

TIERRA FIRME

DESEOS COSMOPOLITAS

Traducción de
LILIA MOSCONI

Revisión de traducción de
CARMEN GÜIRALDES

MARIANO SISKIND

DESEOS COSMOPOLITAS

*Modernidad global y literatura mundial
en América Latina*



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ECUADOR - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en inglés, 2014
Primera edición en español, 2016

Siskind, Mariano

Deseos cosmopolitas : modernidad global y literatura mundial en América Latina / Mariano Siskind. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2016.

378 p. ; 23 x 16 cm. - (Tierra Firme)

Traducción de: Lilia Mosconi.
ISBN 978-987-719-117-2

1. Crítica Literaria. I. Mosconi, Lilia, trad. II. Título.
CDD 801.95

Armado de tapa: Juan Balaguer
Imagen de tapa: *Adaptation*, de Shannon Rankin

Título original: *Cosmopolitan Desires. Global Modernity and World Literature in Latin America*

ISBN de la edición original: 978-0-8101-2990-0

© 2014, Northwestern University Press

D.R. © 2016, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carretera Picacho Ajusco 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-117-2

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

<i>Agradecimientos</i>	11
<i>Introducción</i>	15

Primera parte

LA LITERATURA MUNDIAL COMO RELACIÓN GLOBAL, O LA PRODUCCIÓN MATERIAL DE MUNDOS LITERARIOS

I. <i>La globalización de la novela y la novelización de lo global</i>	45
II. <i>La vida material de los géneros: los itinerarios globales del realismo mágico</i>	97

Segunda parte

COSMOPOLITISMO MARGINAL, MODERNISMO Y DESEO DE MUNDO

III. <i>El surgimiento de los discursos literario-mundiales en América Latina (1882-1925)</i>	151
IV. <i>El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo</i>	245
V. <i>En viaje a Oriente: Gómez Carrillo y la cuestión judía</i>	291
<i>Referencias bibliográficas</i>	335
<i>Índice de nombres</i>	371

Para Analía Ivanier

Son tantos tus sueños, que ves el cielo

Agradecimientos

ESCRIBÍ este libro entre 2007 y 2012, y durante esos cinco años contraí incontables deudas de gratitud. El horizonte cosmopolita de mi trabajo crítico está marcado por todo lo que aprendí y sigo aprendiendo de Sylvia Molloy, mi intelectual cosmopolita favorita. Las ideas de este proyecto empezaron a tomar forma en los grupos de lectura que organizamos en New York University con Xudong Zhang y con Gabriela Bastera. Gonzalo Aguilar, Alejandra Laera y Alejandra Uslenghi son los primeros lectores de todos mis borradores y seguramente van a reconocer aquí momentos e ideas de la larga conversación que nos conecta desde hace ya más de veinte años. La generosidad intelectual de Graciela Montaldo, Michelle Clayton, David Damrosch y César Domínguez no conoce límites, y les agradezco infinitamente el entusiasmo con el que alentaron, sostuvieron y empujaron este proyecto. Hubiese sido imposible escribir la primera versión en inglés sin el apoyo y el cariño de mis colegas de Harvard: Diana Sorensen, Doris Sommer, Luis Fernández Cifuentes, Mary Gaylord, Luis Girón Negrón, Sergio Delgado, Daniel Aguirre, Lorgia García Peña, Adriana Gutiérrez, Johanna Liander, María Luisa Parra, Virginie Greene, Francesco Erspamer, Christie McDonald y Homi Bhabha.

Quiero agradecer muy especialmente a quienes me invitaron a presentar algunas de las hipótesis del libro en universidades y grupos de discusión: Homi Bhabha en el Mahindra Humanities Center de Harvard; Franco Moretti y Margaret Cohen en el Center for the Study of the Novel de Stanford; Alejandra Uslenghi y Natalie Bouzaglo en Northwestern University; Florencia Garramuño y Álvaro Fernández Bravo en el Foro de la Crítica Cultural de la Universidad de San An-

drés, y, finalmente, gracias a Martín Bergel, Alejandra Laera, Adrián Gorelik, Lila Caimari y Hugo Vezzetti por el encendido debate que mantuvimos en el Instituto Ravignani de la Universidad de Buenos Aires. Sendas becas del David Rockefeller Center for Latin American Studies y un Research Enabling Grant de Harvard me permitieron financiar diferentes tramos de la investigación. Las versiones preliminares de los capítulos I y II se publicaron en *Comparative Literature* (otoño de 2010, vol. 62, núm. 4) y *The Cambridge History of Postcolonial Literature* (2012). Agradezco a los editores de estas publicaciones, George Rowe y Ato Quayson, y a Duke University Press y Cambridge University Press por el permiso para reimprimir ambos capítulos en versiones revisadas. Y gracias también a Henry Lowell Carrigan y Gianna Mosser, de Northwestern University Press, al comité editorial de la colección FlashPoints y a Mariana Rey, de Fondo de Cultura Económica, por su paciencia infinita frente a cada uno de mis (también infinitos) retrasos.

Cosmopolitan Desires no se hubiese convertido en *Deseos cosmopolitas* sin la inteligente y amorosa dedicación con la que Carmen Güiraldes me ayudó a repensar y reescribir el texto original en castellano. María Teresa Gramuglio, Beatriz Sarlo, Carlos Altamirano, Nancy Ruttenburg y, de nuevo, Sylvia Molloy hicieron valiosas sugerencias, y agradezco su apoyo y su amistad incondicional, desde Puán hasta Washington Square y Harvard Yard. Quiero agradecer también las lúcidas y entusiastas lecturas de Martín Bergel, Leila Gómez, Lucas Merthikian, Alejandra Josiowicz, Irene Depetris Chauvin, Dierdra Reber, Susan Antebi, Marco Paone, Rafael Acosta y Christopher Bush, y a los queridos amigos con los que comparto las delicias y desventuras de la vida académica: Erin Graff Zivin, Héctor Hoyos, Guillermina de Ferrari, César Domínguez, Karina Miller, Ximena Briceño, Javier Uriarte, Leila Gómez, Florencia Garramuño, Nora Catelli, Nathalie Bouzaglo, Martín Bergel, María Cisterna, Víctor Vich, Javier Guerrero, Fernando Degiovanni, Gabriela Nouzeilles, Lena Burgos-Lafuente y Gabriel Giorgi. También, a los estudiantes que me ayudaron a experimentar con estas ideas cosmopolitas en las aulas de Harvard entre 2007 y 2010: Rosario Hubert, Lotte Buiting, Carlos Varón González, Luigi Pa-

truno y Daniela Dorfman. De Buenos Aires a Nueva York, Chicago y Washington, de París a Sydney, mis queridos amigos de siempre son la red cosmopolita que da sentido afectivo a las ideas de este libro. Mil gracias y mil abrazos a Gabriel Schvarstein, Martín Moya, Juan Saadia, Mariano Polack, Mariano Kulish, Roldán Jacoby, Martín Kohan, Carolina Lutenberg, Ernesto Semán, Claudio Benzecry, Lorelei El Jaber y Sergio Chejfec.

El más especial de los agradecimientos es para mi familia: mis padres, mi hermana y todos los Ivanier; y también para mis abuelos (א"ד), por la memoria de las bibliotecas que me ayudaron a armar. No sé cómo agradecerles a todos ellos por sus mil maneras de quererme y cuidarme. Por último, a mis amados y hermosos hijos Valentín y Bruno, que todos los días me rescatan de mí mismo para llevarme a nuestro mundo compartido de canciones de los Beatles, libros, películas, *chocolate chip pancakes* y rituales futboleros (¡vamos River!). *Deseos cosmopolitas* está dedicado a Analía Ivanier, no porque no hubiera podido escribirlo sin ella, sino por todo, todo lo demás.

Introducción

EN AMÉRICA LATINA (como en otras periferias del mundo), los discursos críticos y estéticos cosmopolitas tienen una estructura epistemológica común que llamo *deseo de mundo*. Los intelectuales cosmopolitas del período que estudio en este libro invocaron el mundo de dos maneras alternativas: como signifiante de un universalismo abstracto pero notablemente eficaz en su potencial transformador, y como una serie de itinerarios globales trazados por desplazamientos y dislocaciones de libros, escritores e ideas. En cualquiera de estas concepciones, estos deseos de mundo permitían imaginar fugas y resistencias en el contexto de formaciones culturales nacionalistas asfixiantes y establecían un horizonte simbólico para la realización del potencial estético translocal de la literatura latinoamericana y de procesos de subjetivación cosmopolita. Quisiera comenzar leyendo la naturaleza constitutiva de esos deseos de mundo en dos articulaciones puntuales de estos imaginarios cosmopolitas.

En el año 1900, el político, diplomático y escritor brasileño Joaquim Nabuco publicó un libro de memorias, *Mi formación*, en el que describía su educación sentimental como uno de los intelectuales públicos más influyentes de los últimos años del Imperio y los primeros de la República. La importancia histórica de la autobiografía de Nabuco radica en sus relatos de primera mano sobre la abolición de la esclavitud, las sublevaciones y las maniobras políticas que condujeron al colapso del Imperio, así como sus viajes y encuentros con personalidades distinguidas de la literatura y la política. Pero lo que me interesa aquí es una llamativa sección de su libro, titulada "La atracción del mundo", en la que Nabuco representa su propia subjetividad intelectual en términos cosmopolitas:

Mi curiosidad, mi interés, va siempre hacia el punto donde la acción del drama contemporáneo universal es más complicada o más intensa. Soy más un espectador de mi siglo que de mi país; la obra es para mí la civilización, y se representa en todos los teatros de la humanidad, ligados hoy por el telégrafo (2000: 41).

Silviano Santiago lee la declaración cosmopolita de Nabuco como un hito crucial en una tradición que Antonio Candido describió como "síntesis de tendencias particularistas y universalistas" (Santiago, 2004: 12). Sin embargo, Santiago no ve aquí una síntesis dialéctica de opuestos, sino que para él Nabuco se representa a sí mismo como un testigo marginal de los asuntos mundiales (y de ahí su confianza en las tecnologías comunicacionales modernas, como el telégrafo), una mediación global que configura la posición periférica de Brasil y América Latina a principios del siglo xx:

Residente de un país provinciano, [Nabuco] está lejos del escenario donde se representa la gran obra, pero puede ser un espectador desde el confort del hogar gracias a los medios masivos de comunicación modernos, como el telégrafo. La oposición entre país de origen y siglo es la preferencia por la crisis de representación [del Imperio] en detrimento de la búsqueda de identidad nacional de su joven país (2004: 12 y 13).

Nabuco admite que la política local lo aburre, a pesar de su importancia en el proceso de formación del Estado republicano (2004: 33). Prefiere pensarse a sí mismo como un espectador, un testigo de la historia mundial, interesado solamente en "la acción del drama contemporáneo universal" que se desarrolla más allá del escenario nacional, fuera de él, en el ámbito indeterminado y universal de la civilización, el campo discursivo donde Nabuco echa los cimientos de una autorrepresentación cosmopolita que se basa en la oposición radical entre la nación ("meu país") y la humanidad en general ("meu século", "drama contemporáneo universal", "os teatros da humanidade").

Medio siglo más tarde, en Buenos Aires, Jorge Luis Borges publica un ensayo programático y polémico, "El escritor argentino y la tradición".

En este texto —escrito a modo de conferencia en 1951 y revisado y publicado en 1953—, Borges examina las fronteras contingentes de la tradición estética que debía estructurar la imaginación literaria argentina. Se pregunta "¿cuál es la tradición argentina?" (1974a: 272), no para satisfacer un mandato descriptivo, sino con el propósito de introducir su respuesta normativa y de un universalismo radical. Sin embargo, antes de articular su teoría cosmopolita sobre las estructuras de significación que definen la especificidad estética de la literatura argentina, Borges dedica su energía polémica a desacreditar las respuestas más comunes a esta pregunta. Sus dardos apuntan a las formas predominantes del particularismo local (como la vanguardia criollista, de la que él mismo había sido protagonista tres décadas antes), el populismo nacionalista que articulaba el discurso cultural del peronismo y los intentos de recuperación de las tradiciones culturales peninsulares, o en términos más generales, toda concepción fundacionalista y esencialista de la identidad argentina. Más allá del pulso polémico de su ensayo, Borges procuraba esbozar con sus argumentos un marco interpretativo para el universo narrativo que él había construido desde mediados de los años treinta y que muchos consideraban excesivamente abstracto, desprovisto de referentes claros y, sobre todo, propenso a ignorar y reconfigurar de manera radical la tradición literaria local. En el *crescendo* retórico del final del ensayo, Borges llama a los escritores argentinos a producir una literatura cosmopolita, haciendo caso omiso de las determinaciones nacionales —"Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esa tradición, mayor que el que pueden tener los habitantes de una u otra nación occidental"— y concluye declarando que "nuestro patrimonio es el universo" (1974a: 272-274).

Al afirmar el posicionamiento lateral de la literatura argentina en el contexto de un planteo marcado por tensiones geoculturales, Borges delimita un campo de relaciones estéticas estructuradas en torno a antagonismos transculturales. Esta noción emerge con claridad en la caracterización que hace Beatriz Sarlo del cosmopolitismo borgeano como

la condición que hace posible una estrategia para la literatura argentina: inversamente, el reordenamiento de las tradiciones culturales nacionales

lo habilita para cortar, elegir y recorrer desprejuiciadamente las literaturas extranjeras, en cuyo espacio se maneja con la soltura de un marginal que hace libre uso de todas las culturas. [...] Desde un margen, Borges logra que su literatura dialogue de igual a igual con la literatura occidental. Hace del margen una estética (1995: 16).

Sylvia Molloy trae a colación esta misma naturaleza antagónica del cosmopolitismo de Borges como un escritor "que manipula el archivo europeo". Para Molloy, el cosmopolitismo de Borges perturba

la autoridad de ese archivo (aun cuando él lo utilice). [Borges] contamina ese archivo (en el acto de insuflarle una vida nueva), insertándolo en un nuevo paisaje cultural, en esas "afueras" donde se sitúa la literatura latinoamericana. [...] Sacar a colación a Browning cuando se habla de Carriego induce en los lectores una nueva perspectiva de Carriego; pero también, inevitablemente, induce en ellos una nueva perspectiva de Browning (1999: 17).

Yo creo —junto con Sarlo y Molloy— que es preciso leer esta afirmación diferencial de una identidad estética cosmopolita y disruptiva, no en el marco de una política cultural particularista, sino como una práctica literaria estratégica que se abre camino a la fuerza hacia el ámbito de lo universal; pero no se trata de lo universal *qua* universal sino de un universalismo marginal, un universalismo marcadamente no universal desde el que es posible denunciar tanto las estructuras hegemónicas de la exclusión eurocéntrica como la automarginación que resulta del discurso normativo nacionalista. En otras palabras, Borges fuerza la apertura de un lugar de enunciación cosmopolita-marginal desde el que desbarata la formación antagónica del campo literario-mundial organizado en torno a nociones de diferencia cultural, donde los escritores cosmopolitas latinoamericanos localizan el origen de su exclusión y desde el que reclaman el reconocimiento de su inclusión en el mundo de la Literatura con mayúscula: el territorio imaginario e indiferenciado de una literatura cosmopolita "exenta de constricciones, ya sean nacionalistas o pedagógicas" (Balderston, 1999: 47), o

bien, como lo expresa Juan José Saer en el título de su célebre ensayo, "una literatura sin atributos" (1997b: 272).

Estos pasajes de Nabuco y de Borges ponen en escena el punto de partida de este libro; un punto de partida que los personajes y objetos móviles, desplazados y desestabilizados de los que me ocupó no cesarán de reproducir, impugnar y dislocar. Nabuco y Borges postulan un campo discursivo horizontal y universal donde pueden representar su subjetividad cosmopolita en igualdad de condiciones con las culturas metropolitanas, cuya hegemonía tratan de socavar en su producción discursiva. Mi idea es que estos planteos se construyen sobre la estructura de una fantasía omnipotente (una escena imaginaria que ocupa el lugar de lo real, de acuerdo con Lacan), una fantasía estratégica y voluntarista, pero muy eficaz en su capacidad de abrir un horizonte de significación cosmopolita en relación con el que se puede imaginar la posibilidad de una modernización no nacionalista ni antropocéntrica que se recorta sobre una noción abstracta de universalidad. Llamo "mundo" a este espacio discursivo cosmopolita, y en las páginas que siguen rastreo y examino las maneras en que la literatura latinoamericana ha representado, invocado, cuestionado y habitado este espacio imaginario: un mundo definido en función de su radical exterioridad respecto de la particularidad cultural latinoamericana.

Deseos cosmopolitas lee la modernidad literaria latinoamericana como una relación global, un conjunto de procedimientos estéticos que funcionan como mediaciones de una red transcultural ampliada de intercambios culturales dispares. Rastrea discursos que producen mundos y desplazamientos físicos dentro de marcos de legibilidad comparativos y desplazados, desde la década de 1870 en adelante: la globalización de la novela como forma narrativa durante la segunda mitad del siglo XIX y las *novelas planetarias* del argentino Eduardo Ladislao Holmberg y el francés Julio Verne; las dislocaciones globales del realismo mágico entre los años veinte y los años noventa, desde que Frank Roh acuñara el término en Alemania, en 1925, hasta sus reconceptualizaciones latinoamericanas, entre los años treinta y los sesenta, así como las transformaciones poscoloniales que el género ha experi-

mentado en África, Asia Meridional y Europa Oriental desde los años setenta; la producción de un mundo literario construido como un reservorio de discursos universalistas y a la vez como un entramado global de itinerarios reales e imaginarios en el contexto del modernismo latinoamericano, esa formación estética heterogénea e internamente diferenciada que buscó renovar la cultura de la región desde la década de 1880 hasta principios de los años veinte: desde José Martí hasta Baldomero Sanín Cano; la deliberada y sofisticada construcción de la universalidad francesa como horizonte cosmopolita de la modernización latinoamericana que articuló Rubén Darío entre 1893 y 1905, fechas clave en su relación con París; y la crisis del discurso orientalista en las crónicas de viaje de Enrique Gómez Carrillo a principios del siglo xx, cuando el encuentro con la ambivalencia cultural de los judíos fuera de Europa desestabiliza sus nociones de Oriente y Occidente.

Mi propuesta sitúa estos imaginarios globales y estas cartografías cosmopolitas en el marco de los debates actuales sobre el significado, el alcance y las geografías culturales de la literatura mundial, debates donde la participación de América Latina (como corpus literario, como campo de estudio y como lugar de enunciación) ha sido mínima.¹ De hecho, la estructura doble de *Deseos cosmopolitas* se corresponde con

¹ De más está decir que hay excepciones. Entre ellas, se cuenta el volumen *América Latina en la "literatura mundial"*, cuya introducción "Hijos de Metapa: un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)", de su editor Ignacio Sánchez Prado, así como los ensayos de Efraín Kristal, Hugo Achúgar y Graciela Montaldo, exploran la posibilidad de inscribir problemas y paradigmas críticamente latinoamericanos en el interior de estos debates. También, el reciente número especial que editó Guillermina de Ferrari para 1616. *Anuario de Literatura Comparada*, titulado *Utopías críticas. La literatura mundial según América Latina*, y el número especial de *Ínsula* titulado *Literatura mundial. Una mirada panhispánica*, bajo la dirección de César Domínguez. O la sección "Intelectuales y constelaciones posnacionales" de la revista *Políticas de la Memoria*, que coordinó Martín Bergel, y también el reciente libro de ensayos que editó Gesine Müller y Dunia Gras, *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, que fue publicado después de la publicación de mi libro en inglés. En todas estas publicaciones, se compilan intervenciones contemporáneas relevantes que intentan inscribir la literatura y la cultura latinoamericanas en los recientes debates sobre literatura mundial. Con diferentes perspectivas e ideologías críticas, cada uno de estos ensayos conceptualiza el lugar inestable de América Latina y sus literaturas en relación con mundos literarios móviles e igualmente inestables.

el intento de conceptualizar en dos direcciones distintas el significado de la literatura mundial en relación con la especificidad marginal del campo literario latinoamericano. El libro no presenta una historia totalizadora de los discursos cosmopolitas de la región, y por lo tanto su estructura no es cronológica, sino que responde a la lógica teórica de las reformulaciones de las ideas de literatura mundial y cosmopolitismo que expongo en cada una de sus partes.

La primera parte recontextualiza la historia de la novela y del realismo mágico en los circuitos globales de intercambio económico, cultural y estético, y así redefine la literatura mundial como la producción material de un mundo literario que no preexiste a la circulación de los textos y objetos que determina su forma contingente. En la segunda parte, la literatura mundial es una estrategia discursiva, modernizante y universalista sobre las literaturas del mundo, cuya presencia estructural en América Latina se remonta a los primeros años de la década de 1880. Este concepto de literatura mundial es clave para entender la dimensión político-cultural del cosmopolitismo modernista, así como las relaciones transculturales que constituyen su identidad estética.² Esta lectura de la especificidad conceptual e histórica del mundo postulado por los discursos cosmopolitas latinoamericanos de la segunda parte del libro se apoya sobre la teorización del espacio global que garantiza su eficacia cultural y que está en la base de las hipótesis de la primera. Las dos partes se intersectan en el punto en el que los intelectuales y los textos latinoamericanos articularon la posibilidad de una modernidad cosmopolita, imaginando un mundo que pudiera responder a su necesidad de vivir en perfecta sincronía con lo que creían que estaba ocurriendo en "otro lugar". Ese "otro lugar" podía referirse a Francia, o a una idea general de redes de intercambios

² En Estados Unidos y el Reino Unido, este giro transcultural en los estudios literarios modernos ha alcanzado un punto de relativa estabilidad. De hecho, es el núcleo constitutivo de la Modernist Studies Association, fundada en 1999, y de sus revistas *Modernism/Modernity* y *Modernist Cultures*. Susan Stanford Friedman, Bruce Robbins, Rebecca Walkowitz, Douglas Mao, Laura Doyle, Laura Winkiel, Michelle Clayton, Eric Hayot, Christopher Bush, Jing Tsu, Melba Cuddy-Keane, Jessica Berman y Jeffrey Schnapp, entre otros, han avanzado de manera contundente en esta expansión del campo del modernismo. Véase en Mao y Walkowitz (2008) una historia de estos desarrollos teóricos.

simbólicas articuladas alrededor del Atlántico Norte y el Mediterráneo que los modernistas latinoamericanos llamaban "Europa" u "Occidente", o a un espacio vagamente definido por su universalidad abstracta donde la cultura europea u occidental era dominante pero no excluyente. Ese significante de exterioridad, esa "otra parte", era una pantalla en blanco sobre la que los escritores cosmopolitas proyectaban sus deseos culturales y su voluntad de participar en la realización del proyecto de la modernidad: una empresa histórica que ellos veían al alcance de todos los que estuvieran dotados de una sensibilidad estética moderna. En el marco del extenso período que estudio aquí, esta tradición fue minoritaria —en especial si se la compara con la hegemonía de imaginarios nacionales y latinoamericanistas que dominaron el siglo xx—, pero la reconstrucción de su discursividad resulta crucial para entender la "historia [de nuestro] presente evanescente" (tal como lo enuncia Gayatri Spivak en el subtítulo de *Crítica de la razón poscolonial*): una historia hecha de continuidades y rupturas con el pasado, traducciones, malas lecturas productivas y apropiaciones que determinan el lugar intersticial de América Latina en la globalización de la cultura moderna.

En la tradición teórica que inaugura la filosofía política y moral de Kant, el cosmopolitismo es el mandato ético que busca el bien de los otros (Nussbaum) y la obligación para con personas que no son nuestros parientes o nuestros compatriotas (Appiah). El concepto de cosmopolitismo que funciona al interior de esta tradición filosófica suele ser definido en términos más bien abstractos y, por lo tanto, suele pasar por alto las desigualdades y los obstáculos culturales y geopolíticos que median la respuesta del sujeto cosmopolita a esta demanda universalista, incondicional y desinteresada a la que Kant llama Ley Moral, y que en el contexto de mis hipótesis, despliega geográficamente su universalidad indeterminada. Por el contrario, el tipo de agencia cosmopolita que me interesa aquí está hecho de pulsiones libidinales, motivaciones ocultas y determinaciones geopolíticas particulares. El héroe de este libro, si puedo llamarlo así, es un intelectual cosmopolita latinoamericano (un escritor afirmado en un lugar de enunciación masculino) que deriva la especificidad de su subjetividad

cultural de su posicionamiento marginal y de la certeza de que tal posición lo ha excluido del desarrollo global de una modernidad articulada por fuera de un campo cultural latinoamericano saturado de significantes nacionalistas o peninsulares que determinan su atraso y su marginalidad global.³ En su segundo seminario, Lacan explica que "el deseo es una relación de ser a falta. Esta falta es, hablando con propiedad, la falta de ser" (1988: 223 [334]).* Siguiendo a Lacan, en este libro describo la figura de un intelectual marginal cosmopolita que se define tanto por una falta constitutiva —traducida como un significante de la exclusión del orden de la modernidad global— como por un deseo de pertenencia y reconocimiento universales que media sus prácticas discursivas y regula la inversión libidinal que produce su "yo-cuerpo" cosmopolita imaginario (Freud, 1992b: 29).⁴

Sin embargo, la contradicción entre el deseo de universalidad y las condiciones marginales de enunciación pone de manifiesto la ansiedad y la frustración de un sujeto escindido cuyo "anhelo imposible [lo] ratifica [...] como el límite de la satisfacción" (Butler, 1999: 187 [264]). Pero aunque estos deseos universales nunca pueden ser satisfechos, los cosmopolitas latinoamericanos logran de todos modos constituir su identidad intelectual mediante la representación omnipotente y voluntarista de su universalidad imaginaria. De acuerdo con Ernesto Laclau, "lo universal es el símbolo de una plenitud ausente", de modo tal que

lo universal es parte de mi identidad en la medida en que estoy penetrado por una falta constitutiva, es decir, en la medida en que mi identidad dife-

³ Tanto los escritores cuya obra analizo aquí como su sujeto imaginario de universalidad estética eran de sexo masculino. Por eso uso pronombres (y sustantivos) masculinos cuando me refiero a este "héroe intelectual cosmopolita".

