prudentes e suaves que escorriam, com um aroma fino de chá, dos lábios de um Buda vivo» (99). Aquí encontramos desde luego tres de los estereotipos que distinguen este universo, el de la distancia, el de la religiosidad y el del té, adecuándose apropiadamente a los trazos de la estética «parnasiana» a la que se refería Coimbra Martins (1967) y que constituye una de las formas de sustitución y distanciamiento que caracteriza la representación de China en esta narrativa.

En esta novela, el sueño está secundado en la representación de Oriente por la información que Teodoro consigue reunir antes de su viaje. Hay que destacar en qué medida ambos acontecimientos remiten al ámbito de lo preconcebido, antecediendo a la llegada a China. En este segundo caso, Teodoro aparece ante nosotros como alguien que se provee de informaciones por la lectura: «li todos os jornais de Hong Kong e de Xangai, velei a noite sobre histórias de viagens, consultei sábios missionários: e artigos, homens, livros, tudo me falava da decadência do Império do Meio, províncias arruinadas, cidades moribundas, plebes esfomeadas, pestes, rebeliões [...]» (127). La imagen que resulta del análisis apunta al segundo de los sentidos comúnmente apuntados en la caracterización de China: el de su decadencia, envejecimiento y ruina. Ambas perspectivas permanecerán en clave combinatoria a lo largo de la novela, revelando cómo su coexistencia resulta sobre todo de una representación deslocalizada del objeto oriental de acuerdo con una semántica concebida en los moldes referenciales de Occidente.

Esta lectura distante no rechaza, a su vez, el recurso a procesos de equivalencia y de comparación implícita, que operan la traducción entre aquello que pretendidamente se ve y aquello que se desea describir. De este proceso de adecuación sincrética, varios pasajes son singularmente reguladores, entre los que me gustaría destacar

algunos: «Toda a paisagem dessa província se assemelha à dos vasos de porcelana, dum tom azulado e vaporoso, com colinazinhas calvas e de longe a longe um arbusto bracejante» (131). En este caso, el paisaje se resume en su totalidad por medio de una comparación basada en una relación de semejanza entre la naturaleza y su representación pictórica, que la narrativa prescinde de describir, sirviéndose de un objeto que la pluraliza en reproducciones de porcelana. Estamos ante una forma de reducción a miniatura en la que el paisaje se encapsula *in parvum* bajo la forma de un apéndice decorativo sobrepuesto al paisaje.

Un proceso semejante ocurre con la descripción de Pequín por medio de la comparación con un elemento ya no pictórico, sino literario, extraído del modelo textual bíblico: «Pequim está diante de mim! É uma vasta muralha, monumental e bárbara, de um negro baço, estendendo-se a perder de vista, e destacando com as arquiteturas babilónicas das suas portas de tectos recurvos, sob um fundo de poente de púrpura ensanguentada [...] A muralha agora, ao perto, parecia erguer-se até aos céus com o horror de uma construção bíblica [...] É como uma formidável cidade da Bíblia, Babel ou Nínive, que o profeta Jonas levou três dias a atravessar» (133, 149).

La visión de Pequín se procesa en los términos de un discurso alusivo puntuado de referencias a ciudades preclásicas, que en ella confluyen para darle la medida del efecto que, por acumulación, busca evocar la antigüedad inmemorial, la dimensión desproporcionada y el caos imposible de contener. Su muralla es reveladoramente «bárbara», la arquitectura babilónica» y suscitadora de «horror». La enumeración de ciudades bíblicas que, por efecto de un mecanismo de contigüidad, procesualizan una *contaminatio* semántica coloca Pequín en la escala del anatema bíblico, el mismo de la condena divina sobre la ciudad maldita, Babel, que congrega la confusión de los hombres sobre la tierra, exiliados del paraíso prometido por Jerusalén. No deja de ser curiosa la mención al profeta Jonás, elemento exógeno a quien cabía la misión de llevar la salvación y la palabra de Dios, que podrá ser una figuración oblicua del papel salvífico que, a sus propios ojos, Teodoro intenta representar. Como el profeta, también Teodoro reculará ante el horror de la turba, apresurándose al abandono de la comisión de conciencia que se le había entregado y precipitándose a los brazos del fantasma del mandarín, un correlato de la barriga del Leviatán en esta narrativa, del que precisamente procuraba huir.

Se podría decir que en el libro del Oriente, abierto ante los ojos de Teodoro, constan caracteres que este desconoce y en los que permanece cifrada la codificación de un lenguaje que lo trasciende: «Esse mundo é inviolável como um santuário» (151), admite el mismo. Su repertorio lingüístico no dispone de otros lexemas

además de «mandarim» y «chá». En este sentido, es especialmente significativa la conversación que mantiene con el general Camilloff, que le aclara sobre la primera: «‘Mandarim’, meu amigo, não é uma palavra chinesa, e ninguém a entende na China. É o nome que no século XVI os navegadores do seu país [...] deram aos funcionários chineses. Vem do seu verbo, do seu lindo verbo [...] ‘mandar’» (135). La importancia de este pasaje en el argumento de este ensayo deriva del hecho de que la palabra mandarín contenga el gen de su propio origen. Esta constituye un artefacto lingüístico que perpetúa una determinada concepción portuguesa de China y de la figura del poder. El hecho de ser escogida para titular esta narrativa no es inocuo y convocar para sí el estatuto deliberado del equívoco, en la medida en que la palabra tomada como espejo, o copia verbalizada, de su referente, se torna opaca como tal, reflejando antes aquello que es en verdad la marca de su proveniencia. Teodoro descubrirá, para su sorpresa, que matar al mandarín es ir al encuentro de su propia muerte –esta es la brecha ininteligible, *hybris* y *hamartia* de sí misma, anunciada en el «in-folio vetusto» que desde el inicio escapó a su comprensión. Ensayando una imagen adquirida en China, Teodoro no puede sino fallar trágicamente: el triunfo de la copia no puede justificar la ruina del original.