* Los números que aparecen entre corchetes indican el número de página de las ediciones en español de las obras citadas. [N. de la T.]

⁴ En esta misma línea, Carlos Alonso identifica la cultura latinoamericana como una formación deseante y caracteriza como cita la sutura modernista que constituye la identidad cultural de la región: "Una formulación de resistencia que sea relevante para el contexto hispanoamericano también debe poder dar cuenta del deseo suficientemente explícito de apropiación y cita de los discursos metropolitanos que le es intrínseco; en otras palabras, debe ser una reformulación capaz de incorporar el apasionado compromiso con una modernidad articulada en términos hegemónicos" (1998: 27).

rencial ha fracasado en el proceso de su constitución. Lo universal emerge [...] de lo particular, no como un principio subyacente que explicaría lo particular, sino como un horizonte incompleto que sutura una identidad particular dislocada (1996: 56 y 57).

Esta explicación de Laclau resulta útil para describir la formación de las subjetividades cosmopolitas que conceptualizo aquí. Si lo universal es el efecto retrospectivo de un proceso general de identificación cultural, en el caso de intelectuales cosmopolitas dislocados por el orden simbólico del nacionalismo, lo universal aparece como la negación de lo local y lo particular, que solo pueden ser percibidos en relación con su potencial castrador, mientras que "el mundo" no es otra cosa que el significante de una universalidad que se manifiesta solo como falta en el discurso del sujeto del deseo. Entonces, por un lado, el cosmopolitismo (o, en el escenario opuesto, el nacionalismo) es un relato que los sujetos cosmopolitas se cuentan a sí mismos para darle sentido a la experiencia traumática de su marginalidad y de su deseo de universalidad, en el contexto de la modernidad global. Por el otro lado, el significante "mundo" que sostiene esta fantasía solo existe como una instancia discursiva que garantiza la plenitud imaginaria de una identidad político-cultural que organiza su discurso en torno a los significantes amos de justicia e igualdad universal. En otras palabras: el mundo no existe; o, mejor dicho, el mundo no preexiste a los actos concretos, situados, de imaginarlo y nombrarlo que constituyen *mi* cosmopolitismo.⁵ A lo largo de este libro, el "mundo" de la literatura mundial e ideas tales como "la producción del mundo" deben entenderse como la proyección fantasmática de deseos cosmopolitas sobre una variedad de ensamblajes geográficos a priori indecibles, que pueden coincidir o no con la territorialidad de instituciones convencionales de soberanía nacional o regional. El "mundo", entonces, es la estructura imaginaria en

⁵ En otra formulación posible de estas ideas, en línea con *Provincializing Europe* [Provincializar Europa], la seminal obra de Chakrabarty, podría decirse que este enfoque lacaniano (y laclauiano) de la construcción imaginaria de lo universal es una manera de provincializar los apuntalamientos supuestamente universales del mundo.

relación con la que los escritores cosmopolitas latinoamericanos elaboran los aspectos traumáticos de la modernidad, colapsando la diferencia formal y cultural entre las inscripciones locales de sus cuerpos latinoamericanos y la subjetividad universal a la que aspiran.⁶

En la tradición crítica latinoamericana, el cosmopolitismo siempre ha sido considerado desde una perspectiva diferente de la que desarrollo en este libro. Antes de la década de 1980, el concepto de cosmopolitismo a menudo se usaba de maneras reduccionistas y superficiales, como atajo para describir el rasgo fundamental de tres momentos notoriamente distintos de una historia literaria que era presentada de modo lineal y teleológico: modernismo, vanguardia y las formas literarias del humanismo. En las caracterizaciones más superficiales del vasto arco histórico que contiene estos tres momentos (entre las décadas de 1880 y 1950), el cosmopolitismo no era un concepto crítico, sino una forma de nombrar las fuerzas supuestamente elitistas, *desnacionalizantes*, apolíticas, antipopulares, desarraigadas, racializadas, francófilas, *queer*, desplazadas y móviles del campo literario. Como se verá en el capítulo IV, es esta noción de cosmopolitismo la que llevó al poeta y ensayista uruguayo José Rodó a declarar que Rubén Darío era autor de una "poesía enteramente antiamericanista".

Sin embargo, hubo varios intentos de redefinir el cosmopolitismo latinoamericano en la primera mitad de la década de 1980, principalmente en relación con la vanguardia, pero también en relación con el modernismo (e incluso con las novelas del *boom* y previas al *boom*, de los años cincuenta y sesenta), como una forma de universalismo parti-

⁶ Para este concepto de mundo como espacio imaginario y utópico de reconciliación y libertad en la diferencia, me basé en la noción propuesta por Hannah Arendt, para quien "el mundo [...] no es idéntico a la Tierra o a la naturaleza, como espacio limitado para el movimiento de los seres humanos y condición general de la vida orgánica. Se relaciona más bien con el artefacto humano, con una fabricación hecha por manos humanas, así como con los asuntos que tienen lugar entre quienes cohabitan el mundo de factura humana. Cohabitar el mundo significa en esencia que hay un mundo de cosas entre quienes lo tienen en común, a la manera de una mesa situada entre quienes se sientan en torno a ella; el mundo, como toda cosa que está en el medio, relaciona y separa a la vez a los seres humanos" (1958: 52).

cularizado, una importación de tropos, vocabularios y procedimientos literarios europeos que sometía los deseos universalistas a una lógica particularista de identidades diferenciales (nacionales o regionales). En otras palabras, el cosmopolitismo era visto como el intento de desestabilizar un campo cultural particular —en general saturado de significantes nacionalistas— y transformarlo, traduciendo la supuesta universalidad de las culturas metropolitanas modernas y modernistas a las lenguas vernáculas y a las tradiciones estéticas que ponen en evidencia las tensiones que atraviesan esta apropiación.

En "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", un ensayo publicado en *Punto de Vista* en 1981, Beatriz Sarlo leyó la revista vanguardista argentina *Martín Fierro* y los ensayos y poemas que Borges escribió en la década de 1920 como una forma de "cosmopolitismo criollista". Sarlo desarrolló esta idea para pensar modernizaciones culturales vernáculas y universalismos particularizados en varios ensayos: "Vanguardia y criollismo. La aventura de Martín Fierro" (1983, en coautoría con Carlos Altamirano), *Una modernidad periférica* (1988) y *Borges, un escritor en las orillas* (1995). El primero en plantear esta concepción dialéctica de la relación entre América Latina y Europa había sido, a principios de los años sesenta, el crítico brasileño Antonio Candido, cuya obra fue central en el pensamiento de Sarlo. En una entrevista de 1980 para *Punto de Vista*, Candido explicó su manera de entender la especificidad dialéctica de las culturas brasileña y latinoamericana:

Una literatura [moderna] necesita que sus escritores experimenten la presencia de la nacionalidad: en el nivel de la función ideológica, la voluntad de ser nacional, de ser específico, es muy productiva. Si una de nuestras literaturas dijera "quiero ser europea", estaría perdida. El movimiento debe afirmar: nada tengo que ver con Europa, soy un escritor brasileño, canto al indio. Y lo canta efectivamente en estrofas italianas. O imitando la prosa poética de Chateaubriand. Lo que quisiera demostrar es que el proceso literario, en un mundo regido por la interdependencia de los pueblos, engloba tanto el punto de vista cosmopolita como el local [...]. Creo que debemos percibir un movimiento dialéctico, que se da en nuestra historia, entre lo local y lo universal (1980: 9).

En *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte*. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade (1993), un clásico estudio comparativo de las vanguardias de Argentina y Brasil, Jorge Schwartz puso a funcionar las ideas de Candido en relación con la antropofagia de Oswald de Andrade: "La fórmula oswaldeana de la antropofagia, que apunta a la asimilación de lo extranjero para la producción y exportación de lo nacional [...] condensa con humor paródico la cuestión de la devoración de lo foráneo para la producción de una síntesis nacional" (1993: 103 y 104). Para Schwartz, San Pablo —sede orgánica de la estética vanguardista impulsada por Oswald de Andrade— adquiere su naturaleza cosmopolita como resultado de la relación dialéctica entre la importación (de instituciones modernas y capitales transnacionales) y la exportación (de formas culturales nacionales y materias primas locales, como el café).⁷ Este intento de mediar entre las demandas locales y las universales en pugna fue ganando espacio en las humanidades estadounidenses y europeas a partir de los años noventa, en el contexto de las reformulaciones poscoloniales y posmarxistas de la situacionalidad cultural de los cosmopolitismos marginales (véanse, por ejemplo, Kwame Anthony Appiah sobre el "cosmopolitismo arraigado" [*La ética de la identidad; Cosmopolitismo*] y el "patriotismo cosmopolita" ["Cosmopolitan Patriots"]; Homi Bhabha sobre el "cosmopolitismo vernáculo" ["Unsatisfied"], y Toni Erskine sobre el "cosmopolitismo integrado" [*Embedded Cosmopolitanism*], entre otros).

En su notable *Transculturación narrativa en América Latina*, publicado como ensayo breve en 1974, y como libro en 1982, Ángel Rama definió el cosmopolitismo en oposición al concepto de transcultura-

⁷ Rosenberg ha escrito sobre la necesidad de lidiar con la complejidad de la tensión entre el cosmopolitismo y las estéticas definidas por su compromiso con una problemática histórica autóctona, poniendo entre paréntesis "la cuestión de los orígenes (nativos o extranjeros) y la mímica de la producción cultural para, en cambio, hacer hincapié en una simultaneidad notable de la que no es posible dar cuenta describiendo influencias específicas y viajes europeos de artistas individuales. En el flujo vanguardista de fuerzas creativas transnacionales y transatlánticas, apunto a poner de relieve una gramática donde las expresiones artísticas de la periferia hicieron aseveraciones sobre el posicionamiento global" (2006: 14). Creo que mi manera de conceptualizar los deseos cosmopolitas del modernismo latinoamericano en la segunda parte del presente libro tiene mucho en común con este enfoque del carácter cosmopolita de la vanguardia.

ción, que tomó del antropólogo cubano Fernando Ortiz con el objetivo de sistematizar una interpretación de las novelas latinoamericanas escritas en las décadas de 1950 y 1960, como *Pedro Páramo*, de Juan Rulfo, *Gran Sertón. Veredas*, de João Guimarães Rosa, *Los ríos profundos*, de José María Arguedas, y *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez. Estas novelas se caracterizan por su resolución dialéctica de la contradicción entre universalidad y particularidad, entre el deseo universal moderno de superar los protocolos narrativos del realismo y del regionalismo y los usos de tradiciones orales y populares locales que son, a su vez, su contenido cultural, por un lado, y sus experimentos formales, por el otro.⁸ Para Rama, estas "novelas transculturadoras" produjeron una forma estética, una retórica y un imaginario nacional y popular que el liderazgo político debía traducir en efectivas transformaciones sociales precisamente porque concibe el concepto de transculturación como mediación entre el arte y una cultura revolucionaria que se intensificó tras la Revolución Cubana de 1959.

Esta orientación ideológica de la idea de transculturación se opone a lo que Rama entendía por cosmopolitismo: una práctica literaria de elite que se caracterizaba por imitar narrativas experimentales metropolitanas, consagradas, pero despojadas de la politicidad sobre la que la tradición cosmopolita no podía hilvanar los materiales, las voces y las imágenes nacionales y populares que hubiesen invertido el signo liberal de su forma estético-política (para Rama, el paradigma del escritor cosmopolita antitransculturador era Vargas Llosa). Rama percibe una ansiedad modernizante común en las narrativas transculturadoras y en las cosmopolitas, porque ambas interrogaban la hegemonía de la cultura europea occidental moderna y los materiales estéticos o conceptuales que llevaban la impronta de la relación social asimétrica que América Latina mantiene con ellos. Sin embargo, si para Rama el cosmopolitismo sería el deseo expreso de inclusión en esa formación hegemónica (*outward*),

⁸ Aguilar explica que Rama desarrolló esta oposición (transculturación/cosmopolitismo) en su análisis de la polémica entre José María Arguedas y Julio Cortázar. De 1967 a 1969, ambos autores debatieron en las páginas de las revistas *Casa de las Américas* (Cuba), *Amaru* (Perú) y *Life en Español* (Estados Unidos), así como en *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, la novela inconclusa de Arguedas (Aguilar, 2009: 9).

la transculturación intentaría el recorrido inverso: desestabilizar la naturaleza hegemónica de sus prácticas modernistas introduciendo materiales subalternos que determinan su movimiento de incorporación de afuera hacia adentro (*inward*). En otras palabras, el cosmopolitismo enfatizaría el impulso eminentemente ideológico —y, en verdad, imaginario— de cancelar o al menos posponer la diferencia cultural de América Latina a fin de acceder a lo que se percibe como la universalidad del *hegemon* y universalizaría la particularidad latinoamericana aun corriendo el riesgo de cancelarla, o al menos adelgazarla o ponerla entre paréntesis. La transculturación, en cambio, haría hincapié en las instancias locales que internalizan la apropiación, la traducción y la resignificación del universal hegemónico y reproduciría y reforzaría, de esta manera, el proceso de diferenciación cultural que generaría una identidad latinoamericana de carácter particularista. Si para Rama los escritores cosmopolitas postulan una identidad estética latinoamericana recortada sobre el telón de fondo universalista de la Humanidad, la Cultura y la Literatura (con H, C y L mayúsculas), los transculturadores anclan la identidad estética de sus obras en la convicción de que sus narrativas pueden liberar el potencial político de lo subalterno y lo nacional-popular a nivel local, nacional o regional. Rama ve aquí una diferencia marcadamente ideológica: universalismo apolítico, elitista y abstracto, por un lado; política particularista emancipadora, por el otro.

Creo que en su caracterización del cosmopolitismo como el Otro elitista y conservador de la estética emancipadora de la transculturación, Rama pasa por alto las complejas tensiones entre inclusión y elitismo, entre igualitarismo e ingenuidad política, en las tradiciones cosmopolitas que analizo aquí. Si es verdad que estos deseos cosmopolitas marginales están sostenidos por fantasías omnipotentes y narcisistas de apertura y acogida de lo universal, también es cierto que los discursos transculturadores derivan la fuerza libidinal que sustenta su política de una creencia no menos sintomática en el poder redentor de la literatura.

Mi interés en la producción de un discurso estético y cultural sobre el mundo como horizonte de significación tiene que ver con el deseo de comprender los fundamentos históricos y teóricos de los discursos lite-

rarios cosmopolitas, cuya temporalidad proléptica y aspiracional debe ser pensada en tensión con la hermenéutica de lo nacional y los discursos identitarios. En este sentido, el retorno de la literatura mundial en el siglo XXI brinda un conjunto de marcos de inteligibilidad que iluminan las coyunturas transculturales de los procesos imaginarios y materiales que dieron origen a la literatura latinoamericana moderna. También revelan la historicidad de los actuales discursos cosmopolitas de corte ético, que aspiran a corregir y redireccionar el proceso de globalización (entendido como un fenómeno preeminentemente económico que se caracteriza por la circulación hiperbólica del capital financiero, la explosión del comercio global y la subcontratación transnacional, así como por la desregulación generalizada y el declive de instituciones tradicionales como los sindicatos) hacia metas más justas.⁹ Si es cierto que, en el contexto de la desigualdad global que resulta de la combinación de estos procesos, el potencial inclusivo de una nueva literatura mundial de inflexión ética supone que “son los marginales quienes más se benefician de un nuevo foro global” (Tsu, 2012: 161), cabe preguntarse por qué la crítica literaria latinoamericana ha permanecido mayormente indiferente a estos debates. Como intento de inscribir la literatura latinoamericana en el mundo, y de interrogar las figuraciones del mundo en la literatura latinoamericana, *Deseos cosmopolitas* responde al desafío de Jing Tsu a los lectores críticos de la literatura mundial, cuando los insta a “historizar expansivamente los orígenes geopolíticos del gesto hospitalario [de la literatura mundial]” (2012: 161).

Cualesquiera sean los significantes que la designen, la obsesión por el mundo como manera de superar las determinaciones nacionales de la significación literaria tiene una larga historia. Antes de que Johann Wolfgang von Goethe conceptualizara su propia inquietud con la *Weltliteratur*, el abate Prévost había formulado la idea de “la République des

⁹ Jean-Luc Nancy imprime este sentido ético en el concepto de *mondialisation* [mundialización], que él entiende como la creación de un mundo de relaciones humanas e inmanencia radical (2007: 37); Nancy critica los efectos homogeneizadores que producen los aspectos neoliberales de la globalización del capitalismo financiero y alerta sobre la perspectiva de “una catástrofe geopolítica, económica y ecológica sin precedentes” (2007: 50).

lettres” en su *Journal Étranger* (1754) y el jesuita español Juan Andrés había concebido una estructura para su clasificación interna en el libro *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura* (1806).¹⁰ Pero fue Goethe quien, desde 1827 hasta su muerte en 1832, en conversaciones con su discípulo Johann Peter Eckermann pero también en anotaciones de su diario, cartas y aforismos, confirió a la literatura mundial la sustancia conceptual que todavía la define. En vista del aumento en el número de traducciones y de las interacciones entre autores, Goethe instó a los escritores a leer más allá de sus fronteras nacionales (“La literatura nacional no tiene mucho sentido en estos días: la época de la literatura mundial está por llegar, y todos debemos trabajar para apresurar su advenimiento” [citado en Strich, 1949: 349]), mitigando las restricciones “que imponen las fronteras culturales trazadas por lo lingüístico y lo político” (Pizer, 2012: 4). Su *West-östlicher Divan* [Diván de Oriente y Occidente] (1819) revela los canales estéticos y filológicos que se estaban forjando en ese momento entre los campos literarios nacionales de Europa Occidental, así como los lazos entre dichos canales y una representación totalizada de las lenguas y literaturas orientales cuyo estudio recién empezaba a articularse como disciplina académica. Martin Puchner dice que el mercado *internacional* de textos traducidos resulta de esta relación entre los escritores y las instituciones con patrocinio estatal (2006: 50). Goethe creía que, en el ámbito del comercio cultural, los hombres de letras seguían derivando su identidad de las culturas nacionales que servían como unidades indivisibles de comparación: “Las peculiaridades de cada nación son como sus lenguas y monedas: facilitan más el comercio; en realidad, lo hacen posible en primer lugar” (citado en Puchner, 2006: 50).

La descripción de Goethe de la literatura mundial como un campo emergente de intercambios literarios en torno a instituciones y agentes de traducción era fragmentaria y asistemática. Y, sin embargo, con

¹⁰ D’haen ha agregado, en tiempos recientes, otros dos precursores de la literatura mundial, oriundos de la Europa nórdica: August Ludwig von Schlözer, quien mencionó el concepto en su obra *Isländischen Literatur und Geschichte* [Literatura e historia de Islandia], de 1773, y Christoph Martin Wieland, quien se refirió a la literatura mundial en una nota a las traducciones de Horacio a principios del siglo XIX (D’haen, 2012: 5).

ella estableció los parámetros que aún hoy definen lo que pensamos sobre las transformaciones que presentan las formas estéticas cuando cruzan fronteras culturales, así como la ansiedad de escritores y críticos cuando consideran que perciben los sistemas culturales dentro de los que circulan como espacios confinados y empobrecidos en su particularidad porque, como lo ha expresado Arjun Appadurai, "lo que para una persona es uná comunidad imaginada, para otra persona es una prisión política" (1996: 32 [46]).

A lo largo de los siglos XIX y XX, críticos como Hugo Meltzel, Georg Brandes, Richard Moulton, Erich Auerbach, Werner P. Friederich, René Étiemble, Fredric Jameson y Sarah Lawall, entre otros, contribuyeron a la institucionalización de la literatura mundial, adosando capas de complejidad, especificidad histórica y variabilidad a la literatura mundial como práctica intelectual, corpus literario y pedagogía humanista (D'haen, 2012: caps. 3 y 4). En las últimas dos décadas, formulaciones originales y variadas del significado, el alcance, la organización y la urgente contemporaneidad de la literatura mundial salieron productivamente al cruce en los debates sobre escalas heredadas y naturalizadas de lectura que estructuraron los estudios literarios concentrados en la nación como horizonte de investigación (Tanoukhi, 2011; Dimock y Buell, 2007). Aceptando el ritmo acelerado de la globalización como condición de la experiencia contemporánea (Jameson, 2008: 375), y en respuesta a las demandas de un nuevo paisaje cultural definido por "la tensión entre la homogeneización y la heterogeneización cultural" que producen los flujos globales desiguales de migrantes, tecnología, finanzas, medios e ideología (Appadurai, 1996: 32-36 [46-51]), un grupo de académicos especializados en literatura comparada protagonizaron el último retorno de la literatura mundial.¹¹ *La república mundial de las*

¹¹ En *La modernidad desbordada*, hacia el final del capítulo "Dislocación y diferencia en la economía cultural global", Appadurai caracteriza conmovedoramente la tensión entre los intercambios homogeneizantes y heterogeneizantes que, a su entender, definen la experiencia cultural y las prácticas políticas de la globalización como un proceso impregnado de sufrimiento y exclusión, pero que también encierra la esperanza de justicia social: "De este modo, la característica principal de la cultura global actual es la política de un esfuerzo simultáneo por parte de la identidad y la diferencia por comerse una a otra, para poder luego proclamar y secuestrar las dos ideas gemelas de la Ilustración: la del

letras, de Pascale Casanova (1998), "Conjeturas sobre la literatura mundial", de Franco Moretti (2000), y *What Is World Literature?* [¿Qué es la literatura mundial?], de David Damrosch (2003), fueron los más influyentes (aunque en absoluto los únicos) intentos de repensar el objeto de estudio de este campo en relación con un mundo que "ha dado lugar a tantos actos inhospitalarios de violencia, tantas prohibiciones, tantas exclusiones", pero que también representa "la condición positiva y el polo democrático de una globalización deseada" (Derrida, 2002: 373 y 374).¹²

Mucho se ha escrito sobre la competencia entre naciones que configura el campo literario-mundial en la teoría de Casanova, con París como árbitro y centro; sobre la noción de *lectura distante* y la *ley de la evolución literaria* que propone Moretti; sobre la definición que ofrece Damrosch de la literatura mundial como un modo de leer textos que han viajado "más allá de su cultura de origen, ya sea en traducción o en su lengua original" (2003: 4). Aunque todo examen de metodologías y conceptos clave es ya una empresa encomiable, lo que a mi juicio se juega en estas teorizaciones es la estructura conceptual que sustenta sus discursos críticos: el mundo no como una metáfora que señala la voluntad de trascender lo local y lo nacional, sino como un argumento crítico para dar cuenta de un espacio transcultural que pueda contener las epistemologías literarias y las intervenciones ético-políticas cosmopolitas que expresan los artistas y críticos.¹³

triumfo de lo universal y la de la resistencia y la fuerza de lo particular. El aspecto negativo de esta canibalización se materializa en los motines y disturbios callejeros, los flujos de refugiados, las prácticas de tortura con respaldo del Estado y el etnocidio (con o sin apoyo estatal). Lo positivo está en la expansión de muchos horizontes de esperanza y fantasía para los individuos; en la difusión global de la terapia de rehidratación por vía oral y otros instrumentos de baja tecnología que atañen al bienestar y a la calidad de vida; en la susceptibilidad, inclusive de Sudáfrica, frente a la fuerza de la opinión global; en la incapacidad del Estado polaco de reprimir a sus propias clases trabajadoras y en el crecimiento de un amplio espectro de alianzas transnacionales progresistas" (1996: 47 [56]).

¹² Entre otros textos cruciales para este retorno de la literatura mundial, se cuentan *Against Autonomy* [Contra la autonomía], de Reiss; "World Literature and Global Theory" [Literatura mundial y teoría global], de Cooppan; *The Translation Zone* [Zona de traducción], de Apter; *Mapping World Literature* [Cartografías de la literatura mundial], de Thomson, y *Debating World Literature* [Debatir la literatura mundial], editado por Prendergast.

¹³ Robbins asevera que la literatura mundial es "un proyecto ético porque, tal como el proyecto del cosmopolitismo que lo contiene, nos insta a imaginar o poner en acto

En su modelo teórico derivado de la sociología cultural de Pierre Bourdieu, Casanova ve el mundo como un espacio literario de relaciones estéticas e institucionales definidas por la función reguladora de una París que jerarquiza y consagra textos y autores de todo el globo, y con ello reproduce tanto las relaciones dispares que dan forma al campo como una noción normativa de valor estético. De manera similar, Moretti ve el mundo como un sistema relacional de circulación literaria (haciendo hincapié en la novela como el género global paradigmático), organizado alrededor de un centro, una periferia y una semiperiferia según la teoría del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein.¹⁴ Pero si Casanova ordena el mundo en torno del tránsito de obras y escritores por París, y con ello limita la injerencia de los participantes en su campo de relaciones socioestéticas, el mundo de Moretti es la totalidad de lo real literario, una totalidad que incluye potencialmente todo texto alguna vez escrito, e incluso un depósito imaginario de textos desconocidos (que él llama, citando a Margaret Cohen, “la enormidad de lo no leído”), cuyo futuro descubrimiento su sistema presupone. Aunque Moretti dice defender la investigación empírica necesaria para dar con estos textos, su discurso crítico depende de una noción abstracta de totalidad literaria cuya universalidad

una relación ética con el mundo como totalidad” (2012: 391). El desafío de Robbins a los críticos de la literatura mundial puede ser leído como la propuesta de localizar una agencia ética capaz de intervenir en el mundo desde una posición concreta dentro de él, a pesar de (o, tal vez, a causa de) reconocer la naturaleza imaginaria de la representación del mundo como una totalidad cosmopolita. Tal como lo ha enunciado Robbins en otro texto, “lo cierto es que nadie es ni puede ser cosmopolita en el sentido de no pertenecer a ninguna parte [...]. El interés del término ‘cosmopolitismo’ se sitúa, entonces, no en su plena extensión teórica, donde deviene en una fantasía paranoide de ubicuidad y omnisciencia, sino más bien (paradójicamente) en sus aplicaciones locales” (1998: 260).

¹⁴ Me atrae mucho la idea de Dharwadker de usar mapas móviles como una manera de preservar la noción de un campo literario-mundial de grandes proporciones. Dharwadker propone pensar sobre el mundo en la literatura mundial y los imaginarios cosmopolitas, no como un solo sistema y un solo mundo, sino como “un montaje de mapas superpuestos en movimiento” (2001: 3). En la misma vena, Cooppan señala que las propuestas de Moretti y Casanova no perciben el mundo en su pluralidad: “No hay un ‘mundo’ singular *per se*, sino solo un ensamblaje cambiante de localidades que se funden en globalidades de muchos tipos, cada una de ellas estriada por las redes transversas del lenguaje, la región, la zona y el momento, que configuran simultáneamente un texto singular y lo vinculan a otros” (2012: 194).

no se funda en nada concreto. El mundo de Moretti coincide con lo universal *qua* universal y “no se refiere al mundo real sino a la mundialización total, o fuerza constituyente de mundo, de un sistema” (Hayot, 2012: 31). Puesto que esta totalidad es inaprehensible desde un contexto particular de enunciación o desde cualquier otro contexto —solo puede apreciarse desde una perspectiva universal ostensiblemente hegeliana de distancia absoluta—, requiere un cambio metodológico de una lectura cercana* por una “lectura distante”. Por último, el mundo de Damrosch es una relación de movilidad; se torna visible gracias a la circulación de textos a través de redes de traducción y recepción que el crítico de literatura mundial debe rastrear y reconstruir. Para Damrosch, el mundo no es un sistema de fuerzas ni la totalidad de lo real, sino un conjunto mucho más restringido y material de desplazamientos literarios. A medida que las novelas, los poemas, los cuentos y los ensayos cruzan fronteras culturales y lingüísticas, van dejando las huellas que dan forma al mundo.¹⁵

Quisiera sacar dos conclusiones a partir de estas concepciones de mundo que me resultaron útiles en la elaboración de mi hipótesis sobre la producción del mundo en la literatura latinoamericana. En primer lugar, es posible pensar la literatura mundial como un discurso

* El concepto de *close reading* de Moretti, que aquí traduzco por “lectura cercana”, se ha traducido también por “lectura atenta”. La palabra *close* admite ambos significados y, de manera similar, la palabra *cercana* implica la noción de *atenta*. Considero más apropiada esta opción terminológica, porque con ella se mantiene el juego semántico de la oposición entre *close reading* [lectura cercana/atenta] y *distant reading* [lectura distante]. [N. de la T.]

¹⁵ Spivak ha articulado una de las críticas más contundentes a estos paradigmas. A su parecer, la noción del mundo en la literatura mundial es un concepto homogeneizante que achata el globo. Ella, en cambio, escribe sobre el planeta, figura que usa para designar un proyecto político que se sobreescribe a la globalización, entendida como la universalización del capital. El planeta, entonces, es el sitio de una comunidad ética por venir; todavía no existe en el contexto de la hegemonía que ejercen los discursos de la globalización, pero “a medida que presuntas colectividades cruzan fronteras bajo los auspicios de una Literatura Comparada complementada con estudios de área [*Area Studies*], podrían intentar figurarse a sí mismas —imaginarse a sí mismas— como planetarias en lugar de continentales, globales o mundiales” (2003: 72). Spivak subraya la índole ético-política de la figura retórica del planeta como “una catacresis para inscribir la responsabilidad colectiva como derecho” (2003: 102).

crítico cuya contribución específica radica en postular mundos contingentes que no preexisten al acto crítico o estético que los invoca y los crea. En segundo lugar, puesto que se invoca la escala de análisis que aparece como un problema central que previene la naturalización de lo local, lo particular y lo nacional, la literatura mundial puede verse como un discurso funcional de la imposibilidad de una idea del mundo como totalidad estable y suturada.

En el universo simbólico de la literatura mundial latinoamericana, el mundo es un espacio constituido por un antagonismo que impide su realización como totalidad dada de textos literarios *perfectamente* comparables entre sí, gracias a la estructura común que supuestamente los contendría. En este libro, analizo el lugar de América Latina en la producción de una modernidad global configurada por un campo de intercambios transculturales realmente existentes que sustenta las prácticas críticas, los imaginarios estéticos y las fantasías universalizantes de la literatura mundial. El foco en América Latina es una invitación a pensar la especificidad diferencial de las representaciones marginales del mundo, en relación con los mundos concebidos en las locaciones metropolitanas.¹⁶ Lo que trato de afirmar a lo largo de todo este libro es la idea de que las literaturas marginales (como sea que definamos la materialidad subalterna de sus marginalidades) ponen en evidencia la producción hegemónica de cartografías globales modernistas. Si las articulaciones hegemónicas de la literatura mundial (como en Casanova y Moretti) contemplan los intercambios estéticos singulares como fragmentos que apuntan a la totalidad universal de lo global, que solo puede ser representada desde la perspectiva de la certeza

¹⁶ En "A Rethoric of Particularism" [Una retórica del particularismo], Sommer propone una lectura de textos minoritarios latinoamericanos que reconozca el particularismo de los objetos, especialmente allí donde un texto se resiste a la interpretación universal. Tomo su idea como una contribución a los amplios usos y aplicaciones potenciales referentes a la comprensión de las determinaciones particulares de un objeto dado. Esto es sobre todo importante en lo que concierne al universalismo abstracto de las retóricas que analizo aquí (por ejemplo, el discurso crítico de la literatura mundial), por su intento constitutivo y programático de velar las determinaciones locales, concretas y marginales que constituyen su particularismo y su intervención en la formación hegemónica de las cartografías globales del modernismo estético.

epistemológica propia de las posiciones subjetivas hegemónicas, las figuraciones literarias mundiales producidas por los escritores cosmopolitas de América Latina son discursos estratégicos orientados por sus proyectos de modernización cultural (una idea que Gonzalo Aguilar desarrolla en su libro *Episodios cosmopolitas*). Estas figuraciones nos permiten elaborar la tensión entre el deseo de sumarse al orden global del modernismo y la ansiedad que provoca la experiencia de la exclusión, por un lado, y la anticipación de futuras exclusiones, por otro.

Tal como señalé más arriba, la relación entre la primera y la segunda parte de este libro no es histórica, sino teórica. En la segunda parte, conceptualizo los *deseos de mundo* del modernismo latinoamericano; en la primera, rastreo la historia material de los desplazamientos globales que crearon los mundos donde circulan esos deseos. En los capítulos I y II, defino la literatura mundial como un proceso global de expansión, retracción y dislocación de instituciones, prácticas y valores culturales y estéticos que determinan el significado del mundo como una totalidad de sentido, en forma muy parecida a como Marx y Engels describieron la literatura mundial como parte de la globalización del capital en el *Manifiesto comunista* (1847):

La necesidad de encontrar un mercado en constante expansión para sus productos persigue a la burguesía por todo el globo. La insta a anidar en todas partes, a expandirse por todas partes, a crear relaciones en todas partes. [...] El antiguo aislamiento autosuficiente de la localidad y la nacionalidad es sustituido por una circulación en todas direcciones, una interdependencia universal de las naciones: y no solo con la producción material, sino también con la intelectual. [...] La parcialidad y estrechez de miras de lo nacional se vuelve cada vez más imposible, y de las numerosas literaturas nacionales y locales emerge una literatura mundial (Marx y Engels, 1979: 476 y 477 [*Manifest*, 466]).*

* Traduzco todas las citas del *Manifiesto comunista* directamente del original alemán, *Manifest del Kommunistischen Partei*, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, t. 4, Berlín, Karl Dietz, 1972, pp. 459-493. [N. de la T.]

Aquí el concepto de literatura mundial se refiere a la formación material y dinámica de un campo global de intercambios materiales y simbólicos en el que los escritores y textos latinoamericanos negocian activamente los términos de su participación en dicho proceso histórico-mundial. Con esta noción general en la mente, y basándome en lecturas de las novelas de ciencia ficción de Julio Verne y Eduardo Ladislao Holmberg, en el capítulo I analizo la producción efectiva del mundo como una totalidad global de producción, recepción y traducción de novelas durante la segunda mitad del siglo XIX. Escritas entre 1863 y 1876, estas novelas reproducen y sustentan el proceso de globalización mediante estrategias narrativas muy diferentes y desde posiciones muy distintas dentro de un campo de significación que ellas contribuyen a crear. En el capítulo II, historizo las apropiaciones, las resignificaciones y los desplazamientos materiales y concretos que hicieron del realismo mágico un género global entre las décadas de 1920 y 1990, desde Alemania hasta Francia y América Latina, y desde América Latina hasta Europa Oriental, China, la India, Turquía, Mozambique, Nigeria, el sur y el suroeste de Estados Unidos, y otra vez América Latina, con especial énfasis en la circulación, la traducción, la interpretación y las reapropiaciones culturales de *Cien años de soledad* (1967). En estos primeros dos capítulos, exploro las múltiples maneras en que las formas estéticas marginales alternativamente reproducen, resisten y desestabilizan las totalizaciones hegemónicas del mundo a través de discursos científicos, antipositivistas, cosmopolitas y poscoloniales.

Si en la primera parte uso las narrativas científicas, seudocientíficas y de ciencia ficción, y los desplazamientos globales del realismo mágico para interrogar la formación del mundo como un campo global de intercambios literarios durante dos períodos históricos marcadamente distintos de la modernidad latinoamericana, en la segunda parte me enfoco en un solo período: el momento modernista de la literatura latinoamericana, entre fines del siglo XIX y comienzos del XX. En este contexto, el concepto de *literatura mundial* no designa la circulación de textos, sino un discurso crítico que recoge aquellos materiales estéticos no latinoamericanos que permiten una modernización cos-

mopolita de la región, emancipándola de una particularidad cultural que lleva la impronta de su exclusión. La mayoría de los modernistas latinoamericanos no estaban al tanto del término específico *Weltliteratur* (con las significativas excepciones de Enrique Gómez Carrillo y Baldomero Sanín Cano, que escribieron sobre él), pero produjeron un corpus elocuente y voluminoso sobre las literaturas del mundo. Aunque lo representaron como algo radicalmente exterior a América Latina, este mundo de signos estéticos no les era ajeno: para ellos se trataba de un mundo estético modernista, un mundo familiar, acogedor, dispuesto a recibirlos.¹⁷

En la misma línea, en el capítulo III reconstruyo un archivo perdido de discursos sobre literatura mundial del modernismo latinoamericano que nunca fueron estudiados como un repositorio sistemático de *deseos de mundo*. Puesto que muchos de estos discursos no aparecen por sí mismos en ensayos o poemas específicamente dedicados al tema, sino más bien en textos donde el deseo de universalidad convive, en una tensión productiva e inconclusa, con la meta particularista de producir una identidad latinoamericana diferencial, la principal contribución del capítulo III radica en el rastreo y análisis de estos textos como archivo, es decir, como parte de "un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal" (Derrida, 1995: 10). Espero que el ambicioso intento de restaurar este archivo en toda su complejidad y en todas sus mutaciones históricas justifique la inusual extensión del capítulo. Desde que José Martí lanzó en 1882 el primer grito literario-mundial, invitando a los escritores latinoamericanos a leer "literaturas diversas" de todo el mundo, hasta las variaciones sobre el tema desarrolladas por Manuel González Prada, Manuel Gutiérrez Nájera, Pedro Emilio Coll, Enrique Gómez Carrillo y Baldomero Sanín Cano, el capítulo III apunta a destacar una genealogía de escrituras universalistas

¹⁷ En "World Literature and Latin American Literature" [Literatura mundial y literatura latinoamericana], Kadir ofrece un estudio ejemplar sobre la presencia de ansias y pulsiones literarias mundiales en la cultura latinoamericana (no obstante la ausencia del concepto de *Weltliteratur*) en el contexto moderno temprano.

sobre el mundo como espacialidad que estructura el deseo cosmopolita en el marco del modernismo latinoamericano.

En los últimos dos capítulos del libro, examino el alcance de las cartografías mundiales del modernismo latinoamericano, así como la construcción y la desestabilización de la cultura francesa como el hogar naturalizado de lo universal, con París como centro. En el capítulo IV, reinterpreto la francofilia de Rubén Darío no como una imposura esteticista, sino como un discurso con el potencial de funcionar —en su representación universalista de la particularidad cultural de Francia— como el horizonte de sus imaginarios mundiales y como la superficie sobre la que inscribe su hercúlea voluntad de organizar, desde París, un universo disperso de significantes modernistas. Este capítulo pregunta: si el de Darío es un mundo francés, ¿es posible hablar con algún rigor de literatura mundial en su escritura? Y también: ¿hay un mundo en Darío, o apenas la hegemonía de una cultura francesa que da cuenta del mundo como el sitio de su *mission civilisatrice*?

El capítulo V es el primer análisis sistemático de los viajes de Gómez Carrillo a numerosos destinos orientales, entre 1905 y 1912: el Magreb, Egipto, el Levante, Turquía, Chipre, Grecia, Sri Lanka, Singapur, Corea, China, Japón y Rusia. Como el escritor viajero más original e importante de principios del siglo XX, produjo en las crónicas de sus viajes a Oriente un mundo latinoamericano que se extendía mucho más allá de París (aun cuando la capital francesa siguiera siendo su centro estructural). Antes de la circulación global de los intelectuales modernistas, el mundo de los públicos lectores latinoamericanos estaba hecho de un puñado de rutas transatlánticas; el papel de este autor en la ampliación del mundo de sus lectores no se puede sobrestimar. Y, sin embargo, este ancho mundo unificado por la mirada modernista se quiebra en varias ocasiones. El capítulo V pone de relieve esos momentos en los que el viajero orientalista reconoce la opresión y el dolor de los judíos de Europa Oriental que lo interpelan, y de esa interpelación emerge una subjetividad ética cosmopolita que ni el propio Gómez Carrillo ni el campo modernista podrían haber anticipado. En la segunda mitad del capítulo, propongo que la representación que él se hace de la excepcionalidad de los judíos en relación con

el variado elenco de personajes orientales que presenta en sus crónicas deriva de su experiencia durante el caso Dreyfus en Francia. Firme *dreyfusard*, Gómez Carrillo fue el único modernista que vivió en París durante todo el desarrollo del caso (desde 1894 hasta 1906), y el único intelectual latinoamericano que registró de manera sistemática en sus crónicas lo que acontecía con el capitán judío.

Quisiera concluir esta introducción con el análisis de las dificultades que enfrenta un investigador que concibe su proyecto desde una perspectiva cosmopolita, cuando intenta producir un discurso crítico sobre los imaginarios estéticos del cosmopolitismo latinoamericano. Durante el período que estudio aquí, el cosmopolitismo fue un entramado discursivo estratégico, calculado, que intentaba negociar un lugar de enunciación a la vez particular y universal, en el contexto de la hegemonía global de la cultura moderna tratando de corregirla y redirigirla, en franca oposición a modalidades locales de esa hegemonía particularista, nacionalista, hispanófila o etnocéntrica. Estas autorrepresentaciones cosmopolitas dependían de una dislocación del orden simbólico que contenía y confinaba al intelectual latinoamericano y que estaba constituido por la experiencia traumática y paralizante de una marginalidad opresiva que debía ser reprimida para embarcarse en este proceso de subjetivación cosmopolita. Esta subjetivación consistía en la formación de un yo cosmopolita en relación con una imagen idealizada de sí mismo que necesitaba apelar a una ficción omnipotente basada en fantasía de dominación y en la promesa de una plenitud por venir; es decir, sostenida por un reconocimiento fallido (*méconnaissance*) que "caracteriza [al yo] en todas sus estructuras" (Lacan, 1977: 6 [105]). Para los cosmopolitas latinoamericanos, el significado específico de este reconocimiento fallido o dislocado estaba determinado por su incapacidad de habitar plenamente la posición de sujeto cosmopolita que debía habilitar un discurso enunciado desde una situación geocultural marginal inconmensurable con la modernización cosmopolita a la que aspiraban y con su deseo de justicia e igualdad universal. El cosmopolitismo, entonces, podría ser visto como un discurso imaginario (o incluso como una constelación de fantasías neuróticas) que, aun-

que fracasa en la realización de sus objetivos universales, maximalistas e inalcanzables, abre nuevos horizontes imaginarios sobre los que se pueden articular novedosas formas de agencia cultural y política, y que, al resituar distintas variantes del particularismo cultural en redes transculturales de significación más vastas, produce configuraciones y prácticas estéticas inéditas. Quiero pensar que este libro (producto de mis propias fantasías y neurosis cosmopolitas) pone en escena un fracaso de este tipo.

Cambridge (Massachusetts), septiembre de 2012

PRIMERA PARTE

LA LITERATURA MUNDIAL COMO RELACIÓN GLOBAL, O LA PRODUCCIÓN MATERIAL DE MUNDOS LITERARIOS

I. La globalización de la novela y la novelización de lo global

KANT Y LA NOVELA GLOBAL

En *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* (1784), Immanuel Kant establece los parámetros historiográficos para una reconceptualización de la historia de la humanidad narrada desde la perspectiva de la actualización de la libertad en una formación política cosmopolita que él imagina como una república mundial (*Weltrepublik*).¹ Kant articula el pasaje de la universalidad conceptual de la razón a su actualización en una geografía universal (general y global) en instituciones cosmopolitas políticas y económicas. La construcción discursiva del mundo como totalidad global de derechos y normas morales es una operación evidentemente ideológica, que consiste en la naturalización de la universalidad de la razón cuando, de hecho, esa universalidad es el resultado de la universalización hegemónica de la particularidad cultural de los valores e instituciones de la modernidad europea. Más importante aún, el discurso de Kant sobre la globalización traduce el concepto abstracto de lo universal en términos geopolíticos y postula la realización concreta de un *mundo-cómo-totalidad-ética/política*. La narrativa de Kant sobre la actualización global de la libertad (que Hegel revisó e historizó poco después con su concepto de "historia universal"), por un lado, inaugura el horizonte interpretativo de la globaliza-

¹ Once años después de haber sugerido esta idea de una república mundial en *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, Kant optó por una federación de naciones (*Völkerbund*) en "La paz perpetua" (1795), equilibrando la soberanía de cada nación con la localización definitiva y trascendental del poder en la federación como determinación universal y cosmopolita del sistema global de tratados y acuerdos internacionales.

ción como la dimensión espacial necesaria del proyecto de la modernidad (en otras palabras, la globalización de las instituciones y prácticas modernas) y, por otro, provee la estructura epistemológica para los discursos económicos, políticos y militares de la globalización con los que todavía convivimos.

Pero más allá del horizonte cosmopolítico de la narrativa teleológica de Kant, me interesa subrayar una idea en la que, hasta donde yo sé, no reparó la tradición crítica interesada en el vínculo entre literatura y globalización. Hacia el final de *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, Kant sugiere que la novela podría desempeñar un papel importante en la producción de los discursos de la globalización, precisamente porque imagina el mundo como una totalidad mediada por la cultura burguesa/moderna. A modo de conclusión, dice que "parece un proyecto extraño y, en principio, absurdo concebir una historia conforme a una idea de cómo debería marchar el mundo si se adecuase a fines racionales; se diría que con estas premisas se obtendría apenas una novela" (1978: 61). Lo que más me sorprende en esta concesión que hace Kant es la comparación disciplinaria implícita entre el discurso filosófico y el novelístico y su intención de decidir cuál es más adecuado para dar cuenta de la historia de un mundo moderno que progresa hacia la actualización global de la libertad y la razón. Kant no duda de que esta sea una tarea para la filosofía, aunque las herramientas de la novela (*Roman* en alemán) parezcan más adecuadas. Pero aun cuando Kant crea que es el filósofo quien debe *conceptualizar* el proceso de globalización, es notable que admita que el desafío de *imaginar* el mundo como una totalidad reconciliada podría recaer sobre la novela. La novela es concebida así como la formación cultural que vuelve visible el proceso histórico de la globalización desde finales del siglo XVII. La novela, o la forma-novela y su capacidad de visibilizar el potencial imaginario del lenguaje, se erigiría como el espacio cultural en el que el proceso de globalización se vuelve disponible para que los públicos lectores elaboren las transformaciones que experimentan en sus vidas cotidianas.²

² Se me ha señalado que en este punto estoy leyendo a Kant literalmente, y que Kant no se refería a la novela como género, sino a la construcción imaginaria de un discurso

Durante la segunda mitad del siglo XIX, cuando se creía que la razón burguesa había llegado a ocupar todas las regiones del planeta con sus instituciones económicas, políticas y culturales, la novela produjo relatos epistemológicamente privilegiados y eficaces sobre la formación global del mundo moderno. La novela fue la forma hegemónica de la imaginación narrativa en el siglo XIX, y gracias a la fuerza estética y política de sus totalidades sociales, la mayoría de las novelas que trataban sobre lugares distantes produjeron imágenes potentes de la globalización de la cultura moderna.³ Aquí reside la especificidad teórica de la relación entre la novela y el proceso histórico de la globalización: si la filosofía moderna conceptualizó la transformación del mundo en términos de la producción histórica de una totalidad determinada por la idea de libertad (tal como lo prueban la escritura de Kant, Hegel y Marx), la novela le proporcionó a este concepto filosófico un conjunto de imágenes e imaginarios que convirtió esta ficción de modernización ubicua en un mito fundacional.

Empecé con esta consideración kantiana sobre la relación entre las novelas y las geografías globales de la imaginación cosmopolítica porque quiero expresar mi descontento con algunas de las formas en que la literatura mundial (entendida como concepto y también como práctica crítica y pedagógica) ha sido institucionalizada en los departamentos de humanidades de buena parte de las universidades estadounidenses y europeas. Como expliqué en la introducción, creo que

opuesto a la filosofía concebida como el discurso de una disciplina científica. En respuesta, señalaría que hay algo sintomático en el hecho de que Kant haya elegido "la novela" (*Roman*) como aquello que se sitúa en el extremo opuesto a la filosofía y que, en todo caso, invoca los mecanismos imaginativos plasmados en la forma novela como el espacio donde podría tener lugar el tipo de historia universal que él vislumbra.

³ Las teorías del género en la línea del materialismo clásico pasan por alto, en general, esta dimensión de la novela, ya que la ven como el producto estético del ascenso de la burguesía y la consolidación del Estado nación. Esta perspectiva clásica está históricamente determinada por el interés en la especificidad de las culturas nacionales y las luchas hegemónicas en el contexto del Estado nación (véanse, por ejemplo, Ian Watt [1984] o Raymond Williams [1970]). Pero la potencia explicativa de estas teorías ha desdibujado la dimensión global de la novela, así como la posibilidad de una historia de la novela que pueda explicar de qué maneras el proceso de globalización ha configurado el mundo desde el siglo XVII y, en relación con el argumento crítico que aquí desarrollo, durante los últimos doscientos años.

el retorno de la literatura mundial tiene el potencial teórico y político de dislocar las determinaciones particularistas que han fosilizado y agotado la productividad de una parte importante de los programas de investigación y los diseños institucionales de la crítica literaria latinoamericana. Y, además, nos ayuda a repensar la producción de sentidos estéticos, culturales e históricos como una relación transcultural, como resultado de migraciones y desplazamientos simbólicos y materiales, en escalas que varían y se complementan. La literatura mundial —cuando se activa *en sentido cosmopolita* como deseo de mundo— revela las suturas contingentes de formas culturales que pueden ser inscriptas *allá afuera, lejos*, en el mundo, en contra de la inmediatez de las determinaciones locales del sentido, ya sean nacionales o regionales. En ningún lugar es más necesaria y urgente esta renovación crítica que en campos de estudio institucionalmente marginados, saturados de énfasis particularistas y provincianismos identitarios. La pregunta es si la literatura mundial, como concepto materializado en prácticas curriculares, pedagógicas y de investigación concretas que tienden a reproducir cartografías literarias deshistorizadas y estáticas que resultan de agrupar textos ligados al significante de lo nacional, es capaz de forzar la modernización cosmopolita necesaria para su renovación. Y entonces, ¿cómo podemos producir un relato crítico sobre las literaturas del mundo y las mediaciones hegemónicas que organizan sus continuidades y discontinuidades espaciales y temporales?