Cerca del final de la aventura en el Imperio del Centro, tras escapar de la muerte a manos de una turba furiosa, Teodoro encontrará finalmente «a paz de claustro católico» (171) que la lectura de sus libros curiosos le prometía. De regreso a Lisboa, en compañía del fantasma de la riqueza y la privación de paz en su conciencia, sin encontrar otro alivio que el de la escritura de su in-folio. La narración de la historia de *O Mandarim* nace, así, de una confesión tejida a partir de las memorias de Teodoro en torno a un pacto establecido con el demonio, que tendrá como resultado, al final de la narrativa, la institución del Diablo como absoluto legatario de la herencia. La otra parte de su herencia es precisamente el libro que escribe a punto de morir, como declara en el último párrafo, en el que no deja de resonar aún parte de la maldición del mandarín.

Cuento filosófico sobre la imposibilidad de expiar un crimen contra su propia conciencia, el libro terminará con una cita, no de Balzac, sino de Baudelaire, autor de *Las flores del mal* (1857), implicando con ella al lector en el dilema humano de esta paradoja: «nenhum mandarim ficaria vivo, se tu, tão facilmente como eu, o pudesses suprimir e herdar-lhe os milhões, ó leitor, criatura improvisada por Deus, obra de má argila, meu semelhante e meu irmão!» (191). Así se anula el alcance moral del legado testamentario de Teodoro que, a modo de moraleja medieval, advierte al lector de esta glosa que el incipit baudeleriano, *la sottise, l’erreur, la péché* («Au lecteur»), epitomiza: «só sabe bem o pão que dia-a-dia ganham as nossas mãos: nunca mates o mandarim!» (191).

Eça nos lega así una paradoja que queda sin resolver, la de un libro que nunca habría sido escrito si siguiese su propio consejo. Entre copia, sustitución y original, el libro da respuesta a un dilema filosófico sobre la universalidad del sufrimiento, y sus implicaciones éticas, explorando el topos literario de la muerte del mandarín. La retórica de la distancia y de la sustitución, profundamente actuantes en el texto en cuestión, no podrá dejar de implicar un cierto posicionamiento de Eça en el orientalismo del siglo XIX, ensayando literariamente el estatuto ambiguo del desconocimiento de las diferencias y de los desencuentros culturales. De esto mismo parece ser consciente *O Mandarim* que con estas palabras finales se sustituye al libro, nunca nombrado, que le dio origen. Creo que la asunción del contralibro dentro del libro habrá de ser sintomática de un orientalismo más problemático de lo que muchas lecturas que ha merecido dejarían suponer. Herida de muerte en su autoridad, la lección de la paradoja aquí intentada parece reconocer, por lo menos, que, entre cada uno y los límites de su conciencia, el yo u el otro de nosotros, hay a veces un *oriente* de distancia.

Bibliografía

- COLEMAN, A. (1980): *Eça de Queirós and European Realism*, Nueva York: New York University Press.
- GROSSEGESSE, O. (1997): «O Fantasma do chinês deschinesado», en QUEIRÓS, E. (1997) *Chineses e japoneses*, Lisboa: Cotovia.
- HAYOT, E. (2009): *The Hypothetical Mandarin: Sympathy, Modernity and Chinese Pain*, Oxford: Oxford University Press. [consulta en formato Kindle]
- HAYOT, E. (2011); *Chinese Dreams. Pound, Brecht and Tel Quel*, Michigan: University of Michigan Press.
- LONGXI, Z. (2013): «Crossroads, Distant Killing and Translation. On the Ethics and Politics of Comparison», en *Comparison: Theories, Approaches*. FELSKI R. y FRIEDMAN S.S. eds., Baltimore: The John Hopkins University Press.
- MARTINS, A. (1967): *Ensaio queirosianos*, Mem Martins: Publicações Europa-América.
- NEIMAN, S. (2005): *O Mal no pensamento moderno*, Lisboa: Gradiva.
- PINTO, M. (2010): «From Centre to Periphery: Facing the Self en Eça de Queirós's *The Mandarin*», en *Interlitteraria*, núm.15, vol. 2.
- QUEIRÓS, E. 1992. *O Mandarin*. Edición de Beatriz Berrini. Lisboa: Imprensa nacional - Casa da Moeda.
- QUEIRÓS, E. (1997): *Chineses e japoneses*, Lisboa: Cotovia.
- REIS, C. (1980): *As Facetas da autodiegese: O Mandarin e A Relíquia. Estatuto e perspectivas do narrador na ficção de Eça de Queirós*. Coimbra: Almedina.
- SAPEGA, E. (2002): *O Oriente do sonho e o sonho do Oriente n'O Mandarin. Congresso de Estudos Queirosianos – Actas IV Encontro Internacional de Queirosianos*, vol. I. Coimbra: Almedina.
- SARAIVA, A. (1995): *Tertúlia ocidental*, Lisboa: Gradiva.
- SEQUEIRA, M. (2002): *A Dimensão fantástica na obra de Eça de Queirós*, Oporto: Campo das Letras.