En el presente capítulo, propongo dos modelos complementarios —la globalización de la novela y la novelización de lo global— para pensar estas ansiedades cosmopolitas y la necesidad de redefinir la literatura mundial como un proceso hegemónico que produce y disloca, que imagina y descompone mundos literarios contingentes. El primero —*la globalización de la novela*— no trabaja con formaciones textuales particulares, sino con la expansión histórica de la forma novela, de la mano de la empresa colonial europea. Este concepto revisa los marcos históricos y teóricos desde los que se han estudiado tanto la diseminación de la novela desde Europa Occidental hacia sus periferias como la emergencia, a fines del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, de un sistema mundial de producción, recepción y traducción de nove-

las. El segundo modelo —*la novelización de lo global*— se centra en la producción de imágenes de un mundo globalizado en un conjunto de novelas de Julio Verne y en una de Eduardo Ladislao Holmberg. Todas ellas tematizan un deseo de mundo estructural que permea la literatura durante la segunda mitad del siglo XIX. Previsiblemente, los imaginarios globales de estos dos escritores son muy distintos. Verne era un novelista profesional que escribía en Francia para un público lector inmerso en un campo discursivo saturado de significantes imperialistas que naturalizaban la *mission civilisatrice* del Estado, mientras que Holmberg era un escritor amateur (cuya primera ocupación eran las ciencias médicas y naturales) que vivía en Buenos Aires, por entonces apenas una “gran aldea” a punto de convertirse en ciudad. Verne vivía en contacto directo con la experiencia de una modernidad urbana y tecnológica que traducía a los argumentos de sus novelas; el contexto de Holmberg, por el contrario, estaba atravesado por el deseo de esa misma modernidad, que se manifestaba formalmente en sus novelas como una carencia constitutiva.⁴ Mi idea es que las determinaciones geopolíticas particulares que marcaron a cada uno de estos escritores producen imaginarios disímiles respecto del alcance global de sus personajes y tramas. Las novelas de Verne están estructuradas alrededor de los itinerarios globales de personajes omnipotentes (basados en el *topos del bourgeois conquérant*)* cuya subjetividad se expande gracias a las aventuras que los llevan por el mundo entero y más allá: van al fondo del mar, al centro de la Tierra, a la Luna, al Sol y a Marte. En *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* (1875), de Holmberg, en cambio, la posición social de la elite intelectual y política argentina en la economía global del discurso de la aventura apenas da lugar a la narración de un viaje espiritual/inmaterial/imaginario: el

⁴ Véase *La gran aldea* (1884), de Lucio Vicente López, una novela costumbrista sobre la Buenos Aires de las décadas de 1860 y 1870, el período inmediatamente posterior a la guerra civil y anterior a la explosión modernizante que tuvo lugar a mediados de la década de 1880 y durante la de 1890. Esa es la Buenos Aires que retratan las novelas de Holmberg.

* El autor se refiere a *El apogeo de la burguesía*, de Charles Morazé, cuyo título original en francés es *Les bourgeois conquérants* [Los burgueses conquistadores]. [N. de la T.]

cuerpo físico de Nic-Nac nunca sale de su casa, y solo su alma (!) puede hacer el viaje a Marte. Leo estas novelas —que toman sus materiales de los discursos de la literatura de aventuras, la ciencia ficción y el espiritismo— en relación con la hegemonía de los protocolos del realismo, para intentar ampliar el alcance del concepto de representación en el contexto de la globalización de la modernidad.

Finalmente, conecto estos modelos interpretativos con lo que, creo, es la dimensión política implícita de la literatura mundial y de sus prácticas críticas y pedagógicas. También analizo la pretensión —que subyace al concepto de literatura mundial— de cumplir con las aspiraciones cosmopolitas de prácticas académicas que buscan legitimarse a través de la fantasía de contribuir a un mundo futuro constituido alrededor del respeto por la diferencia cultural. En otras palabras, me pregunto si la literatura mundial, como concepto y como práctica, puede llegar a ser un discurso cosmopolita eficaz en un contexto de extrema desigualdad global. Y me pregunto también hasta qué punto la globalización de la novela y la novelización de lo global podrían preservar un horizonte universalista frágil y contingente para el análisis de relaciones culturales mundiales, dando cuenta, a la vez, de los vínculos hegemónicos que las determinan.

LA GLOBALIZACIÓN DE LA NOVELA

Durante los siglos XVIII y XIX, la novela viajó desde Europa hacia América Latina y otras periferias del mundo, a través de canales coloniales y poscoloniales de intercambio simbólico y material.⁵ Por un lado, las

⁵ Me refiero aquí a la novela como la forma estética históricamente determinada por el ascenso de la burguesía y por la necesidad que experimentaba la clase burguesa de representar su cosmovisión y su lugar en las sociedades modernas. *The Rise of the Novel* [La emergencia de la novela] (1957), de Watt, sigue siendo la descripción más convincente de la génesis histórica de la novela (*stricto sensu*) en Europa y sus periferias. Por otra parte, con la inclusión de ensayos como "The Ancient Greek Novel: A Single Model or a Plurality of Forms?" [La novela de la antigua Grecia. ¿Un modelo único o una pluralidad de formas?], de Thomas Hagg, y "The Novel in Premodern China" [La novela en la China premoderna], de Andrew H. Plaks, Franco Moretti critica en *The Novel* el con-

novelas interpelaban a una clase criolla que se debatía entre la adhesión cultural y económica a Europa y su deseo de autonomía política. Para las elites locales, estos relatos de libertad subjetiva abrían la posibilidad de imaginar y modelar identidades independientes de las metrópolis coloniales. En América Latina en particular, el consumo de novelas ofrecía a los lectores de la clase criolla la oportunidad de acercarse a una experiencia de la modernidad que en buena medida les era ajena en su vida cotidiana, a pesar de las aspiraciones liberales que comenzaban a articular su proyecto político y cultural.

Gracias a las experiencias que la novela ponía al alcance de los lectores de las periferias del mundo, los intelectuales latinoamericanos advirtieron de inmediato la importancia que podían tener el consumo, la producción y la traducción de novelas en el proceso de modernización sociocultural. Domingo F. Sarmiento vio en la novela un instrumento esencial para la modernización de América Latina. En *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), señaló que América Latina podría librarse de su atraso premoderno si lograba imponer prácticas e instituciones culturales civilizadas/modernas (es decir, europeas) sobre su estado de naturaleza bárbaro. La modernización era un proceso de conversión (forzado o voluntario, y en todo caso violento) basado en la reproducción de la modernidad europea en América Latina. Inmediatamente después de la publicación de *Facundo*, Sarmiento viajó a Europa, el Magreb y Estados Unidos. Caminando por las calles de París, reflexionaba:

Las ideas y modas de Francia, sus hombres y sus novelas, son hoy el modelo y la pauta de todas las otras naciones; y empiezo a creer que esto que nos seduce por todas partes, esto que creemos imitación, no es sino aquella aspiración de la índole humana a acercarse a un tipo de perfección, que

cepto de "surgimiento de la novela", oponiéndole el de una historia de mucho más largo aliento que se remonta a las épicas caballerescas y cortesanas de la Edad Media. Aunque estoy de acuerdo con Watt en que la novela es un artefacto cultural determinado por cosmovisiones burguesas, él acota el análisis de los efectos institucionales de la novela a la escena nacional, mientras que yo en este capítulo propongo pensar el papel de la novela a escala global.

está en ella misma y se desenvuelve más o menos según las circunstancias de cada pueblo (1981: 138 y 139).⁶

Sarmiento defiende un camino mimético hacia la modernización y argumenta que la imitación no es una condición poscolonial de la periferia, sino, en un giro platónico, una característica inherentemente humana. No duda en señalar con precisión qué aspectos de la cultura europea moderna deben imitarse: los discursos (ideas y tendencias) y las instituciones culturales, sobre todo la novela.⁷

Son muchos los críticos que han estudiado la importancia que Sarmiento adjudica a la novela como una institución modernizadora que es necesario importar. Al analizar cómo Sarmiento representa su propia formación intelectual, Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo explican que recurre a una "cadena de los libros" europeos y estadounidenses (novelas y autobiografías) para legitimar su discurso autobiográfico, *su autoridad como autor* y la naturaleza estético-política modernizante de su intervención (1997a: 126 y 127). Doris Sommer sostiene que Sarmiento encontró en las "novelas de frontera" de Fenimore Cooper (en particular en *El último de los mohicanos* y *La pradera*) "una fórmula para escribir sobre América que le sacaba provecho a la originalidad del continente y que por lo tanto debía tomarse como un modelo de la escritura del Nuevo Mundo" (2004: 88 y 89). David Viñas destaca el

⁶ En el relato sobre su estadía en París, Sarmiento pone en crisis en numerosas ocasiones la idea de Francia como significante privilegiado de lo universal, y hasta describe a la mayoría de los líderes políticos franceses como provincianos. Sin embargo, después de cada uno de estos momentos de desestabilización, vuelve a ubicar a Francia en el lugar del modelo a imitar en el orden global de la modernidad. En otras palabras, si bien Sarmiento juega con la idea de su propia superioridad en relación con determinados intelectuales o funcionarios franceses, Francia no deja de ser para él, en última instancia, el centro y el origen del mundo moderno.

⁷ Aunque Sarmiento nunca escribió una novela, usó las estrategias compositivas de la novela para escribir *Facundo*: "No leemos *Facundo* como una novela (que no es) sino más bien como un uso político del género. (*Facundo* es una protonovela, una máquina novelística, un museo del futuro de la novela.)" (Piglia, 1994: 135). Véase también Diana Sorrensen, *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, en particular sus consideraciones sobre la inestabilidad del género en el libro de Sarmiento: "*Facundo* no permite que el lector permanezca en un programa genérico constante. [...] El lector se ve obligado a cambiar de programa al pasar de una a otra parte del texto" (1996: 42).

papel de los libros (novelas o no) como instrumentos para la modernización del paisaje desértico de la hegemonía cultural bárbara: "Si el exterior es peligroso, se le conjurará con el libro; si el exterior permanece desierto, habrá que poblarlo a través del libro. De donde se sigue que el territorio argentino sea presentado hacia 1850 como un Mercado potencial del libro: se hará mercado unificado y por lo tanto *pais* mediante esa difusión" (1974: 17). Y Ricardo Piglia analiza el deseo sarmientino de autonomía literaria (frente a la evidencia de las determinaciones heterónomas) a la luz de lo que dice Flaubert sobre la novela en su carta a Louise Colet (1994: 128 y 129). Más recientemente, Alejandra Laera descubrió e interpretó una rara pieza periodística, "Las novelas" (1856), donde Sarmiento equipara el grado de modernización de una cultura determinada con la cantidad de novelas que consume: "Caramelos y novelas andan juntos en el mundo, y la civilización de los pueblos se mide por el azúcar que consumen y las novelas que leen. ¿Para qué sirve el azúcar? Díganlo los pampas que no lo usan" (citado en Laera, 2004: 9). Aunque la dulzura puede ser considerada en sí misma un signo de refinamiento gastronómico, su inscripción en las redes de consumo moderno adquiere un valor simbólico especial —sugiere Sarmiento— cuando se la pone al lado de la educación sentimental y política que proporciona la novela: la novela como medida universal de modernización.

Durante el siglo XIX, la novela se institucionalizó en América Latina mediante procesos de imitación, importación, traducción y adaptación formal y temática. Hacia la década de 1880 la producción y el consumo de novelas estaban definitivamente consolidados, y el mismo proceso tuvo lugar, con ligeras variaciones temporales, en Asia, África y Europa Meridional y Oriental, en función de los canales coloniales que determinaban el contenido político-cultural diferencial de sus campos literarios.⁸ En el contexto de la hegemonía mundial de la cultura europea moderna (producida y reproducida en los vínculos coloniales, poscoloniales y neocoloniales con sus periferias), la novela expe-

⁸ Laera señala que en Buenos Aires se publicaron cien novelas entre 1880 y 1890, mientras que en la década anterior habían aparecido menos de dos docenas (2004: 19).

rimentó un proceso de universalización hasta convertirse en la primera forma e institución estética global de la modernidad.⁹ Es importante tener en cuenta que la preeminencia mundial de la forma-novela sobre otros géneros discursivos no puede ser explicada como el resultado de una necesidad humana universal de narrar: la narración y la novela (la novela entendida como la forma estética y cultural históricamente determinada de la narración en el período del que me ocupo) son en realidad prácticas culturales inconmensurables. La universalidad de la forma-novela fue producto de la constitución histórica (a través del colonialismo, el comercio y las promesas de emancipación) de un mundo en el que la cultura europea moderna había consolidado su hegemonía. Donde quiera que se buscaran deseos modernos (deseos de auto-determinación, identidad, desarrollo material y progreso), se encontraban novelas. La novela podría definirse entonces como la forma estética que narra el deseo moderno, la forma que regula y contiene la pulsión libidinal que estructura y subvierte el orden discursivo de la modernización cultural.

¿Había (y en realidad, ¿hay?) diferencias entre la novela europea y la novela latinoamericana, la novela asiática, la novela africana, etc.? Sí y no. Por un lado, uno podría señalar diversos aspectos formales y temáticos de obras individuales (como lo hago más adelante, al conceptualizar y analizar la idea de *la novelización de lo global*), cuyas diferencias se explicarían, entre otras cosas, a partir de la experiencia geopolíticamente determinada del proceso de globalización de instituciones, prácticas y valores modernos. Sin embargo, si se conceptualizara la globalización de la forma-novela como la expansión global de un artefacto emblemáticamente moderno y modernizante, resultaría bastante difícil identificar las diferencias en términos de la función

⁹ Franco Moretti llega incluso a deducir una "ley de la evolución literaria" a partir de este proceso de expansión mundial que experimentó la forma novela. De acuerdo con esta ley, "en las culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (lo que quiere decir casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela contemporánea [moderna] surge primeramente, no como una innovación autónoma, sino como un compromiso entre la influencia formal occidental (por regla general francesa o inglesa) y los materiales locales" (2000: 68).

institucional y política que desempeña la novela en cada uno de estos campos culturales. En otras palabras, el sistema mundial de producción, consumo y traducción de novelas refuerza la fantasía ideológica de una totalidad global de resonancias hegelianas, mediada por deseos de libertad y modernización política y cultural. Esto es, la idea de una totalidad cuya heterogeneidad interna (la particularidad formal y temática de la novela latinoamericana, asiática o africana en relación con la novela europea) funciona como marco para identificar continuidades y discontinuidades formales en la geografía simbólica de la *novela global* o, mejor dicho, de la estabilidad formal de la novela en su circulación global en el período histórico que aquí estudio. Insisto: la globalidad de la forma-novela es el resultado del proceso histórico de hegemonía global, el producto de la universalización de su particularidad europea burguesa/moderna. En una entrada prácticamente olvidada de sus *Cuadernos de la cárcel*—"Hegemonía de la cultura occidental sobre toda la cultura mundial"—, Gramsci utiliza la categoría que él mismo desarrolló para analizar las formaciones sociales nacionales para considerar procesos de globalización como la historia mundial de la hegemonía occidental sobre sus Otros culturales:

Aun admitiendo que otras culturas han sido importantes en el proceso de unificación "jerárquica" de la civilización mundial (y, ciertamente, hay que reconocer esto sin más), ellas han adquirido valor universal solo en la medida en que se han convertido en elementos constitutivos de la cultura europea, que es la única cultura histórica y concretamente universal, esto es, en cuanto han contribuido al proceso del pensamiento europeo y han sido asimiladas por este (1999: 234).

Esta cita muestra la faceta más hegeliana de Gramsci: afirma que la cultura mundial—la posibilidad de postular la existencia de un campo cultural global— depende de la mediación universal de Europa. En tanto *hegemon* global, la cultura europea reconoce e incorpora las normas, formas y prácticas estéticas subalternas y marginales para dar forma a un campo cultural mundial estructurado en torno a los principales núcleos que rigieron las apropiaciones que le dieron forma en primer lugar; la

universalidad y la homogeneidad relativa de este campo cultural global cuya universalidad es el resultado de la mediación hegemónica de la cultura burguesa/moderna europea o del Atlántico Norte. De ninguna manera me interesa pensar la periferia como un espacio que se limita a recibir y absorber mandatos culturales del centro sobre la base de una división internacional del trabajo y una balanza comercial que favorece el desarrollo del Primer Mundo. Las relaciones entre centro y periferia, en cambio, están culturalmente mediadas por la producción hegemónica de consenso en los márgenes de la globalización.¹⁰ Esta mediación cultural hegemónica puede ser leída en la brecha que une y separa la globalización de la novela de la novelización de lo global, entre el modo en que el capitalismo produce un "mundo a su imagen y semejanza" (Marx y Engels, 1979: 477 [*Manifest*, 466]) a través de la expansión global de sus instituciones estéticas y culturales, por un lado, y las reapropiaciones y reinscripciones literarias locales de ese proceso histórico, por el otro.

En este sentido, y tomando la noción gramsciana de hegemonía, la operación de universalización que constituye la base discursiva para la postulación de la globalidad de la forma novela no debería ser entendida en términos de una subordinación cultural de la periferia con respecto al centro. Por eso invoco las ideas de "importación", "traducción" y "adaptación" en lugar de pensar en términos de "imitación", "implantación" o "imposición". Las ideas de coerción y consentimiento implicadas en el concepto de hegemonía presuponen un papel activo de las culturas periféricas en la empresa de universalización de la novela. Es decir, en el siglo XIX y a principios del XX, la representación de la particularidad de la cultura europea y sus instituciones como universales fue un proyecto compartido por intelectuales del centro y los márgenes de un campo discursivo global que sancionó la universalidad de la forma-novela.

¹⁰ Esta mediación cultural complementa la "ley de la evolución literaria" propuesta por Moretti (véase la nota 9) y contextualiza la idea de que la novela de la periferia resulta de una solución de compromiso entre la forma occidental y los materiales locales dentro de un marco discursivo político-cultural (más que estético).

Sería fácil desestimar la globalización de la novela entendida como forma cultural e institución moderna caracterizando este proceso como la otra cara de flujos y dinámicas coloniales. Sería fácil, pero sería un grave error hermenéutico. Aunque ambos procesos en cierto modo se superponen, la expansión global de las instituciones modernas presupone la realización universal de la promesa de una modernidad cultural y política. La articulación discursiva de esta promesa, que se recorta con particular intensidad sobre el horizonte libidinal de los campos intelectuales periféricos, encuentra representaciones eficaces en la escena afectiva y sociopolítica de la novela latinoamericana de este período. En otras palabras, la globalización decimonónica de la modernidad y sus instituciones implicó tanto una amenaza de opresión (neo)colonial como una promesa de emancipación. Si analizásemos esta aporía a la luz del enunciado fundamental de la deconstrucción que Derrida formuló por primera vez en "La farmacia de Platón" respecto del doble significado de *phármakon* como medicina y veneno, podría decirse que la globalización es, a la vez, la condición de posibilidad y de imposibilidad de la modernidad en los márgenes de lo universal. En otras palabras, la globalización de la novela supone, en las periferias del mundo moderno, la articulación hegemónica de una forma universal que lleva inscrita en su universalidad la tensión *in potentia* entre autonomía y sumisión estético-cultural. Pero, al mismo tiempo, produce dislocaciones que visibilizan las determinaciones particulares locales, socavan la globalización de la forma-novela, introducen la diferencia formal que la vuelve imposible y, finalmente, produce una forma novela global pero latinoamericana, que no es idéntica a sí misma. Esta diferencia de la novela latinoamericana consigo misma, que interrumpe y disloca la globalización de la novela, está en el centro de lo que llamo la novelización de lo global.

ENTREACTO: GLOBALIZACIÓN Y LA TOTALIDAD IMPOSIBLE

La idea de un mundo producido como totalidad cultural mediante la expansión de la novela europea es una narrativa teórica de la globali-

zación en el siglo XIX y casi eufórica, pero decididamente incompleta, tal vez demasiado hegeliana en su afirmación del triunfo absoluto de la modernidad. Hegel basa su confianza incondicional en el triunfo del espíritu de la libertad y sus instituciones político-culturales en la naturaleza necesaria de la mediación material que da forma al mundo moderno como totalidad de sentido. Para Hegel, el comercio, los tratados legales, la colonización y la guerra transforman un espacio global hecho de diferencias nacionales y desigualdades materiales en un mundo de relaciones culturales, jurídicas y económicas modernas/burguesas reconciliado consigo mismo.¹¹ Este relato teórico es capaz de dar cuenta de la eficacia del espíritu en su marcha emancipadora por el mundo para superar dialécticamente todas las resistencias u oposiciones que se le presentan: es decir, las resistencias al progreso dialéctico del espíritu hegeliano son apenas instancias que contribuyen a su realización material. La resistencia no tiene chances ante las fuerzas de la historia universal que avanzan, precisamente, mediante la superación (que es al mismo tiempo negación y preservación [*Aufhebung*]) de lo que les opone resistencia:

Este pueblo en la historia universal es, en esa época, el *dominante* [...] Frente a su derecho absoluto de ser guía en el presente momento del desarrollo del Espíritu Universal, los espíritus de los demás pueblos carecen de derecho y como aquellos cuya época ya ha pasado, no pesan más en la historia universal [...], quizás pierda su independencia, tal vez aún continúe o apenas sobreviva como Estado particular o en un círculo de Estados (Hegel, 2000: 389, § 347).¹²

¹¹ Véase Hegel, 2000: §§ 246, 247, 324 y 347.

¹² Tal como muchos otros textos marxianos canónicos, el *Manifiesto comunista* establece una relación de palimpsesto con el texto hegeliano *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*. En este famoso pasaje resuenan ecos de Hegel: "Perfeccionando con celeridad todos los medios de producción y aligerando la comunicación en un proceso interminable, la burguesía arrastra a todas las naciones, incluso a las más bárbaras, hacia la civilización. [...] Compele a todas las naciones a adoptar los modos de la producción burguesa o de lo contrario zozobrar; las compele a instaurar en su seno la así llamada 'civilización', es decir, a hacerse burguesas" (Marx y Engels, 1979: 477 [*Manifest*, 466]).

Antes de abordar la novelización de lo global, quisiera examinar esta renuencia de los discursos teóricos y político-culturales sobre la globalización a tener en cuenta las instancias locales de resistencia que no pueden ser subsumidas como momentos de su propia resolución dialéctica. La idea no es afirmar la irreductibilidad de la diferencia cultural ni proponer lecturas empiristas y antiteóricas sobre la inconmensurabilidad de la materialidad de lo social y los modelos críticos que pretenden aprehenderla. Por el contrario, me interesan aquellos lugares, prácticas, subjetividades y obstáculos que, al menos de manera momentánea, se resisten a ser colonizados epistemológicamente por la conciencia moderna e impiden la sutura del mundo como totalidad global. Se trata de zonas opacas que exhiben las fisuras de la articulación discursiva de la modernidad y el proceso de globalización. Aquí leeré un episodio olvidado de la historia de los fracasos coloniales: los sucesivos e infructuosos intentos del capitán James Cook, entre 1772 y 1775, de conquistar la Antártida, y el persistente rechazo del continente blanco frente al ímpetu globalizante de la empresa colonial británica. Los fracasos de Cook en su intento de incorporar la Antártida al *mundo descubierto* y a las cartografías globales del colonialismo europeo nos importan porque subrayan la naturaleza ideológica y hegemónica de la idea de un mundo *ocupable, viajable* y receptivo para la institución de relaciones sociales marcadas por el derecho de propiedad.

En julio de 1771, hacia el final de la primera circunnavegación austral del capitán Cook, todos los continentes —menos uno— habían sido colonizados, o al menos explorados y cartografiados en alguna medida; un proceso histórico que es la condición de posibilidad de los discursos de Kant, Hegel y Marx sobre el cosmopolitismo, la historia mundial, el capitalismo global y la posibilidad de una revolución universal. El último reducto que desafiaba y estimulaba las mentes de colonialistas y exploradores por igual era la *Terra Australis Incognita*.¹³ Durante su segunda circunnavegación, Cook escribía en su diario el 2 de agosto de 1773:

¹³ Supongo que aquí se puede leer una referencia a *Astérix* y al papel que juegan las lecturas infantiles en la configuración futura de nuestros imaginarios estéticos y críticos.

Habiendo ya cruzado o alcanzado el norte de la Ruta del Capitán Carteret [cerca de Tahití], no es posible hacer ningún descubrimiento de importancia; mientras permanezca en los Mares Tropicales no espero ver más que un puñado de islas. Puesto que en esta y en mi anterior Travesía ya he cruzado este Océano desde el paralelo 40° Sur y hacia arriba, no negaré que me haya formado algún juicio sobre el gran objeto de mis búsquedas y exploraciones: el Continente Austral. Las circunstancias parecen indicar que no existe, pero se trata de un asunto demasiado importante para dejarlo librado a conjetura; hay que determinarlo mediante datos fácticos, y estos solo pueden obtenerse visitando la parte aún inexplorada de este Mar, que será la tarea a realizar en lo que queda de la Travesía (1999: 278).

La Royal Society había encomendado a Cook la tarea de "extender sus descubrimientos hasta el Polo Sur" (Edwards, 1999: 221). Desde la circunnavegación de Magallanes, la idea de que existía un Gran Continente Austral formado por un conjunto de territorios que casi no habían sido explorados y que, se creía, eran las partes visibles de un continente desconocido —Sudáfrica, Australia, Tasmania (o la Tierra de Van Diemen), las Nuevas Hébridas, las Kerguelen, Nueva Guinea, Nueva Zelanda y Tierra del Fuego— había motivado la exploración constante de los mares del Sur. En 1772, Alexander Dalrymple, un importante miembro de la División Geográfica de la Royal Society, publicó un estudio en el que especulaba sobre la existencia de una *Terra Australis Incognita* caracterizada por la abundancia: "La cantidad de habitantes del continente austral probablemente supere los 50 millones", una población de "extensión mayor que toda la parte civilizada de Asia, desde Turquía hasta el extremo oriental de la China. Las migajas de esa mesa bastarían para mantener el poder, el dominio y la soberanía de Gran Bretaña, solamente usando sus fábricas y embarcaciones" (citado en Chapman, 1964: 19-21). Las fantasías de Dalrymple (inspiradas en el mito de El Dorado, que algunos situaban en el extremo más austral del mundo) llevaron a la Royal Society a patrocinar el segundo viaje de Cook, esta vez con el objetivo específico de conquistar esa tierra prometida.

Cook era el hombre apropiado para esta empresa que evoca al espíritu de la historia universal de Hegel. Como un Cristóbal Colón del

siglo XVIII, Cook había dejado su impronta y plantado la bandera colonial británica de la reina Ana en territorios e islas de todo el Pacífico Sur, pero había fracasado en sus cuatro intentos de llegar a las costas heladas de la Antártida. En su tercer intento fallido (30 de enero de 1774), Cook navegó más al sur que nadie antes cuando alcanzó una latitud de 71° 10'. Un año más tarde, en su cuarto y último intento, con parte de su tripulación muy enferma, decidió que no valía la pena arriesgarse y emprendió el regreso. Cook justificó esta decisión en dos anotaciones de su diario, fechadas el 6 y el 21 de febrero de 1775:

El riesgo que se corre al explorar las costas de estos desconocidos Mares Helados es tan grande que puedo permitirme la audacia de decir que jamás hombre alguno se aventurará más lejos de lo que he llegado yo, de modo que las tierras que pudiera haber al Sur nunca serán exploradas. No hemos de encontrar más que espesas nieblas, tormentas de Nieve, Frío Intenso y todas las otras cosas que representan un peligro para la Navegación, y tales dificultades se ven mucho peores dado el inexpresablemente horrendo aspecto de este País, un País condenado por la Naturaleza a no sentir siquiera una única vez la calidez de los rayos solares, sino a quedar por siempre sepultado bajo hielos y nieves eternas. Los puertos que pudiera haber en la Costa están totalmente cubiertos por espesísimas capas de nieve congelada, pero si alguno estuviera abierto como para admitir el ingreso de un barco, sería aún más peligroso entrar, porque la nave corre el peligro de quedarse atascada allí para siempre o salir en una isla de hielo [...] Habría sido temerario de mi parte arriesgar todo lo hecho a lo largo de la Travesía en aras de descubrir y explorar una Costa que no serviría a propósito alguno, o sería de mínima utilidad para la Navegación, la Geografía o en verdad para cualquier otra Ciencia (1999: 412).

Un país condenado por la naturaleza y con puertos inutilizables, un continente que nunca podrá ser explotado económicamente: las observaciones empíricas de Cook no solo acaban con los relatos míticos de cornucopias antárticas; además, y de manera significativa, su retrato de la Antártida como un obstáculo insuperable modifica para siempre la imagen del mundo como totalidad conquistada/conquis-

table.¹⁴ La renuncia de Cook reconoce la imposibilidad de conocer lo que la Antártida tiene de *incognito* y, también, que el mundo no es cognoscible como totalidad. La Antártida está condenada, pero también lo está la idea de un mundo cartografiado y transparente, así como la autfiguración de Cook como sujeto de la historia universal hegeliana. En un célebre pasaje de *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*, Hegel describió a Napoleón como la encarnación misma de la historia paseándose a caballo:

Al frente de todas las acciones, y esto incluye las acciones propias de la historia universal, se encuentran individuos que son las subjetividades, a través de las que se realiza lo sustancial [...]. Estas individualidades son la expresión viva de las acciones sustanciales del espíritu universal, y son por lo tanto inmediatamente idénticos a él (2000: 390, § 348).¹⁵

Cook se representa a sí mismo de la misma manera, al menos hasta el momento decepcionante en que tuvo que reconocer la imposibilidad de su misión histórica:

Yo, a quien la ambición guía no solo más lejos de lo que haya llegado ningún otro hombre, sino hasta el punto más lejano al que creo que un hombre puede llegar, no lamenté haberme topado con esta interrupción, ya que en cierta medida nos libró de los peligros y las privaciones que son insepa-

¹⁴ La historiografía británica tradicional comparte la afirmación de Cook respecto de la imposibilidad de la empresa y la considera irrefutable: "La importancia de este viaje es enorme [...] Ya no era posible desarrollar argumentos convincentes sobre la existencia de un continente austral fértil y populoso. Cook había demostrado que los elementos de las altas regiones australes eran mares tempestuosos, hielo y nieve, revelando que esa parte de la Tierra era inhabitable [...] Sus hallazgos eran tan concluyentes que no quedó esperanza de resurrección" (Simpson-Housley, 1992: 7).

¹⁵ Charles Taylor explica que los "individuos histórico-mundiales" de Hegel son aquellos agentes que participan directamente en la construcción del Estado, y que la idea de que la "razón se realiza a sí misma", o de que la razón extiende su territorio, "no ocurre porque algunos hombres vean el plan maestro de la razón y construyan un Estado siguiendo esas instrucciones. La idea de que la razón se realiza a sí misma significa que el resultado surge de una acción humana cuyo agente en verdad no es consciente de lo que hace, sino que actúa mirando a través de un vidrio muy oscuro, pero guiado por la astucia de la razón" (1979: 123).

rables de la navegación por las regiones del Polo Sur. Si por esa razón no pudimos avanzar ni una pulgada más hacia el sur, no es necesario atribuir a otra razón nuestro Viraje para regresar hacia el Norte (1999: 331).

Los peligros, las privaciones y una escenografía maldita imponen un límite radical a la posibilidad de descubrir la Antártida e incorporarla al mundo creado por la globalización de la modernidad. La conclusión del *no descubrimiento* de este navegante británico es bastante obvia: la capacidad globalizante de Cook era insuficiente para que el mundo se actualizara como una totalidad reconciliada e idéntica a sí misma. El mundo no era un territorio transparente e inmediatamente asible, ni una pantalla blanca sobre la que pudieran proyectarse sombras modernizantes y derechos de propiedad.

Estoy tratando de subrayar aquí la necesidad de analizar las mediaciones discursivas que intervienen en el horizonte imaginario de la globalización; esta necesidad que se vuelve evidente cuando aparecen los momentos de opacidad, de resistencia, que desnaturalizan la idea de la globalización como un hecho consumado, y no como un discurso ideológico que desplaza y rearticula imaginarios geopolíticos y geoculturales.

En este sentido, la globalización de la novela y la novelización de lo global son un intento de poner en primer plano las mediaciones discursivas que dan forma a los mundos producidos por la literatura. Ambos conceptos permiten articular el deseo cosmopolita de inscribir el sentido de formas estéticas particulares en múltiples contextos que incluyan pero trasciendan sus determinaciones locales, nacionales y regionales, con vistas a la producción de argumentos críticos que den cuenta de la verdadera complejidad de los protocolos de significación históricos y culturales. Desde la perspectiva de la globalización de la novela, la excepcionalidad de la Antártida (su exterioridad negativa no dialéctica, que se lee todavía hoy en su resistencia a los reclamos de soberanía nacional y explotación capitalista) subraya la representación hegemónica y universalista de las determinaciones particulares de toda secuencia de apropiaciones, traducciones, importaciones e intercambios estéticos. Porque en esta representación ideológica y neurótica de la universalidad de procesos culturales marcadamente particulares co-

bra forma el horizonte totalizador del discurso de la globalización.¹⁶ Es precisamente esta imposibilidad —la naturaleza inaprensible del mundo como totalidad de sentido— lo que desencadena las figuraciones discursivas que analizo en la próxima sección.

LA NOVELIZACIÓN DE LO GLOBAL

La idea de la globalización de la novela explica el papel que jugó la novela en la expansión global de la cultura burguesa/moderna y sus insti-

¹⁶ Hasta el día de hoy, la Antártida conserva un lugar radicalmente exterior y excepcional en relación con la globalización de la modernidad, sobre todo en cuanto a la cuestión de la soberanía nacional: es el único territorio del planeta abierto a la exploración científica universal y cerrado a la explotación de recursos naturales. La preservación cosmopolita de la Antártida se ha logrado a pesar de los intentos de aprovecharla de maneras materiales y simbólicas durante más de dos siglos. La siguiente es una breve historia de la excepcionalidad antártica en la historia de la modernidad. Las observaciones de Cook sobre la superabundancia de focas en la Antártida e islas vecinas se dieron a conocer en toda Europa y generaron una "ola de cazadores de focas" que duró hasta 1822. En aquella época, las misiones solían emprenderse con una doble motivación, comercial y científica. El entusiasmo resurgió en la década de 1890 con el inicio de la carrera ballenera/científica. En 1895, el Sexto Congreso Geográfico Internacional resolvió dedicar una mayor atención a la Antártida. De 1895 a 1917, británicos, escoceses, noruegos, alemanes, belgas, suecos, franceses, argentinos, chilenos, neozelandeses y australianos compitieron por realizar los descubrimientos de mayor envergadura y llevar las mayores glorias a su patria. El principal objetivo ya no era el Polo Sur Magnético, como lo había sido para exploradores anteriores, sino el verdadero Polo Sur Geográfico, a la latitud 90° 00', el extremo más austral del mundo. Esta "era heroica" de la exploración antártica fue protagonizada por figuras notables como Roald Amundsen y Robert F. Scott (quienes en 1911 se lanzaron a la célebre competencia por ser el primer hombre en llegar al Polo Sur Geográfico), así como Ernest Shackleton y Douglas Mawson. Desde el fin de la Primera Guerra Mundial hasta el presente, un período que podría denominarse "era científica", cualquier nación interesada ha podido llevar a cabo observaciones científicas en la Antártida con la condición de evitar la explotación económica, de acuerdo con el Tratado Antártico suscrito en 1959. Este tratado suspendió toda determinación de los reclamos superpuestos de soberanía sobre la Antártida y las maneras en que el continente blanco pueda ser usado o explotado hasta 2011. Sin embargo, en 1991, diez años antes de la fecha señalada para la expiración del tratado, el Protocolo al Tratado Antártico sobre Protección del Medioambiente, firmado en Madrid, extendió por cincuenta años más los términos del acuerdo. Este paréntesis a las disputas económicas, comerciales y territoriales, en vigencia hasta 2041, se denomina Pax Antártica. Los datos para esta breve historia moderna de la Antártida se han tomado de Baughman (1994), Mill (1905) y Stewart (1990).

tuciones durante el siglo XIX. Los vectores que trazan los intercambios, las importaciones, las traducciones y las adaptaciones de novelas en el espacio global dan forma a la historicidad del campo literario-mundial, subrayan su materialidad y su contingencia, y visibilizan la extensión espacial y la intensidad del proceso de globalización económico-cultural. Sin embargo, la globalización de la novela no puede dar cuenta de los diferentes dispositivos y estrategias textuales, tramas o personajes de la gran variedad de novelas que dieron contenido específico a la globalidad de la forma-novela. Es necesario, entonces, dar cuenta no solo de la emergencia histórica de una forma global como la novela, sino también de la globalización como figura retórica producida en el interior de un corpus novelístico que se interesa por representar la distancia cultural que separa a Europa de sus márgenes. Si la globalización de la novela ve el mundo como una totalidad cultural global y como un sistema relacional, la novelización de lo global lee los imaginarios universalistas puntuales que estos textos ponen en circulación.

Las novelas de Julio Verne forman un corpus privilegiado para estudiar la novelización de lo global. Si la significación del espacio se produce discursivamente (una idea que Edward W. Said desarrolla a través de su noción de "geografía imaginativa"), y si la ficción es uno de los protocolos narrativos más eficaces para aprehender, categorizar y representar el mundo, puede decirse que las novelas de Verne son uno de los puntos más altos en la producción de imaginarios sobre la transformación del mundo en una totalidad de cultura y sociabilidad modernas. Estas novelas exceden, entonces, aquellas lecturas que intentan reducirlas apenas como ficciones del colonialismo.¹⁷ Los perso-

¹⁷ Dado el poder simbólico que ejercía el discurso literario en la Europa Occidental del siglo XIX, no hay dudas de que los relatos de Verne fueron un instrumento muy potente para promover y reforzar el discurso de la globalización. De hecho, no hay manera de exagerar el papel que desempeñaron en el Segundo Imperio la literatura y, en general, el mundo de "las artes y el entretenimiento": en Francia existía una necesidad específica de producir y consumir imágenes de un mundo colonial que estaba más allá de las fronteras de lo conocido, no solo por la dinámica expansiva de la sociedad burguesa/moderna, sino también —y sobre todo— por el tedio que provocaban la estabilidad económica y la solidificación de las tradiciones (recientemente instituidas) de la clase media. Véanse Girardet (1972), Blanchard y Lemaire (2003) y Compère (1991).

najes burgueses de estas novelas viajan por los cinco continentes, trazando nuevas cartografías del mundo en función de una epistemología de la aventura y el exotismo, tal como ocurre en *Cinq semaines en ballon* [*Cinco semanas en globo*] (1863), *Voyages et aventures du Capitaine Hatteras* [*Aventuras del capitán Hatteras*] (1864-1865) y *Le tour du monde en 80 jours* [*La vuelta al mundo en 80 días*] (1873). Verne incluso se atreve a enviar a sus personajes más allá de la superficie terrestre, hacia lo desconocido: a la Luna en *De la Terre à la Lune* [*De la Tierra a la Luna*] (1865) y *Autour de la Lune* [*Alrededor de la Luna*] (1870); al Sol en *Héctor Servadac* (1874-1876); al fondo del mar en *Vingt mille lieues sous les mers* [*Veinte mil leguas de viaje submarino*] (1869-1870), y al centro de la Tierra en *Voyage au centre de la Terre* [*Viaje al centro de la Tierra*] (1864). En los párrafos finales de *De la Terre à la Lune*, el narrador omnisciente canaliza el orgullo y el miedo que sentía J. L. Maston por sus tres amigos que estaban en medio de un viaje espacial: "Se habían colocado más allá de la humanidad, superando los límites impuestos por Dios a sus criaturas terrenales" (2001b: 243 [32]). En las novelas de Verne, no hay límites para el sueño de la actualización universal de la libertad económica, política y cultural: los rincones más recónditos del universo esperan la llegada de estos *bourgeois conquérants* (véase Morazé, 1957). Los lectores contemporáneos encontraron en estas novelas el reflejo de sus propias experiencias burguesas locales, geográficamente restringidas, transformadas en aventuras globales que iluminaban la intensidad y la excitación de aquellos que querían abrazar su subjetividad burguesa/moderna y explorar su potencial universalizante. En un artículo sobre los viajes marítimos del siglo XVIII y sus correspondientes imaginarios literarios, Margaret Cohen describe la relación entre los públicos lectores y la aventura novelizada durante el período que precede al que aquí me refiero:

Puesto que tenían lugar en un ambiente al que pocos podían acceder, pero que influía en la vida de tantos, los viajes marítimos despertaban la curiosidad de los lectores que no se movían de sus casas. A medida que los viajes oceánicos globales fueron adquiriendo mayor magnitud a la par de la imprenta, los marineros de sillón recurrieron a la literatura sobre

travesías marítimas, tanto reales como ficticias, en busca de aventuras extrañas y sorprendentes, y de información sobre acontecimientos que estaban cambiando el mundo leyendo lo que se conocía como "noticias del mar" (2010: 657).

Siguiendo la pista de Cohen, propongo leer estas narraciones de aventura global (ya sea en el mar, en tierras distantes o en el espacio exterior) como el lugar en el que los públicos lectores de clase media podían reconocer el pontencial simbólico de su subjetividad burguesa y la ficcionalización de las condiciones de posibilidad del mundo moderno que estaban instituyendo.

Una novela suelta, aislada, no está en condiciones de constituirse por sí sola en este espacio especular que posibilita el reconocimiento de la capacidad de este sujeto histórico de *hacer mundo*. Esta función de la forma-novela debe ser buscada en una constelación de novelas que se puedan leer como un panorama (una tecnología visual contemporánea a las novelas de Verne), que yuxtaponga mundos y aventuras en lo que podría llamarse el *archivo novelístico Verne*, que invitaba a sus lectores a imaginar la Tierra (y, en realidad, el universo más allá de la Tierra) como un mundo abierto, disponible y receptivo para experimentos científicos, el lucro y el entretenimiento.

En primer lugar, todas las novelas de Verne involucran viajes de algún tipo. En estos viajes, siempre aparece al menos un momento en el que la novela toma distancia para captar una imagen del mundo como totalidad. La percepción de lo real es siempre fragmentaria, y organizar los fragmentos en una imagen mental más acabada es una operación psicológica e intelectual compleja que Kant teorizó en la *Crítica del juicio*. Pero gracias al potencial imaginario y poético del lenguaje, se puede producir una imagen imposible, una *imagen imaginable* pero inaccesible a la percepción empírica; por ejemplo, la de la Tierra como totalidad de sentido, como imagen total, como una esfera perfecta, imaginable, deducible, pero nunca contrastable empíricamente. Esta es la potencia de la ficción. En *Autour de la Lune*, por ejemplo, Michel Ardan, el astronauta francés de una tripulación formada por tres hombres (los otros dos son estadounidenses), mira por

la ventanilla de la nave espacial y exclama: "¡Ay, mis queridos compañeros! Será bastante curioso tener a la Tierra como vemos a nuestra Luna, verla salir en el horizonte, reconocer la forma de sus continentes y decirnos: ¡allí está América... allí está Europa, y luego seguirla cuando está a punto de perderse en los rayos del Sol!" (2001a: 94 [75]). El doctor Fergusson adopta la misma perspectiva distanciada en *Cinq semaines en ballon*:

Entonces África ofrecerá a las nuevas razas los tesoros acumulados por espacio de siglos en su seno. Esos climas fatales para los extranjeros se sanearán por medio de la desecación y las canalizaciones, que reunirán en un lecho común las aguas dispersas para formar una arteria navegable. Y este país sobre el cual planeamos, más fértil, más rico, más lleno de vida que los otros, se convertirá en un gran reino donde se producirán descubrimientos más asombrosos aún que el vapor y la electricidad (1865: 88 [111 y 112]).

Además de la proyección colonialista de que África "ofrecerá" sus tesoros a una nueva raza de exploradores, la perspectiva elevada y vertical produce una jerarquía evidente entre el sujeto y el objeto espacial (humanizado) de esa mirada, generando una relación simbólica en la que el objeto es subordinado a la voluntad del sujeto. En sus mapas (del planeta Tierra en el primer ejemplo, de un continente en el segundo), las novelas de Verne representan el espacio en relación con su potencial para ser capturados por los discursos de la exploración, la aventura, la ciencia y el lucro.¹⁸

En segundo lugar, dadas las inclinaciones positivistas del campo cultural francés de la segunda mitad del siglo XIX, la eficacia de una representación del mundo o del universo entero como un espacio homogéneo y liso que puede ser recorrido en todas las direcciones de-

¹⁸ Otra estrategia importante de apropiación es la familiarización de lo extraño, lo siniestro o lo sublime por medio de la analogía: el Orinoco es como el Loire (*Le superbe Orinoco [El soberbio Orinoco]*); para Ardan, Barbicane y Nicholl, la Luna evoca las montañas de Grecia, Suiza o Noruega (*Autour de la Lune*); en su camino al centro de la Tierra, Lidenbrok descubre otro "mar Mediterráneo" (*Voyage au centre de la Terre*).

pende de la posibilidad de medirlo, estudiarlo, calibrarlo. Por ejemplo, los ochenta días que se toma Phileas Fogg para dar la vuelta a la Tierra en *Le tour du monde en 80 jours* presuponen la certeza filosófica y científica de que la Tierra puede recorrerse en una cantidad de tiempo acotada. Todo lo que se necesita es un individuo tenaz. Del mismo modo, se espera que el viaje *De la Terre à la Lune* tome exactamente noventa y siete horas y veinte minutos, como lo indica el subtítulo del libro (*Trajet direct en 97 heures 20 minutes*); de hecho, la obsesiva preparación para el viaje y el estudio de las variables científicas y económicas ocupan buena parte de la trama, y la novela termina justo después del lanzamiento del cohete. En ambos casos, la posibilidad de medir con precisión científica el curso de la aventura confirma y refuerza la intuición inicial de que es posible, imaginable, colonizar la Tierra o la galaxia entera.

En tercer lugar, después de haber producido las imágenes que conforman este imaginario de mundos disponibles y conquistables, las novelas de Verne representan el proceso de apropiación de esos espacios "vacantes". Algunos de los personajes de Verne son agentes directos del colonialismo estatal; por ejemplo, los miembros del Gun Club en *Autour de la Lune*, que proponen una exploración del espacio exterior "[i]para hacerse de la Luna en nombre de los Estados Unidos y convertirla en el estado número cuarenta de la Unión! Para colonizar las regiones lunares, para cultivarlas, poblarlas y llevar allí todos los prodigios del arte, la ciencia y la industria. Para civilizar a los selenitas" (2001a: 63 [84]). Pero no es este el único camino posible. Es más interesante, en efecto, el que toman los personajes que no presentan su agenda colonial en nombre de un Estado nación, sino más bien en nombre de la modernidad. Por eso las novelas de Verne están pobladas de empresarios, políticos, profesores, *paterfamilias*, científicos y *bonvivants* de Francia y de casi todas las naciones europeas, de Estados Unidos, Rusia y de prácticamente todos los países que tuvieran una floreciente clase media. La *burguesificación* del mundo es la clave para entender la dimensión transnacional de la conceptualización filosófica y literaria del proceso de globalización, desde el siglo XIX: el deseo de producir una totalidad social homogénea que eventualmente podría

coincidir con la superficie de la Tierra (y, en Verne, con el universo entero). La novela más sorprendente dentro de este corpus es *De la Terre à la Lune*, que termina con una frase (pronunciada por J. T. Maston, el secretario del Gun Club) que rinde homenaje a los astronautas que se aventuran en el espacio exterior en nombre de la civilización: "Esos tres hombres han llevado al espacio todos los recursos del arte, de la ciencia y de la industria. Con eso, se puede hacer cualquier cosa, y ustedes verán que, algún día, ellos podrán conseguirlo" (2001b: 244 [32]). Las novelas de Julio Verne han sido leídas en el cruce entre la ciencia ficción y la novela de aventuras. No me interesa discutir estas inscripciones genéricas, sino subrayar que en el caso de la literatura popular en los relatos de Verne, estas suponen una relación política con la globalización de las instituciones y prácticas burguesas/modernas, y con los protocolos hegemónicos de representación propios de la narración realista. En otras palabras, ¿qué pasa si pensamos las novelas de Verne como una forma de realismo oblicuo o, mejor dicho, virtual? ¿Qué pasa si pensamos estas novelas como la representación del potencial económico y tecnológico de la clase media y su relación con la expansión global de sus instituciones culturales, políticas, económicas y científicas; es decir, como representación de lo real no *tal como es* sino *como podría ser*? Gilles Deleuze explica que la virtualidad no se opone a lo real sino a lo actual, lo realmente existente, y a lo que él llama *lo posible*:

Lo posible no tiene realidad (aunque pueda tener una actualidad); inversamente, lo virtual no es actual, pero posee en cuanto tal una realidad; [...] lo posible es lo que se "realiza" (o no se realiza) [...] La razón estriba en que se considera que lo real es a imagen de lo posible que realiza [...] Y como no todos los posibles se realizan, la realización implica una limitación por la que determinados posibles se consideran rechazados o impedidos, mientras otros "pasan" a lo real. Lo virtual, por el contrario, no tiene que realizarse (1987: 101 y 102).

En este sentido, cuando se afirma que las novelas de Verne anticipan las tecnologías que se inventarían recién en el siglo xx o que proyec-

tan nuevos e inconcebibles usos de las tecnologías ya existentes, se abusa del concepto deleuziano de lo posible. Prefiero pensar que las novelas de Verne se ubican justo en el borde de los protocolos de representación de la novela realista: son relatos de mundos virtuales, prácticas virtuales y puntos de vista virtuales, cuya eficacia radica en su capacidad de iluminar la voluntad universalizante de la burguesía durante la segunda mitad del siglo xix, precisamente porque esa virtualidad señala la potencialidad de un deseo de totalización constitutivo del sujeto histórico de estas novelas que nunca puede satisfacerse. Creo entonces que las novelas de Verne dan cuenta de lo real de la modernidad global y de las relaciones sociales burguesas de manera más productiva que cualquier novela realista. En *On Literary Worlds* [Sobre los mundos de la literatura], Eric Hayot subraya la necesidad de interpretar las fuerzas significantes que emanan del intervalo entre un texto literario y el mundo extradiagético que este señala, y así teoriza las condiciones de posibilidad para un discurso crítico que intente desestabilizar la poética del realismo (como estoy intentando hacer con mi lectura de Verne como un escritor realista virtual). Para Hayot, la literatura es siempre una teoría del mundo vivido y una relación con ese mundo, y para destacar esa dimensión relacional recomienda prestar especial atención

[al] grado de orientación de una obra hacia el mundo; es decir, el grado en que la obra responde o corresponde a los imperativos básicos de la filosofía o el mundo social de su época, el sentido normativo de un mundo "real" que mantiene alguna relación discontinua (y posiblemente oposicional) con el mundo de lo estético [...] La observación de las dimensiones creadoras-de-mundo y relativas-al-mundo [de las obras de Balzac y Chandler] nos permite ver qué tipos de realismo están abriéndose dentro del campo del realismo (2012: 44-46).

La tensión específica e históricamente determinada entre las continuidades y las discontinuidades que articulan los universos diegéticos y extradiagéticos en las novelas de Verne, entre lo ficcional y lo real, da lugar a un realismo oblicuo que se cuela en lo real de los imaginarios globales creados por la modernidad europea, y que, por lo tanto, re-

presenta las condiciones discursivas de la globalización.¹⁹ Lo que el realismo singular de Verne representa, entonces, no es (no solo, no necesariamente) la formación social de las clases medias finiseculares, sino la potencia latente de la ideología que la sustenta.²⁰ Este es el potencial ideológico, productivo y radical que la novelización de lo global ofrece para una lectura de la novela de fines del siglo XIX: la posibilidad de imaginar el mundo como el escenario global donde la novela —o, mejor, la novela global— puede ser inscripta.

LA NOVELIZACIÓN LATINOAMERICANA DE LO GLOBAL

La globalización de la novela y la novelización de lo global no son dos caminos críticos paralelos o alternativos. Por el contrario, lo que intento hacer acá es articular críticamente ambos procesos: de ese cruce depende el potencial explicativo de la lectura comparativa de novelas que ocupan lugares diferenciales en un campo mundial desigual de producción, consumo y traducción, que nos permitiría rastrear e interpretar la ubicuidad de la forma-novela. En otras palabras, para entender las relaciones entre las diferentes articulaciones estéticas de la novelización de lo global en *provincias* distantes del campo novelístico global (en este caso, las condiciones materiales de producción de las novelas de Verne, por un lado, y las de *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, de Eduardo Holmberg, por el otro), es necesario

¹⁹ Este es el argumento que desarrolla Barthes en su lectura de *Vingt mille lieues sous les mers* en *Mitologías*: "Verne pertenece a la línea progresista de la burguesía: su obra anuncia que al Hombre nada le es ajeno, que el mundo, incluidos los rincones más remotos, es como un objeto en su mano" (1957: 80).

²⁰ Desde su celda, Gramsci analiza el carácter realista de los relatos de Verne y explica que su construcción verosímil de la realidad está garantizada por la hegemonía de la ideología burguesa: "En los libros de Verne nunca hay nada completamente imposible. Las 'posibilidades' de las que disponen los héroes de Verne son superiores a las realmente existentes en su tiempo, pero no demasiado superiores, y en especial no [están] 'fuera' de la línea de desarrollo de las conquistas científicas realizadas. La imaginación no es del todo 'arbitraria' y por eso posee la facultad de estimular la fantasía del lector ya conquistado por la ideología del desarrollo fatal del progreso científico que controla las fuerzas naturales" (2009: 153).

leer diacrónicamente los desplazamientos de estas "novelas del espacio exterior" (la globalización de la novela), junto con las imágenes del universo producidas en cada uno de estos espacios culturales (la novelización de lo global).

Holmberg comenzó a publicar *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* como una novela por entregas en el diario *El Nacional* de Buenos Aires, en noviembre de 1875. La novela cuenta la historia de Nic-Nac, un aficionado a todo tipo de aparatos y disciplinas científicas y pseudocientíficas, que consigue una cita con un médium que acaba de llegar a Buenos Aires desde Europa: "Aquel espiritista se llama Friederich Seele, o si queréis su nombre en castellano, Federico Alma" (2006: 39).²¹ Nic-Nac se siente "espiritualmente" atraído por el doctor y le pide que le enseñe la técnica de la transmigración o *transplanetación*, que consiste en ayunar durante períodos extensos de tiempo hasta que el alma abandona el cuerpo para viajar por el universo: "¿Y si ahora tuviera la idea de lanzar mi espíritu a visitar los planetas?" (2006: 43). Después de ocho días de ayuno estricto, Nic-Nac se desvanece, su alma abandona el cuerpo que la contenía y ve, desde arriba, al doctor tratando de reanimar su cuerpo. Apenas comenzado su viaje espiritual, Nic-Nac se encuentra con el doctor Seele, que lo guiará en su viaje a Marte, un planeta cuyas características naturales, sociopolíticas y culturales se parecen a las de Argentina.²² Cuando termina la aventura espiritual, Nic-Nac (o, más exactamente, su alma) regresa al cuerpo del que había salido en Buenos Aires.

²¹ Holmberg era médico, pero nunca ejerció su profesión. Como naturalista, escribió importantes obras sobre flora, fauna, geografía y paleontología, además de sus trabajos literarios y crónicas de viajes.

²² Aunque en el título completo de la novela por entregas publicada a fines de 1875 —*Viaje maravilloso del Señor Nic-Nac en el que se refieren las prodigiosas aventuras de este señor y se dan a conocer las instituciones, costumbres y preocupaciones de un mundo desconocido*— se dice que el planeta visitado por Nic-Nac es desconocido, el protagonista encuentra en Marte una imagen especular del rostro cambiante de la sociedad argentina a fines del siglo XIX. Tal como explican Sandra Gasparini y Claudia Román, "la década del setenta está atravesada, en Argentina, por una gran cantidad de gestos fundacionales. Se crean academias, establecimientos educativos, museos, observatorios: se echan los cimientos de una modernidad, en cuyo marco se construirá la Nación" (en Holmberg, 2001: 191).

La característica más interesante del libro de Holmberg es su estructura. El narrador, que cuenta la historia de Nic-Nac en primera persona, confiere autoridad a su viaje espiritual por el espacio desde un punto de vista estable, normalizador, reduplicado por los dos paratextos que enmarcan el relato, enunciados por el editor ficcional del manuscrito apócrifo de Nic-Nac que tiene una posición liminal en relación con la trama y el marco narrativo. En la "Introducción", este editor se refiere irónicamente a la relación del público lector con el mundo de los fenómenos paranormales y narra su encuentro con dos jóvenes que leen en voz alta los titulares frente a un puesto de diarios; allí se enteran y comentan la noticia de la internación de Nic-Nac en un hospicio. La gente en la calle no se pone de acuerdo respecto de la naturaleza real o imaginaria del viaje de Nic-Nac, "unos negando el hecho, otros compadeciendo a su autor, algunos aceptando todas y cada una de las circunstancias del viaje" (2006: 30). Después, en la nota que cierra la novela, "el editor toma un momento la palabra" y le echa la culpa de los problemas del texto a la demencia de su autor, a quien se le ha diagnosticado una "manía planetaria". "¿Pero quién es Nic-Nac? ¿Dónde está? ¡Ah! ¡En una casa de locos!" (2006: 179).

Hay muchos elementos para contrastar la novelización de lo global (o, más exactamente, tal vez, de lo universal o cósmico) de Verne y de Holmberg; entre ellos, la enorme disparidad del valor estético de las novelas (la escritura de *Nic-Nac* es mediocre; su estilo y la estructura de su trama son decididamente rústicos).²³ Pero más allá del valor estético diferente de las obras —explicable en función del talento de cada novelista y los distintos grados de autonomización de los campos literarios de Argentina y de Francia—, me interesa concentrarme en los in-

²³ Víctor Vich me señaló que una posible razón de la disparidad cualitativa entre las novelas europeas y latinoamericanas del siglo XIX es el lugar marginal que ocupaba la novela en el campo cultural y literario de América Latina. En este sentido, tal como explica Efraín Kristal, "el género literario dominante en la América hispana era la poesía, en tanto que el ensayo o el tratado sociológico tuvieron una significación mucho mayor que la novela al menos hasta la década de 1920, o incluso hasta más tarde [...] Uno estaría en apuros si tuviera que indicar al menos una obra literaria aparte de *Maria*, del colombiano Jorge Isaacs, como ejemplo de novela hispanoamericana leída dentro y fuera de las fronteras nacionales donde fue producida" (2002: 62 y 63).

terrogantes críticos que abren la condición inmaterial del viaje universal de Nic-Nac y la ambigüedad del propio texto respecto del relato en primera persona. En las novelas de Verne, la universalidad de los personajes viajeros está determinada por el hecho de que hacen viajes reales con consecuencias reales (en la trama). Es decir, trascienden sus espacios locales (Francia, Estados Unidos o el planeta Tierra) con el objetivo de materializar sus aspiraciones expansivas haciendo *suyo* el mundo, el universo. Entonces, ¿cómo podría leerse la naturaleza imaginaria, espiritual o patológica del viaje de Nic-Nac a Marte? O para decirlo de otra manera, ¿cómo debería entenderse la aventura de Nic-Nac en Marte si el predicado universal del viaje no depende de dejar atrás su país, sino de la experiencia paranormal, la fantasía neurótica o el delirio psicótico de abandonar su cuerpo para viajar por el espacio?

Tal vez el camino más obvio sea leer la novela en relación con el marcado interés de Holmberg por el espiritismo y los fenómenos paranormales y con su intento de reconciliar el auge de estas prácticas con el credo positivista hegemónico, tal como hacían muchos otros autores decimonónicos de América Latina y Europa.²⁴ Sin embargo, la curiosidad intelectual de Holmberg por el espiritismo no alcanza para dar cuenta de las diferencias entre su novela y las de Verne, ni explica la decisión del autor de narrar el viaje como experiencia espiritual/imaginaria/pato-

²⁴ Antonio Pagés Larraya documentó la presencia de discursos espiritistas en Argentina durante las décadas de 1870 y 1880. Específicamente, describe la circulación de libros de dos autores: Allan Kardec —seudónimo de Hyppolite Léon Denizard Rivail, discípulo del científico y pedagogo alemán Pestalozzi—, quien en sus últimos años desarrolló una técnica para contactar espíritus y adquirió fama como médium, y Camille Flammarion, autor de obras muy populares sobre espiritismo y astronomía, y de algunas mediocres novelas de ciencia ficción (1957: 40-46). Sobre la tensión constitutiva en torno a la que gira el discurso de Holmberg, véase Rodríguez Pérsico (2001: especialmente las páginas 383 y 389), quien percibe en las novelas de Holmberg una mirada ambivalente en relación con la preeminencia positivista de los imaginarios científicos en la América Latina finisecular. En un reciente libro sobre la ciencia ficción latinoamericana, Rachel Haywood Ferreira (2011) analiza la dislocación del género en América Latina en relación con su producción y circulación en Europa y Estados Unidos. En el primer capítulo, la autora presenta un interesante análisis de las determinaciones nacionales de los relatos de Holmberg en función de este binarismo. Sin embargo, creo que Haywood Ferreira pasa por alto la política global del género al considerar la ciencia ficción como un género que responde antes que nada a inquietudes locales.

lógica. La decisión de narrar un viaje inmaterial podría ser una opción novelística determinada por las condiciones de enunciación periféricas, que no ofrecían recursos simbólicos y materiales similares a los que tenía Verne. En este sentido, la opción de Holmberg llevaría inscrita la marginalidad de una cultura en la que la experiencia de la globalización de la modernidad no era inmediatamente accesible, o mejor, en la que la fantasía de una experiencia inmediata de la modernidad como aventura exótica e imperialista era menos verosímil que en la Francia del Segundo Imperio y la Tercera República. Así, Holmberg habría elegido representar un viaje espiritual porque eso era todo lo que podía hacer en función de sus condiciones marginales de enunciación. El viaje de Nic-Nac habría sido desencadenado por el deseo cosmopolita de explorar lo que hay más allá del espacio propio, pero se trata de una pulsión cosmopolita relativamente inconsecuente: un cosmopolitismo espiritual, inmaterial o patológico, consciente de sus limitaciones, cerrado a la posibilidad de traducciones políticas: un cosmopolitismo inerte.

Sin embargo, creo que los presupuestos sobre los que descansa esta interpretación no son históricamente precisos. Hacia fines del siglo XIX, las elites de América Latina participaban de viajes y exploraciones por todo el mundo. Y aunque no estaban inmersas en un proyecto imperialista de expansión transcultural, contaban con la experiencia hegemónica cultural y política que les ofrecía la colonización interna, que conduciría a la consolidación de los Estados nacionales en la región. Es más, Holmberg podría haber escrito sin ninguna dificultad el viaje real de un astronauta argentino de la misma forma en que Verne había enviado dos estadounidenses y un francés a la Luna. *De la Terre à la Lune* fue publicado diez años antes que *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, y es muy probable que Holmberg, a quien muchos críticos identifican como el primer autor latinoamericano de ciencia ficción (véase Prieto, 1967), haya leído a Verne antes de escribir *Nic-Nac*.²⁵

²⁵ Ángela Dellepiane establece este vínculo al situar la publicación de las novelas de Verne en Buenos Aires entre 1872 y 1875 en *El Nacional*, el mismo diario que publicó *Nic-Nac* en 1875 (1989: 220).

¿Por qué, entonces, Holmberg escribió una novela sobre un viaje galáctico recurriendo a la transmigración y la *transplanetación*, en vez de a la ciencia y las tecnologías modernas? Las determinaciones estructurales (la supuesta carencia de una experiencia directa de la modernidad tecnológica, o la vigencia de la legitimidad social de las explicaciones paracientíficas) desempeñan un papel limitado en las decisiones creativas de un escritor respecto de la autonomía relativa de la imaginación literaria. Creo que no es necesario recurrir a explicaciones estructurales o autorales para entender la decisión de enviar a Nic-Nac a una travesía espiritual, inmaterial, porque es la propia novela la que establece en sus paratextos que los viajes del protagonista son, en el mejor de los casos, una aventura patológica:

No, Nic-Nac no es un loco furioso, es un loco tranquilo. Y es tan cierto lo que afirmamos, que basta abrir el libro de entradas de aquel establecimiento para leer una partida en la que consta que el señor Nic-Nac padece de una "manía planetaria". El director del establecimiento, hombre instruido y observador incansable, ha manifestado que Nic-Nac es un ente original, afable, un tanto instruido, al que se le pueden creer muchas de las cosas que dice, exceptuando, empero, los medios de los que se ha valido para transmigrar de la Tierra a Marte y de este a aquella (2006: 179 y 180).

Al diagnosticar al protagonista una "manía planetaria", el editor ficcional reinscribe la experiencia de Nic-Nac en la esfera de las taxonomías psiquiátricas: la *transplanetación* no es un viaje por el universo, sino una enfermedad mental. El editor del manuscrito de Nic-Nac no deja dudas: quien aspire a alcanzar las estrellas debe hacerlo con la tecnología necesaria, como lo hicieron los miembros del Gun Club en *De la Terre à la Lune*. Lejos de conducir a la realización de la universalidad, las ciencias paranormales solo pueden llevar al confinamiento psiquiátrico. Al final de la "Nota del editor", la relación normativa e instrumental con el mundo (que el demencial relato en primera persona de Nic-Nac había dislocado) ha sido restaurada de modo tal que la posibilidad de representar literariamente el universo como una totalidad de sen-

tido depende, otra vez, de protocolos estéticos à la Verne, cuya vigencia simbólica, racional, tecnológica e instrumental es incuestionable.

Las novelas de Verne producen imágenes eficaces del mundo como una totalidad liberal mediada por relaciones sociales modernas, porque están seguras del lugar que ocupan, como *novelas francesas*, en el proceso histórico de expansión mundial de las instituciones, las prácticas y los valores modernos burgueses. ¿Qué determina, entonces, la "diferencia situacional radical [latinoamericana de *Nic-Nac*] en la producción cultural de sentido" (Jameson, 1987: 26)? *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte* ni siquiera intenta afirmar un mundo, un universo unificado por la hegemonía de una clase social y sus aspiraciones globales. En cambio, la novela despliega un imaginario universalista alternativo que enseguida niega, como si sus condiciones marginales de producción de universalidades discursivas solo permitieran subrayar los límites de su imposibilidad.

En un momento histórico inmediatamente anterior a la explosión eufórica del universalismo modernista en la cultura latinoamericana, cuando los escritores todavía se abocaban a explorar las fronteras interiores de sus particularidades nacionales o regionales (piénsese en *El Zarco*, de Ignacio Manuel Altamirano; *Una excursión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla; *Martín Fierro*, de José Hernández; *Viaje a la Patagonia austral*, de Francisco Moreno; la mayoría de las *Tradiciones peruanas*, de Ricardo Palma; los primeros ensayos de González Prada, y las *Memorias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis), la novela de Holmberg plantea interrogantes sobre la novelización de lo global y lo universal que pocos autores de la periferia mundial parecían estar considerando: ¿pueden mis personajes viajar como los de Verne? ¿Pueden producir con sus desplazamientos y a través de ellos imágenes de un mundo moderno disponible y reconciliado? ¿Pueden ser sujetos cosmopolitas, metropolitanos o coloniales, que se esfuerzan por inscribirse en el orden universal de la modernidad? Las novelas de Verne articulan respuestas afirmativas a estas preguntas, seguras del horizonte simbólico universalista sobre el que se recortan. La "diferencia situacional radical" del *Nic-Nac* de Holmberg —y de cualquier narrativa latinoamericana interpelada por preguntas que, en

principio, parecerían más apropiadas para un doctor Fergusson, un Phileas Fogg o un Michel Ardan— no radica en una esperanzada respuesta afirmativa, sino en el reconocimiento de un límite y de la imposibilidad estructural que vuelve visible. Y sin embargo, este límite, este obstáculo epistemológico que da cuenta de condiciones de enunciación marginales, donde la afirmación universalista del discurso teleológico de la globalización es decodificado como la "manía planetaria" de un psicótico y la "fantasía espiritista" de una protonovela precaria anticipa las aspiraciones cosmopolitas del discurso cultural del modernismo latinoamericano.

PARA UNA CRÍTICA COSMOPOLITA DE LA LITERATURA MUNDIAL

El argumento desdoblado de este capítulo deriva de dos ansiedades críticas con las que convivo desde que empecé a pensar este libro. Por un lado, me interesa explorar el papel de la literatura en general, y de la novela en particular, en la producción y reproducción contemporánea de los discursos de la globalización y, a la vez, las maneras en que esos discursos determinan los imaginarios y sus formas en la novela. Por otro lado, me interesa el retorno del concepto de literatura mundial en el discurso académico como una herramienta para pensar *la ubicuidad global* de la novela como género y como institución moderna, y la formación de un espacio global de producción, consumo, traducción y desplazamiento de novelas. Me interesa mucho, pero me parece problemático o insuficiente o insatisfactorio y, en todo caso, creo que es imprescindible revisar el lugar de la literatura latinoamericana en esta última reencarnación del discurso crítico de la literatura mundial. En este sentido, en la parte final de este capítulo, me gustaría examinar las prácticas críticas, las implicancias políticas y la concepción del espacio literario global que presupone el concepto de literatura mundial.²⁶ Mi objetivo no es insistir en la discusión sobre si la lite-

²⁶ Si bien el origen de la difundida polémica sobre la reconceptualización de la literatura mundial en Estados Unidos puede rastrearse hasta el año 2000 con la publicación

ratura mundial es un concepto para clasificar *textos literario-mundiales*, si es una disciplina y una manera de leer (y por lo tanto el nuevo paradigma de la literatura comparada), o si denomina la formación histórica de un espacio de circulación e intercambios simbólicos que excede y desborda los límites del espacio cultural de una u otra cultura nacional. Entendida como el nombre de una disciplina académica, una práctica pedagógica, un canon inestable y un deseo cosmopolita de trascender las determinaciones de origen que resulta del hartazgo, la asfixia o el empobrecimiento existencial de vidas condenadas a vivir confinadas dentro de los límites de lo propio, la literatura mundial está atravesada por todas estas operaciones críticas y pedagógicas. Más bien quisiera enfocarme en los efectos de este retorno en nuestros modos de conceptualizar, imaginar y señalar las dimensiones transculturales de la novela, pero también de los lugares diferenciales donde se producen y leen novelas. Mi interés tiene que ver con el potencial de la literatura mundial para iluminar u ocultar el despliegue global de la institución literaria como formación hegemónica: un proceso desigual que sobredetermina tanto el estatus literario-mundial de textos que viajan y figuran mundos, como el discurso crítico que intenta capturarlos y dislocarlos. En definitiva, lo que me propongo aquí es pensar si la literatura mundial cumple con el propósito cosmopolita que, se supone, constituye su horizonte crítico y pedagógico.

En el reverso de la *rentrée* del concepto de literatura mundial, puede leerse un objetivo político-cultural encomiable: darle un carácter universalista a sistemas educativos metropolitanos, marcados por su aislamiento y chauvinismo, y en términos más generales, desprovincializar un campo cultural que (no sin razón) es percibido como el escenario de una batalla simbólica por el futuro de la ciudadanía global. Es difícil disentir con esta dimensión cosmopolítica de la nueva literatura mundial, y esta direccionalidad puede leerse de manera aca-

de "Conjeturas sobre la literatura mundial", de Moretti, Jameson había planteado casi dos décadas antes, en su ensayo "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional" (1986), muchos de los temas que adquirirían importancia clave para este debate.

bada en la propuesta radical y controvertida que Martha Nussbaum formuló hace más de una década en su ensayo "Patriotismo y cosmopolitismo", donde proponía refundar el sistema educativo de Estados Unidos sobre la base de una pedagogía cosmopolita:

A medida que los estudiantes de este país crecen, ¿nos conformaremos con que aprendan que son, antes que ninguna otra cosa, ciudadanos de Estados Unidos, pero que deben respetar los más básicos derechos humanos de los ciudadanos de la India, Bolivia, Nigeria y Noruega? ¿O, como yo creo, deberían —además de prestarles atención a la historia y a la situación actual de su propia nación— aprender mucho más de lo que saben sobre el mundo en el que viven, sobre la India, Bolivia, Nigeria y Noruega y sus historias, sus problemas y sus éxitos relativos? ¿Deben limitarse a aprender que los ciudadanos de la India tienen idénticos derechos humanos, o deberían aprender también algo sobre los problemas del hambre y la polución en India, y la manera en que estos problemas se relacionan con otros más generales como el hambre mundial y la ecología global? Y más importante aún, ¿se les debe enseñar que ellos son, ante todo, ciudadanos de Estados Unidos, o en cambio, se les debe enseñar que son, sobre todo, ciudadanos de un mundo de seres humanos, y que, aun cuando a ellos les haya tocado en suerte vivir en Estados Unidos, deben compartir este mundo de seres humanos con ciudadanos de otros países? [...] Llamo educación cosmopolita [a esta segunda clase de educación] (1994: 6).

Entendido como parte de un proyecto de educación cosmopolita, el concepto de literatura mundial adquiere un valor político innegable, en especial cuando, como en la propuesta de Martha Nussbaum, el cosmopolitismo aparece como el nombre de la institucionalización de un horizonte cultural-pedagógico sobre el que se recorta un deseo de justicia universal.²⁷ Pero me pregunto si la literatura mundial es capaz de

²⁷ Véase en *For Love of Country?* [¿Por amor a la patria?], de Nussbaum, un panorama completo del debate en torno a este artículo, especialmente en relación con las metas de cosmopolitismo y patriotismo que propone la autora. En "Unsatisfied. Notes on Vernacu-

satisfacer esa demanda cosmopolita o, mejor dicho, qué concepción de la literatura mundial (si es que existe) podría transformar prácticas críticas y pedagógicas para lograr el objetivo que propone Martha Nussbaum. Lo cierto es que muchos de los discursos críticos de la literatura mundial producen un canon de "clásicos globales" que tiende a repetirse en antologías o en programas de cursos y que refuerza esencialismos románticos (un resabio del concepto de *Weltliteratur* de Goethe). Así, las periferias del mundo se especializarían en la producción artesanal de alegorías nacionales hiperestetizadas que expresarían sus particularidades culturales —por ejemplo, sus sueños frustrados de modernidad—, mientras que los centros metropolitanos aportarían verdaderas innovaciones estéticas: una eficaz y *ricardiana* división internacional del trabajo literario.²⁸

Algunos de los comparatistas más destacados del mundo académico trabajan desde hace una década en una redefinición de la noción de literatura mundial en relación con la herencia de los estudios poscoloniales. Esta articulación discursiva ha logrado, hasta cierto punto, alejar la teoría de la literatura mundial de los dos peligros que la amenazan. Por un lado, la postulación de la literatura mundial como una superficie lisa, horizontal, sobre la que es posible proyectar una fantasía de equivalencia entre las literaturas del mundo; en otras palabras, la literatura mundial como una utopía discursiva igualitaria que corregiría las desigualdades y exclusiones generadas por el imperalismo cultural y/o la globalización económica. Por otro lado, la postulación de una literatura mundial estructurada alrededor de una lógica

lar Cosmopolitanism" ["Insatisfecho. Notas para un cosmopolitismo vernáculo"], Homi K. Bhabha critica el elitismo de la posición de Nussbaum y su falta de atención a los nuevos sujetos de un cosmopolitismo global, marcado por las migraciones forzadas.

²⁸ De más está decir que hay excepciones. Por ejemplo, en dos textos relativamente recientes y muy interesantes, Cooppan ("Ghosts in the Disciplinary Machine" [Fantasmas en la máquina disciplinaria]) y Trumpener ("World Music, World Literature. A Geopolitical View" [Música mundial, literatura mundial. Una mirada geopolítica]) detallan la creación de cursos de literatura mundial y cultura mundial en Yale. Sin embargo, creo que la colección *Approaches to Teaching of World Literature* [Aproximaciones a la enseñanza de la literatura mundial], de la Modern Language Association (MLA), aplasta con su peso institucional cualquier intento de crear un programa de literatura mundial que cuestiona las nociones cristalizadas del mundo y las fuerzas hegemónicas que lo configuran.

expresiva según la cual algunas obras comunicarían la experiencia histórica o estética de sus culturas de origen y, de esa manera, pasarían a integrar el corpus de una literatura mundial hecha de una pluralidad global de particularidades culturales.

En los discursos críticos de Franco Moretti, Pascale Casanova, David Damrosch, Haun Saussy, Emily Apter, Shu-mei Shih, Wai Chee Dimock, Françoise Lionnet y Martin Puchner, entre otros, la literatura mundial está a salvo de la expresividad como principio regulador de los cánones mundiales y de la ceguera ideológica respecto de las determinaciones políticas que configuran la disciplina. Se han ganado el prefijo *post*, que indica su inscripción en un campo discursivo de políticas postidentitarias. De hecho, las literaturas mundiales de estos críticos son articulaciones posmundiales del concepto de literatura mundial (y en cualquier caso, ciertamente *posgoetheanas*) y han comenzado a neutralizar (aunque no del todo, o no siempre) las dos amenazas que acabo de describir.²⁹ En el trabajo crítico de cada uno de ellos, el concepto de literatura mundial está entretejido con ansiedades críticas poscoloniales, étnicas y raciales, con discursos postestructuralistas sobre la identidad (nacional o de otro tipo), con prácticas de traducción y con variantes de la teoría del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein; este complejo entramado produce interpretaciones de lo global que tienen en cuenta la desigualdad constitutiva de las relaciones sociales mundiales.³⁰ Pero esta renovación teórica del concepto de literatura

²⁹ A pesar del francocentrismo de Casanova, su aplicación de la teoría bourdieuana de los espacios sociales organizados en campos relativamente autónomos estructurados por instituciones y prácticas específicas pone de manifiesto las relaciones asimétricas de poder simbólico que conforman un campo literario y cultural dispar. Por otra parte, inspirándose en una comprensión demasiado rígida de Bourdieu, la autora postula una división del mundo, en un centro único (París) y varias periferias —donde la periferia cumple la función estructural de producir innovación, mientras que al centro le corresponde el papel de reconocer y consagrar esa innovación—, que redundan en otra manera de esencializar la periferia. De hecho, la idea de que el Tercer Mundo produce innovación estética e ideas revolucionarias parece ser una fantasía (en el sentido lacaniano) común en las culturas metropolitanas.

³⁰ Cabe señalar que la economía política de la publicación editorial transnacional (lo que se vende y lo que no se vende) determina qué se traduce y, por ende, qué se lee en los cursos de literatura mundial. En otras palabras, las editoriales europeas y norteamericanas suelen traducir lo que responde a las expectativas de los lectores septentrionales

mundial no alcanza para modificar prácticas pedagógicas conservadoras, con sus improntas románticas y expresivistas. Basta con repasar los programas de los cursos sobre literatura mundial en la academia anglofona y las principales antologías que se usan en el aula, para advertir que la lógica de la representación y la expresividad están todavía en el centro de la escena, sobre todo cuando se consideran los elementos estéticos de los textos estudiados y la relación que estos rasgos establecen con las características imaginadas del país o de la región de donde estos textos provienen. Como señala David Damrosch,

en la literatura mundial, como en una especie de competencia de Miss Universo literaria, una nación entera puede estar representada por un solo autor: Indonesia, el quinto país más grande del mundo y hogar de antiguas tradiciones culturales aún vigentes, suele ser visto, si es que lo es, en la persona de Pramoedya Ananta Toer. Jorge Luis Borges y Julio Cortázar se dividen los honores de Mister Argentina (2006: 44).³¹

Aun cuando las antologías de literatura mundial hayan expandido su canon (las recientes antologías de Longman y Norton, editadas por un grupo de académicos y dirigidas por David Damrosch y Martin Puchner en cada caso, ofrecen, por ejemplo, representaciones verdaderamente globales de un mundo literario mucho más amplio), la gran mayoría de los textos incorporados en los últimos tiempos —en especial los que provienen de las periferias del mundo europeo y estadounidense— consigue un lugar en estos nuevos cánones literarios de orientación pedagógica gracias a que supuestamente expresa la particularidad cultural de su origen.

respecto de cómo debería ser, por ejemplo, la literatura latinoamericana o africana. En calidad de *best seller* mundial, *Cien años de soledad* ha pasado a representar en particular lo que una gran porción de la esfera pública vinculada a la literatura mundial supone que es la esencia de la cultura y la historia social latinoamericanas (véase Denning, 2006).

³¹ En "Prizes and the Politics of World Culture" [Los premios y la política de la cultura mundial], English comenta la reciente inclusión de García Márquez y Chinua Achebe en las antologías de literatura mundial como resultado de la globalización del canon de literatura mundial (2005: 306 y 307).

Un ejemplo contundente de esta captura institucional de las literaturas del mundo por parte de una razón literaria conservadora es la colección *Approaches to Teaching of World Literature*, de la MLA. Su importancia radica en su carácter sintomático. Aunque la serie pasó de 95 a 100 títulos entre 2009 y 2010, y agregó 30 volúmenes en los años siguientes, la representación porcentual de las diferentes lenguas y tradiciones literarias permaneció igual. En cuanto a la heterogeneidad discursiva, la lista no sigue los patrones del canon global posmulticultural que ya es moneda corriente en las aulas universitarias de todo Estados Unidos (al menos en clases de literatura comparada). Contiene una abrumadora mayoría de obras modernistas en inglés de los siglos XIX y XX, un puñado de novelas británicas del siglo XVIII, unos pocos clásicos (Homero, Eurípides, Virgilio y la Biblia, todos ellos catalogados como narrativas fundacionales o *über*-narrativas) y textos canónicos de la temprana modernidad (Chaucer, Dante, poesía y teatro isabelinos, *Molière*). La única incorporación que en algún momento pudo haber forzado los límites de la institución literaria es la narrativa autobiográfica de Frederick Douglass sobre su vida como esclavo y sobre cómo ganó su libertad. Aunque la serie se anuncia desde el título como una aproximación a la enseñanza de la "literatura mundial", hay un único texto en una lengua no occidental (japonés). De los 95 títulos que la serie tenía hasta 2009, 65 presentan diferentes entonaciones de la lengua inglesa, 14 están en francés, tres en italiano (Boccaccio, Dante y —sorprendentemente— *Pinocchio*, de Collodi), tres en alemán (Goethe, Kafka y Mann), tres en español (dramaturgia española de la modernidad temprana, Cervantes y García Márquez), tres en latín o griego clásico (Homero, Eurípides y Virgilio), uno en ruso (Tolstói), uno en noruego (Ibsen), uno en japonés (Murasaki Shikibu) y uno en hebreo clásico (la Biblia).³²

³² Entre 2009 y junio de 2013, la serie añadió treinta títulos; entre ellos, seis sobre textos en español: el *Lazarillo de Tormes* y la tradición picaresca; los escritos de Bartolomé de las Casas; la poesía de Teresa de Ávila y los místicos españoles; obras de sor Juana Inés de la Cruz; *El beso de la mujer araña*, de Manuel Puig, y obras de Carmen Martín Gaité. Estas inclusiones dejan el español como la tercera lengua de la serie (después del inglés y el francés, y antes del italiano y el alemán). Aunque la lógica que determinó que fueran seleccionadas estas obras en lugar de otras opciones siga siendo la misma, acaso esto anuncie un cambio significativo en el equilibrio del canon durante los años por ve-

En *What Is World Literature?* [¿Qué es la literatura mundial?], Damrosch presenta un argumento contundente respecto del alcance de la literatura mundial en Estados Unidos en los últimos cien años. Según él, las antologías y los programas de estudio de literatura mundial de principios del siglo xx "definían 'el mundo', sin vacilaciones, en función de los límites del mundo occidental" (2003: 124), pero durante la década de 1990 muchas antologías cambiaron su forma de aproximarse a la literatura mundial, convirtiéndola en un campo verdaderamente global que abarca el mundo entero y todas las etapas históricas, desde las narrativas indígenas de la América precolombina hasta las literaturas poscoloniales y posmodernas de todas las periferias del mundo occidental. Sin embargo, a pesar de esta expansión del canon, todavía es enorme la diferencia entre el diseño disciplinario institucional de Damrosch (y otros autores) y la continuidad de las viejas prácticas que se ven en la colección de la MLA. Dado el peso institucional de la MLA, esta serie no puede ser considerada apenas como la supervivencia residual de una concepción arcaica del campo. Por el contrario, parece poner en evidencia la práctica pedagógica real de la literatura mundial en buena parte de los departamentos de inglés y literatura comparada (y, me atrevería a decir, no solo en el mundo anglófono), en franca contradicción con las hipótesis de Damrosch y muchos de los académicos que acabo de nombrar.³³

Más allá de la producción y reproducción de la hegemonía global del inglés, la inclusión masiva en la lista de la MLA de obras en inglés y en francés responde a una lógica de reproducción del canon, una diná-

nir. El campo emergente de la literatura mundial muestra, en sus primeras etapas de su institucionalización, una apertura cosmopolita que permite confiar en que se introducirán nuevos cambios en esta serie y en la MLA en general en los próximos años.

³³ La MLA cuenta con más de treinta mil miembros en más de cien países, celebra la conferencia anual más grande en el campo de la crítica literaria, edita algunas de las revistas más importantes sobre la materia —como *Publication of the Modern Language Association of America* o *PMLA*— y varias series de libros (incluida la colección *Approaches to Teaching of World Literature*), y participa en innumerables aspectos de la vida académica profesional en el ámbito de los estudios literarios. En lo que concierne al peso institucional, supera con creces a cualquier otra organización. Véase más información en "About the MLA", disponible en línea: <<http://www.MLA.org/about>>.

mica constitutiva de los procesos de institucionalización académica. La misma lógica podría aplicarse a la inclusión de la Biblia, los clásicos grecorromanos, Cervantes, Lope de Vega, Goethe, Tolstói, Ibsen, Kafka y Mann. Los tres textos restantes —*La novela de Genji*, supuestamente escrito por Shikibu en el siglo xi, *Cien años de soledad*, de García Márquez, y *Todo se desmorona*, de Achebe— dan cuenta de la idea que esta colección tiene de las contribuciones que los márgenes de Occidente pueden hacer al campo discursivo de la literatura mundial. Detrás de la elección de *La novela de Genji*, un relato sobre las desventuras de artesanos japoneses, *Todo se desmorona* (1958), una novela histórica sobre revueltas coloniales en África, y *Cien años de soledad* (1967), la saga genealógica mágico-realista de Macondo y la familia Buendía, está la creencia de que estos textos expresan las experiencias históricas japonesa, africana y latinoamericana. De este modo, cada cultura queda reducida a un sentido singular, totalizado y esencial: un Japón tradicional que sigue vivo en el imaginario de Occidente, una África tribal sometida a la violenta reestructuración social del colonialismo y una América Latina condenada para siempre al caos sociopolítico y a una concepción premoderna de la separación entre lo público y lo privado. La consagración de *Cien años de soledad* como *best seller* mundial pasó a representar y expresar lo que una considerable porción del público lector asumía que era la esencia de la cultura y la historia social de la región. Se trataba de una metáfora narrativa de toda América Latina, y no solo de las regiones tropicales de América del Sur, Colombia o Santa Marta. La lógica expresiva esencialista puede entonces leerse como 1) una ideología romántica, que supone que la particularidad cultural está perfectamente contenida en la unidad indivisible de formaciones culturales con fronteras fijas y herméticas (ya sean regionales o nacionales), y 2) un discurso de la globalización, donde lo global es el resultado de la adición de identidades regionales estables e instituciones nacionales que se suman unas a las otras y coexisten en armonía.

No hace falta aclarar que ninguno de los académicos que proponen una literatura mundial *posmundial* suscribiría esta lógica en la construcción de sus programas, antologías y planes de estudio (tal vez la colección de la MLA habría sido muy distinta si se hubiera publicado bajo

el auspicio de la American Comparative Literature Association [ACLA]). Pero entonces ¿cuál podría ser un método alternativo —y más adecuado— para determinar la especificidad del corpus de la literatura mundial entendida como disciplina crítica y metodología pedagógica con un horizonte cosmopolita? En sus "Conjeturas sobre la literatura mundial", Franco Moretti ofrece una respuesta abstracta a esta pregunta. Tal como anticipé en la introducción, Moretti cree que la literatura mundial debe estar a la altura de la promesa universalista que lleva su nombre y, por eso, propone pasar de la literatura mundial a las literaturas del mundo: de un grupo de textos a los que previamente se les asignaban los predicados de *lo clásico* y de *lo universal* a todas las literaturas alguna vez escritas en cualquier lugar del mundo.³⁴ Este nuevo campo, marcado por un universalismo literal, transformaría la literatura mundial en una empresa necesariamente colectiva que implica una clara división del trabajo: en la planta baja, los especialistas producen conocimientos sobre tradiciones literarias particulares a través de la lectura atenta de textos y contextos culturales; mientras tanto, el piso superior es el ámbito metadiscursivo donde los *über-comparatistas* como Moretti reconstruyen, a través de la metodología que él llama "lectura distante" [*distant reading*], las tendencias y los patrones universales que dan forma al sistema mundial de la literatura como una totalidad cultural global. Al proponer leer *todo*, Moretti evita el peligro de una literatura mundial hecha de un puñado de textos elegidos en función de su supuesta capacidad de expresar sus culturas nacionales o regionales de origen. Así, el realismo mágico y la literatura testimonial ya no serían los únicos representantes de América Latina; en cambio, estaríamos ahora frente al inmensamente heterogéneo universo estético de la región.³⁵ Al mismo tiempo, como señalé en la introducción, la exhorta-

³⁴ Tomo la idea de una diferenciación crítica entre las *literaturas del mundo* y la *literatura mundial* del artículo "Comparative Literature in an Age of Terrorism" [Literatura comparada en una época de terrorismo], de Kadir, aunque este autor usa el concepto para discutir con todas las propuestas críticas que piensan alrededor del concepto de literatura mundial, incluida la de Moretti.

³⁵ Los dos volúmenes de *The Novel* —un proyecto titánico para repensar la historia y la teoría de la novela que Moretti abordó después de escribir "Conjeturas sobre la literatura mundial"— pueden leerse como la puesta en acto de las ideas propuestas en aquel

ción de Moretti a leerlo todo se apoya en la noción abstracta de una totalidad indeterminada. El mundo de esta literatura mundial coincide con lo universal *qua* universal, y el corpus textual en juego en su propuesta oculta las determinaciones concretas que configuran su especificidad estética, sus fronteras y su historicidad.

No obstante, aun cuando se superaran las amenazas constitutivas que presentan las prácticas corrientes y concretas en materia de literatura mundial, la pregunta que me parece central en relación con estas inquietudes sigue sin respuesta: ¿puede la literatura mundial ser un proyecto cosmopolita que tiene como objetivo la articulación de diferencias culturales con vistas a alcanzar metas emancipatorias? ¿Existen discursos y pedagogías de la literatura mundial que puedan producir la figura retórica del *planeta* con el que Gayatri Spivak propone "redireccionar la inercia de la globalización electrónica del capital financiero, orientada por sistemas de información geográficos"? (2003: 72).³⁶ Esta dimensión ética normativa ha marcado la urgencia cultural y política de la empresa histórica de la literatura mundial desde Goethe: constituirse como una formación estética determinada por las deman-

célebre artículo. Moretti intenta instituir la novela como un espacio textual en relación con el cual una comunidad de críticos puede producir un discurso concreto y bien fundado sobre la literatura mundial. Por su parte, Damrosch no ve, en esta expansión infinita y absoluta de los horizontes de la literatura mundial, la eliminación del peor estigma de la literatura mundial, sino la disolución de la especificidad y el valor de la disciplina: "Si la literatura mundial ahora abarca desde las épicas acacias hasta los conjuros aztecas, la pregunta acerca de qué es la literatura mundial casi podría formularse en términos opuestos: ¿qué no es la literatura mundial? Una categoría de lo que no puede excluirse nada es en esencia inútil" (2003: 110).

³⁶ La *planetariedad* de Spivak señalaría un corpus posible para la nueva literatura comparada que ella vislumbra, basada en una manera deconstructiva de leer que reconoce la contingencia de cada des-figuración particular en la opacidad y la indecidibilidad de la figura, sin rendirse nunca ante la demanda hegemónica de transparencia y comprensibilidad total. La planetariedad es la figura que debe ser des-figurada, que se descifra desde una perspectiva ética y política. El planeta, entonces, es el sitio donde tal vez podamos inscribir una forma de comunidad éticamente distinta de la que figura *el globo de la globalización*. "Cuando invoco el planeta, pienso en el esfuerzo que es preciso hacer para figurarse la (im)posibilidad de esta intuición inmediata" (2003: 72). He ahí el primer desafío que presenta la categoría de planetariedad: el hecho de que el planeta todavía no existe en la hegemonía de los discursos globalizadores. La literatura mundial, entonces, podría pensarse como el estudio crítico comparado de los símbolos que nos entregaría el planeta.

das cosmopolitas de reconocer y reinscribir relaciones sociales injustas —ya sean coloniales, bélicas u opresivas en términos generales— en una escala global. Desde esta perspectiva, la literatura mundial le daría forma estética al deseo cosmopolita de deshacerse de las restricciones y limitaciones que marcan la experiencia claustrofóbica de nuestra particularidad cultural. Y sería capaz también de liberar el potencial emancipador de la cultura, o (dependiendo de las determinaciones ideológicas de un discurso crítico u otro) de poner en circulación una fantasía cosmopolita y omnipotente que confiaría en el poder de la literatura para suprimir las desigualdades que organizan el campo literario-mundial. Nadie ha pensado en esta capacidad cosmopolítica de la literatura mundial mejor que René Wellek, quien en su artículo “La crisis de la literatura comparada” (1959) propuso una disciplina estructurada alrededor de la literatura mundial: “La literatura comparada tiene el inmenso mérito de combatir el falso aislamiento de las historias literarias nacionales” (1963: 282 y 283). En el último párrafo, Wellek establece el rol crucial que podría desempeñar este discurso en la producción de valores cosmopolitas que actualicen la construcción abstracta del sujeto universal imaginado por la Ilustración:

Quando comprendamos la naturaleza del arte y la poesía, su victoria sobre la muerte y el destino del hombre, y su creación de un nuevo orden mundial de la imaginación, las vanidades nacionales desaparecerán. Emergerá el hombre, el hombre universal, el hombre de todas partes y de cualquier época, en toda su variedad, y la crítica literaria dejará de ser un pasatiempo de anticuarios, un cálculo de créditos y débitos nacionales e incluso un mapa de redes y de relaciones. El estudio de la literatura se convertirá en un acto de la imaginación, como el arte mismo, en un espacio de conservación y creación de los valores más elevados de la humanidad (1963: 295).

Si bien hoy —en el contexto de furiosas desigualdades alimentadas en parte por el proceso de globalización financiera— los ecos cosmopolitas del discurso de Wellek me parecen importantes e incluso urgentes, no resulta sencillo compartir su optimismo sobre el potencial humanístico

de la literatura mundial. Mi problema con esta genealogía de la literatura mundial (de Goethe a Wellek y muchos de quienes proponen hoy una literatura mundial renovada) es que se tiende a ver la literatura mundial —*el mundo* de la literatura mundial— como un espacio sin pliegues, reconciliado consigo mismo. Allí, diferentes singularidades culturales (que adquieren su singularidad a través de violentos antagonismos culturales y económicos) coexisten y se complementan en función de una estructura discursiva común (*la literatura mundial como discurso crítico*) sobre la que se imagina un diálogo horizontal entre las literaturas del mundo que se presenta como el modelo para formas de acción políticas globales y cosmopolitas. Detrás de esta creencia humanista en el poder de la literatura para producir un mundo horizontal, liso y sin contradicciones, se esconde una confianza en el poder redentor de la cultura que es difícil compartir hoy.³⁷

En esta literatura mundial, “determinada por un sentido de paridad implícita entre literaturas” (Trumpener, 2006: 198) y representada como una esfera pública habermasiana para el diálogo global, lo que parece perderse son las opacidades de la otredad cultural y los fracasos intermitentes de la comunicación y de la traducción global, inherentes a las relaciones sociales hegemónicas que conforman el campo mundial de intercambios estéticos y culturales de la literatura.³⁸ Estos

³⁷ Una de las críticas más efectivas a este paradigma totalizador es la idea de una globalización de la diferencia, propuesta por Emily Apter. En “Global *Translatio*”, Apter examina la construcción de los discursos de literatura comparada y mundial de Leo Spitzer durante su exilio en Turquía, basándose en las “brechas afectivas intraducibles” (2004: 108): “Su deseo explícito de perturbar la complacencia monolingüe” (2004: 105) produce “un paradigma de *translatio* [...] que pone de relieve el papel crítico del multilingüismo dentro del humanismo transnacional [...] una política de *no traducción* que se adopta sin presentar excusas” (2004: 104, las cursivas pertenecen al original).

³⁸ Mientras revisaba las pruebas de la versión en inglés de este libro, en mayo de 2013, Apter publicó su notable y polémico *Against World Literature* [Contra la literatura mundial], donde articula una crítica de la literatura mundial *existente en la realidad* y coincide con mis objeciones a ciertos principios constitutivos de la institucionalización de la literatura mundial en el ámbito académico de Estados Unidos. Apter insta a “desprovincializar el canon de la literatura mundial y la manera en que, en el mejor de los casos, se recurre a la traducción para ofrecer paisajes cognitivos sorprendentes”. Sin embargo, la autora expresa “serias reservas en cuanto a las tendencias de la literatura mundial a respaldar automáticamente la equivalencia y la sustituibilidad en materia cultural

intercambios implican la formación hegemónica del objeto y el discurso de la literatura mundial como disciplina, y delimitan lo que se incluye y lo que se excluye: determinan qué se traduce (y a través de qué instituciones específicas) y, por lo tanto, qué llega a los públicos ajenos a la cultura de origen de un texto determinado, sobre todo en los centros académicos metropolitanos.³⁹ Volviendo a *Cien años de soledad*, una lectura crítica cosmopolita no debería transformar la novela en un signo alegórico de la particularidad cultural latinoamericana ni medir su valor literario-mundial en función de su capacidad de expresar la cultura de la región y, menos aún, por el sabor exótico que aportaría al canon de la literatura mundial, con sus personajes que suben al cielo envueltos en sábanas. Estos modos de argumentar la universalidad paradójica de *Cien años de soledad*, en general complementarios, se basan en el supuesto (metropolitano) de que el realismo mágico expresa cierta constitución prerracional de las sociedades latinoamericanas, que no puede ser aprehendido desde protocolos de representación realistas. Y, por lo tanto, cristaliza una percepción reduccionista y condescendiente de las complejas relaciones estéticas y políticas que existen entre la literatura latinoamericana y la estructura social de la región. Sylvia Molloy explica con lucidez esta fascinación metropolitana: "El realismo mágico es refulgente, divertido y kitsch (el tocado de Carmen Miranda, el pene tatuado de José Arcadio

o a celebrar 'diferencias' catalogadas como nacionales o étnicas que se han convertido en 'identidades' comercializables con su propio nicho de mercado" (2013: 2). Apter invoca la "intraducibilidad como gesto deflacionario ante el expansionismo y la escala pantagruélica de los emprendimientos relacionados con la literatura mundial". Sostiene que "muchos esfuerzos recientes de revivir la Literatura Mundial se apoyan en un supuesto de traducibilidad. Como resultado, la heurística literaria no ha incorporado en grado suficiente la inconmensurabilidad y 'lo Intraducible', tal como se lo suele denominar" (2013: 3).

³⁹ Respecto a este punto, véanse *A Turbulent Decade Remembered* [Recuerdos de una década turbulenta], de Sorensen, y *Foreigners in the Homeland* [Extranjeros en la patria], de Santana, dos notables estudios sobre las instituciones, las prácticas y los circuitos concretos que materializaron el *boom* de la literatura latinoamericana en los años sesenta. Ambos autores representan posibles maneras de inscribir a América Latina en la literatura mundial prestando atención a la importancia de los intercambios materiales, las relaciones hegemónicas y las determinaciones transculturales.

Buendía), pero esto no sucede —no podría suceder— *aquí*" (2005: 375, las cursivas me pertenecen).

Un enfoque cosmopolita, atento a las fuerzas hegemónicas que operan al interior de *todas* las formaciones culturales, no vincularía la legitimidad global de las novelas de García Márquez con una relación supuestamente privilegiada entre estas obras y su cultura de origen, sino con la producción material de su globalidad. Por ejemplo, se preguntaría por la expansión global del realismo mágico de Europa a América Latina y de América Latina a África, el Sudeste Asiático, Europa Oriental y el suroeste chicano de Estados Unidos, y sobre las instituciones y prácticas concretas que mediaron en este proceso de globalización estética: ¿cuándo fue traducido García Márquez en cada uno de estos lugares? ¿Cómo fue la recepción diferencial que tuvieron sus cuentos y sus novelas en cada una de estas periferias? ¿Qué tradiciones estéticas y relaciones sociales locales existentes pueden haber contribuido a transformar la narrativa del realismo mágico en una forma de interpelación poscolonial? (véase Bhabha, 1990: 7). ¿Cómo y en qué formas específicas el realismo mágico fue apropiado y reescrito? ¿Se borraron las huellas de esas apropiaciones o, por el contrario, se reconocieron para producir formas cosmopolitas de afiliación? ¿Y cómo responden García Márquez y otros representantes latinoamericanos de la estética del realismo mágico a los ecos globales (cosmopolitas y poscoloniales, pero también metropolitanos) de su discurso?⁴⁰ En el próximo capítulo, desarrollo estas preguntas y rastreo las trayectorias materiales de las traducciones, apropiaciones y reescrituras del realismo mágico, que introduzco aquí solo para describir formas posi-

⁴⁰ En un comentario a mi propuesta de leer la universalidad de la novela de García Márquez desde una perspectiva cosmopolita en vez de relacionarla con su capacidad de expresar la cultura latinoamericana en un mercado global de particularidades culturales mercantilizadas, un lector anónimo de este capítulo señaló que "*Cien años de soledad* —como el realismo mágico en general— puede despertar en nosotros una actitud crítica de estas estrategias universalizantes (nada más cosmopolita que la United Fruit Company), pero solo si la leemos bajo la figura de una novela planetaria". Este enfoque de la novela centrado en el nivel de la trama y de la construcción retórica agrega otra dimensión a mi argumento y, creo, complementa mi intento de rechazar una globalidad basada en la política de la expresión cultural.

bles de interrogar un objeto de lectura desde un cosmopolitismo crítico que busca pensar la globalización y la formación del mundo de la literatura mundial en función de los procesos, las prácticas y las instituciones materiales que lo producen de manera siempre contingente e inestable.

El argumento desdoblado de la globalización de la novela y la novelización de lo global intenta reformular el debate sobre la literatura mundial en relación con un propósito cosmopolita (para invocar, de nuevo, a Kant), dando cuenta, al mismo tiempo, del proceso histórico-material de universalización de la producción, recepción y traducción de novelas, y de las imágenes y los imaginarios singulares de universalidad que, en textos específicos, reduplican el horizonte discursivo global de las prácticas literarias modernas. O para decirlo de otra forma: es un intento de aprehender la realización de la universalidad de la literatura mundial como proceso hegemónico, sin volver a caer en la tentación de reafirmar identidades constituidas alrededor de un fuerte énfasis particularista nacional o regional. En este sentido, quisiera apropiarme de la idea de Roberto Schwarz, para quien el proyecto crítico de la literatura mundial hoy debe articularse alrededor del esfuerzo por "cuestionar la universalidad de lo universal y el localismo de lo local" (2007: 98 [88 y 89]).

A pesar de sus diferencias metodológicas, las intervenciones más inteligentes en este debate coinciden en pensar la literatura mundial no como un corpus definido de textos, sino como una forma de leer, de trazar conexiones, de imaginar contextos inesperados y transculturales que puedan iluminar nuevos sentidos en nuestros objetos de estudio. Creo que hay que pensar en el proyecto crítico de la literatura mundial en sintonía con la caracterización marxiana de "clase" como relación social. Es decir, veo la literatura mundial como un concepto y una práctica relacional que se apoya en una representación cosmopolita de su tarea histórica de reparación universal. El modelo de la globalización de la novela y la novelización de lo global, con su énfasis en los procesos históricos a escala global y la producción de imaginarios globales, nos permite ver a la literatura mundial como una relación social-mundial cosmopolita; como un discurso crítico y un espacio global

concreto de intercambios culturales, ambos constituidos por fuerzas estructurales asimétricas que se disputan el significado y el alcance del mundo y de lo mundial. En otras palabras, la globalización de la novela y la novelización de lo global ponen en primer plano la tensión constitutiva del discurso de la literatura mundial. Esta tensión consiste, por un lado, en la pulsión cosmopolita de representar un mundo marcado por la diferencia cultural en términos de una totalidad multicultural reconciliada y, por otro, en el mandato también cosmopolita de relevar la interacción asimétrica de fuerzas culturales y económicas hegemónicas y subalternas que determinan la formación histórica de un mundo desigual. Nuestro desafío crítico radica en reconocer y rearticular en nuestras prácticas pedagógicas y nuestros proyectos de investigación estas complejas interpelaciones cosmopolitas que apuntan a formas opuestas de simbolizar las diferencias globales. Para eso debemos asumir que es imposible abrazar los aspectos normativos de un discurso cosmopolita como el de la literatura mundial sin antes dar cuenta de las relaciones globales hegemónicas que lo configuran. El deseo de relacionarnos con mercancías, materiales y discursos "de tierras y climas lejanos" (Marx y Engels, 1979: 477 [*Manifest*, 466]), que sigue constituyendo nuestra subjetividad cosmopolita, es el terreno simbólico donde esperamos inscribir una práctica intelectual emancipatoria, pero es, al mismo tiempo, el lugar libidinal de una domesticación del mundo que reproduce las relaciones hegemónicas que la literatura mundial intenta —con o sin éxito— reencauzar.

II. La vida material de los géneros: los itinerarios globales del realismo mágico

EL REALISMO mágico ocupa un lugar paradójico en la relación entre América Latina y el discurso de la literatura mundial. Por un lado, ha sido caracterizado como la más local y particular de las formas estéticas; es decir, como la forma estética que mejor expresa las tensiones culturales y el *ethos* histórico de la región (y todavía hoy es presentado de esta manera, aun cuando su potencia estética y cultural ya esté claramente agotada). Por otro lado, a juzgar por su ubicuidad en los programas de estudio, las antologías y los proyectos de investigación de literatura comparada, el realismo mágico es el género literario-mundial más estable y establecido, el género literario-mundial por excelencia: una auténtica forma global, sobre todo desde que fue consagrado como el "lenguaje literario del mundo poscolonial" (Bhabha, 1990: 7 [18]). Tal como señalé en el capítulo anterior, la institucionalización de la razón literaria-mundial resuelve esta paradoja produciendo mapas en los que las periferias del mundo están representadas por formas estéticas supuestamente típicas, cuya tipicidad debe ser naturalizada para que exprese la totalidad de la región o nación que representa. Aparece, entonces, una primera respuesta (aunque muy insatisfactoria) a la pregunta que abre esta sección: el realismo mágico se globaliza como una estética particularista que satisface la demanda de *color local* que las culturas marginales son llamadas a aportar al campo de la literatura mundial.

Pero la tríada de realismo mágico, poscolonialismo y literatura mundial es una configuración relativamente nueva, de la década de 1990. Antes de eso, en los años setenta y ochenta, el realismo mágico era considerado un protocolo literario característicamente latinoa-

americano. Críticos como Josefina Ludmer, Enrique Anderson Imbert (*El realismo mágico*) y Ángel Rama, entre muchos otros, leyeron lo real maravilloso de Alejo Carpentier y el realismo mágico de Gabriel García Márquez como una estética capaz de trascender la aparente contradicción entre el deseo regional de modernidad cultural —en sintonía con Europa y Estados Unidos— y la recuperación de la particularidad cultural de sus clases subalternas. A partir de la década de 1990, sin embargo, otros académicos han denunciado al realismo mágico por su “reificación de la alteridad” (Moreiras, 2001: 145 y 146) que consumen públicos metropolitanos para afirmar su sensación de superioridad y así reproducir la brecha que separa su lugar de lectura del lugar de enunciación alterizado del género: esas ocurrencias maravillosas “no suceden —no podrían suceder— aquí” (Molloy, 2005: 375). Esto es: el realismo mágico sería una forma de domesticación crítica de las tensiones culturales entre la literatura latinoamericana y su recepción mundial.

Tanto los que afirman como los que rechazan la identificación entre el realismo mágico y la supuesta esencia cultural de la región coinciden en percibirlo como un género marcadamente latinoamericano. Pero a partir de los años noventa, desde posiciones nuevas subjetivas y con un alcance decididamente diferente, muchos especialistas en literatura comparada comenzaron a caracterizar el realismo mágico como el género emblemático de una literatura mundial poscolonial y, en términos más generales, como una divisa literaria global (que podría incluir textos metropolitanos como *Noches en el circo*, de Angela Carter; *Illywhacker*, de Peter Carey, y *Chanchadas*, de Marie Darrieussecq, entre otros) ya emancipada de las determinaciones latinoamericanas que lo proyectaron al mundo. Además de la identificación de Homi Bhabha del alcance poscolonial del realismo mágico, Gayatri Spivak describió el género como una forma estética latinoamericana “usada de manera muy eficaz por algunos subcontinentales* expatriados o diaspóricos que escriben en inglés” (1989: 57). Fredric Jameson lo describe como una “alternativa a la lógica narrativa del posmodernismo con-

* Se refiere al subcontinente indio. [N. de la T.]

temporáneo” (1990: 129); Lois Parkinson Zamora y Wendy Faris, quienes editaron una ambiciosa antología crítica sobre el alcance global del realismo mágico, lo consideran “un *commodity* internacional” (1995: 2); David Damrosch lo liga a la expansión de los mercados literarios mundiales desde América Latina hasta la India y los Balcanes (2009: 106 y 107); Franco Moretti lo caracteriza como una estética liminar de la épica del mundo moderno (1996: 233); Michael Denning lo ve como parte de una tradición global de literatura proletaria, comprometida y progresista (2006: 703); y Jean-Pierre Durix explica que se trata de una “nueva realidad artística multicultural” (1998: 162).

A pesar de las numerosas declaraciones que celebran el triple y feliz matrimonio entre literatura mundial, poscolonialismo y realismo mágico, es preciso desarmar e historizar este *ménage-à-trois*. La reconceptualización de la literatura mundial —una nueva comprensión de su discurso crítico y de los textos que interactúan con él de las maneras más productivas— exige desentrañar el estatus global de las formas estéticas a través de las cuales se ponen en primer plano las mediaciones hegemónicas e históricas que dan forma al espacio global donde los discursos de la literatura mundial inscriben sus deseos cosmopolitas. Es necesario examinar los procesos mediante los que una formación estética se convierte en un género literario-mundial. ¿Cómo es que un determinado protocolo literario, reconocido como género más allá de su singularidad, se convierte en una matriz productiva e interpretativa de alcance universal? Solo una narrativa histórica de la expansión global de un género determinado —una crónica de las confluencias, apropiaciones, resignificaciones y transformaciones materiales y concretas— puede dar cuenta de su estatus literario-mundial. Los géneros y los textos no pertenecen a la literatura mundial por lo que *son*, sino por lo que *hacen*. Pertenecen a ella porque articulan deseos culturales y operan como contexto de significación para sus flujos locales o globales, y porque producen imaginarios transculturales. Y, también, porque desnaturalizan el carácter ideológico de la creencia según la cual los procesos culturales tienen una relación privilegiada con lo nacional o lo regional, y su significación se produce en un vínculo más o menos inmediato con relaciones sociales tramadas en una escala local y autónoma,

que es el resultado de la construcción de una escena hermenéutica en la que se oculta la condición transcultural de la literatura. Por eso insisto en la noción de intervenciones literario-mundiales, de disrupciones literario-mundiales que alteran las geografías epistémicas de la historia literaria para producir ensamblajes nuevos, contingentes, en otras escalas, redibujando las fronteras del mundo en cada intervención.¹

En relación con el concepto de *globalización de la novela* que propuse en el capítulo anterior, sugiero aquí que el carácter literario-mundial del realismo mágico no debe buscarse en sus rasgos genéricos formales. En cambio, debe buscarse en sus trayectorias globales concretas, desde los años veinte hasta los noventa, y en las huellas que el género fue dejando en la circulación global de las traducciones y las reescrituras que componen la materialidad literaria de su mundo. Es decir, en los itinerarios rastreables desde que el crítico de arte alemán Franz Roh acuñó el término *realismo mágico* para denominar una modalidad del arte postexpresionista, pasando por los ensayos y la narrativa del venezolano Arturo Uslar Pietri, el cubano Alejo Carpentier y el guatemalteco Miguel Ángel Asturias, hasta el *boom* de la literatura latinoamericana y el culto mundial en torno a *Cien años de soledad*, de Gabriel García Márquez, así como sus reescrituras en clave poscolonial entre los años setenta y noventa en África, Asia Oriental y Meridional, Europa Oriental y el sur de Estados Unidos. Cada una de estas dislocaciones globales reconfiguró el realismo mágico según la política cultural de sus instancias de apropiación: desde un psicologismo vanguardista hasta el discurso culturalista identitario y redentor que define al latinoamericanismo, desde la poscolonización global del género (o su globalización poscolonial), hasta su transformación en estética de masas diseñada por expertos en *marketing* editorial, y su consecuente separación del horizonte histórico en relación con el que

¹ Al analizar esta idea sobre qué hace el realismo mágico como género literario-mundial (y no sobre qué es o qué significa), tomo en cuenta el siguiente pasaje de *Mil mesetas*, de Deleuze y Guattari: "Nunca hay que preguntar qué quiere decir un libro, significado o significante; en un libro no hay nada que comprender; tan solo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué produce o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya" (2002: 10).

había sido bendecido por la nueva izquierda global y que había activado su potencial político-cultural.

Falta una narrativa crítica de este tipo en la bibliografía sobre realismo mágico, que crece desde los años ochenta y que abunda en análisis formalistas y taxonómicos que intentan definir el género a partir de sus diferencias con la narrativa fantástica, la ciencia ficción y los cuentos de terror. Los debates y la divergencia en torno a las maneras de definir el género parecen ocupar un lugar central en la tradición crítica y estética del realismo mágico. La proliferación de definiciones contradictorias no tiene que ver con el aparente oxímoron que implica la inserción de lo maravilloso dentro de un contexto cultural normalizado y convencional. Casi sin excepción, los críticos coinciden en que los textos del realismo mágico intentan zanjar la contradicción entre sus dos términos: producir lo mágico como si sucediera naturalmente en una realidad en la que lo ordinario y lo extraordinario coexisten sin conflicto, sin siquiera llamar la atención sobre su mutua otredad. En este sentido, la mayoría de los críticos podría coincidir con la definición de la brasileña Irlemar Chiampi: el realismo mágico consiste en "la naturalización de lo irreal y la sobrenaturalización de lo real" (1980: 26).

Pero el acuerdo respecto del alcance del realismo mágico no va más allá de este reconocimiento de esta dialéctica entre extrañamiento y normalización. Los especialistas disienten en cuanto a si el realismo mágico se define por 1) la destreza de los artistas (noción heredada de un linaje romántico que concibe al poeta como vidente) para develar las determinaciones espirituales de lo real, a fin de revelar lo maravilloso que lo constituye y que no puede explicarse desde una lógica racional de causas y efectos; o por 2) un código de representación que da cuenta de formaciones culturales particulares donde la experiencia histórica de la modernidad coexiste con una percepción de lo sobrenatural, entendido en sentido amplio. Para decirlo de otra forma: ¿es el realismo mágico una estética universal que devela el núcleo sobrenatural de lo real en cualquier parte, gracias a su condición de antídoto (transhistórico y a menudo ahistórico) frente al pensamiento positivista que el género identifica con Occidente y con posiciones políticas

hegemónicas? ¿O es una estética que pertenece orgánicamente a culturas marginales marcadas por experiencias colectivas traumáticas de opresión (colonial o de otro tipo)? La mayor parte de la bibliografía sobre realismo mágico y literatura mundial explica la globalidad del género según la primera formulación, mientras que los críticos (como Bhabha y Spivak, entre muchos otros) que identifican al realismo mágico con posiciones político-culturales poscoloniales eligen el segundo argumento. En este capítulo, intento historizar la brecha que separa estas dos preguntas sobre el carácter literario-mundial del género.

FICCIONES DE ORÍGENES

Si los orígenes son construcciones históricamente determinadas, ficticias, retrospectivas y convencionales, no resulta extraño que la historia literaria asigne al realismo mágico dos puntos de partida diferentes, correspondientes con una u otra de las definiciones de esta forma narrativa que describí en la sección anterior. O bien el realismo mágico es la forma estética de una percepción del mundo universalmente disponible, o bien se trata de una modalidad narrativa que contiene la experiencia cultural particular del mundo subdesarrollado y de las clases subalternas. Franz Roh, por un lado, y Arturo Uslar Pietri y Alejo Carpentier, por el otro, establecen las matrices discursivas para cada una de estas maneras de entender la política cultural del realismo mágico.

En 1925, Franz Roh fue el primero en darle sustancia crítica al concepto de realismo mágico, aunque no para designar un género narrativo, sino para interpretar el arte postexpresionista. Bajo el título *Neue Sachlichkeit* (traducido según el caso como "Nueva objetividad", "Nuevo realismo" o "Postexpresionismo"), este historiador del arte escribió un libro/catálogo para una exposición de pinturas que Gustav Hartlaub había organizado en Mannheim, Alemania, con obras de Otto Dix, George Grosz y Max Beckmann, entre otros. Roh veía la *Neue Sachlichkeit* como una resolución de la oposición histórica entre impresionismo y expresionismo. En *Realismo mágico, post expresionismo*.

Problemas de la pintura europea más reciente, Roh explica que, mientras que los artistas impresionistas hacían representaciones objetivas "otorgando el máximo de valor y significado a la textura cromática" (1995: 19), "el expresionismo manifiesta una exagerada preferencia por los objetos fantásticos, extraterrestres, remotos" (1995: 16). Roh veía la nueva escuela de la *Neue Sachlichkeit* como un intento de reconciliar la referencialidad del impresionismo con la intención expresionista de revelar el núcleo espiritual y místico de la realidad: "El postexpresionismo se propuso reinsertar la realidad en el corazón de la visibilidad" en el intento de "descubrir un fundamento más general y profundo [para ella]. [...] [Este arte ofrece una] calma admiración por la magia del ser, por el descubrimiento de que las cosas ya tienen su propio rostro" (1995: 18 y 20). Pero hasta aquí llegó Roh. Nunca dio una definición precisa y contundente del realismo mágico: el hecho de que se haya limitado apenas a referir el concepto en el título de su libro deja en evidencia que la posibilidad del reconocimiento retrospectivo de un origen del género en Roh depende de las elaboraciones posteriores que la tradición crítica hizo alrededor del significante que el crítico alemán había pronunciado por primera vez en los años veinte. De hecho, el propio Roh abandonó la denominación al publicar *Deutschen Kunst von 1900 bis zur Gegenwart* [Arte alemán desde 1900 hasta el presente] en 1958, "en reconocimiento de que sus términos *Magischer Realismus* y *Nach-Expressionismus* habían sido eclipsados por el de Hartlaub: *Neue Sachlichkeit*" (Guenther, 1995: 35).

De acuerdo con críticos como Irene Guenther y Chris Warnes, Roh inscribe su interpretación de la pintura postexpresionista en una tradición filosófica germánica inaugurada por Novalis (Friedrich Freiherr von Hardenberg), quien en 1798 delineó por primera vez el concepto de realismo mágico. Warnes explica que el romántico alemán Novalis vislumbró y describió en sus cuadernos la figura de un intelectual profético que él identificaba como *magischer Idealist* [idealista mágico] y *magischer Realist* [realista mágico] (Novalis, 1960-1988: 384): el poeta visionario que vive fuera de los límites del discurso ilustrado sin perder contacto con lo real, y que funda su idealismo poético en la realidad.

Lo que Novalis y Roh tienen en común en sus formulaciones de esta cuestión, entonces, es el interés por los límites de la mimesis y la aplicación de la dialéctica de la interioridad y la exterioridad, el sujeto y el objeto, el espíritu y el mundo. Si bien cada uno responde a las circunstancias de su propia época y ambos recurren a una dialéctica característica de la tradición poskantiana en general, el punto más notable de contacto entre ambos pensadores radica en sus intentos de sintetizar dichos opuestos dialécticos mediante sus respectivos usos del término *realismo mágico* (Warnes, 2009: 26).²

Desde mediados de los años veinte hasta los cuarenta, el concepto de realismo mágico propuesto por Roh navegó por los canales marginales del mundo vanguardista europeo. En 1927, Massimo Bontempelli, redactor y director (con Curzio Malaparte) de "900" *Cahiers d'Italie et d'Europe*, publicó varios artículos (en francés e italiano) en los que llamaba a adoptar una estética realista mágica, que reforzara el papel de la imaginación en la literatura y el arte: "El único instrumento de nuestro trabajo será la imaginación. Urge reaprender el arte de construir, a fin de inventar mitos nuevos de donde pueda salir a borbotones la nueva atmósfera que necesitamos para respirar" (1978: 750).

Erik Camayd-Freixas explica que el realismo mágico de Bontempelli "buscaba superar el futurismo, pero también un primitivismo sin pasado, ese grado cero de la cultura que proponían los artistas surrealistas. Desde el comienzo, entonces, el concepto literario de realismo mágico estuvo contaminado por el primitivismo" (1995: 34). Las propuestas de Bontempelli y Roh coincidían en señalar que las raíces del realismo mágico podían encontrarse en el realismo propiamente dicho. Bontempelli, en cambio, se diferenciaba al ampliar el alcance del concepto para incluir la representación de sucesos mágicos con técnicas realistas (Menton, 1998: 213). Su revista bilingüe facilitó la difu-

² Sobre la cronología histórica del realismo mágico, sus versiones y mezclas, véase *Historia verdadera del realismo mágico*, de Menton, sobre todo el apéndice "Una cronología internacional comentada del término realismo mágico", con especial atención a la sección "¿1924 o 1925 o 1923 o 1922?" (1998: 209-212).

sión del concepto por toda Europa.³ Cuando llegó a París, a fines de los años veinte, la noción de realismo mágico se fusionó con la aspiración surrealista de llegar a verdades más profundas mediante asociaciones no racionales u oníricas, y en el encuentro inesperado de objetos y mundos disímiles.

El diseño europeo del concepto de realismo mágico está elaborado desde una perspectiva ahistórica. Ni Roh ni la tradición romántica que él recuperó, ni Bontempelli ni las apropiaciones vanguardistas que lo siguieron tenían en mente una estética del realismo mágico cuya especificidad estético-política se definiera y estuviera condicionada por las particularidades culturales de sus contextos diferenciales de enunciación. Según este punto de vista, el realismo mágico había nacido libre de ataduras sociales específicas; era un discurso cuya universalidad estaba determinada por una exploración antipositivista de las limitaciones de las aproximaciones racionales a lo real. Para que esta forma estética sea identificada como la expresión literaria de la particularidad cultural latinoamericana, habrá que rastrear su viaje de París al Caribe y la apropiación y traducción de esta idea como "lo real maravilloso". Solo entonces se abriría el horizonte teórico del realismo mágico en relación con marginalidades geopolíticas, subalternidades y poscolonialismos.

TEORÍAS DE LO MARAVILLOSO LATINOAMERICANO

El realismo mágico llegó a la mayoría de edad cuando un puñado de escritores caribeños y centroamericanos —Arturo Uslar Pietri, Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias, que se habían hecho amigos en París a fines de los años veinte y principios de los treinta— reformularon el concepto para nombrar una forma estética que para ellos derivaba de la naturaleza híbrida de la cultura y la historia latinoamericanas. En en-

³ En 1943, el escritor germano-flamenco Johan Daisne (seudónimo de Herman Thiery, 1912-1978) adoptó el concepto *Magische-Realisme* para describir "una verdad tras la realidad de la vida y el sueño" (citado en Guenther, 1995: 61).

sayos y novelas de fines de la década de 1940, estos escritores presentaron el realismo mágico como una forma orientada por el deseo de lograr la emancipación estética de América Latina a través de su primera identidad literaria propia, notoriamente diferente de las que se traducían desde Europa. Carpentier hizo la contribución más significativa a la redefinición del concepto, que rebautizó como "lo real maravilloso" en el prefacio de su novela *El reino de este mundo* (1949). Sin embargo, cuando se conocieron en París, los tres escritores estaban interesados más que nada en concebir un programa estético contundente, capaz de expresar la particularidad cultural latinoamericana. El novelista venezolano Uslar Pietri fue el primero en realizar, aunque de forma tentativa, una apropiación latinoamericana del concepto. En un ensayo de 1986, Uslar Pietri evoca aquellos días:

Desde 1929 y por algunos años tres jóvenes escritores hispanoamericanos se reunían, con cotidiana frecuencia, en alguna terraza de un café de París para hablar sin término de lo que más les importaba que era la literatura de la hora y la situación política de la América Latina que, en el fondo, era una misma y sola cosa. [...] En Asturias se manifestaba, de manera casi obsesiva, el mundo disuelto de la cultura maya, en una mezcla fabulosa en la que aparecían, como extrañas figuras de un drama de guiñol, los esbirros del Dictador, los contrastes inverosímiles de situaciones y concepciones y una visión casi sobrenatural de una realidad casi irreal. Carpentier sentía pasión por los elementos negros en la cultura cubana. Podía hablar por horas de los santeros, de los ñañigos, de los ritos del vudú, de la mágica mentalidad del cubano medio en presencia de muchos pasados y herencias. Yo, por mi parte, venía de un país en el que no predominaban ni lo indígena, ni lo negro, sino la rica mezcla inclasificable de un mestizaje cultural contradictorio. La política venía a resultar un aspecto, acaso el más visible, de esas situaciones de peculiaridad que poco tenía que ver con los patrones europeos (1986: 135).

Este interés (u obsesión, según Uslar Pietri) por la diferencia cultural de América Latina, junto con una estética exotista, primitivista y etnográfica, definieron la obra literaria temprana de los tres escritores. En 1927,

Asturias publicó (con el mexicano J. M. González de Mendoza) una traducción al español del libro sagrado de los mayas, el *Popol Vuh* ("El libro de la comunidad", en quiché, aunque el texto que utilizaron para la traducción era la versión francesa que había publicado su profesor Georges Raynaud en 1925), seguida en 1930 por *Leyendas de Guatemala*, una reinención de la civilización maya y de los elementos míticos presentes en su cultura, que reelabora la lengua y la cultura heredadas a partir de protocolos estéticos vanguardistas (Yepes-Boscán, 1992: 675).⁴ Durante esos mismos años, Carpentier publicó su primera novela, *Ecué-Yamba-ó* ("Alabado sea Dios", en yoruba) (1933), que había comenzado a escribir mientras estaba preso en Cuba en 1927. La novela retrata la realidad de la población afrocubana y presta especial atención a la hechicería y los elementos místicos de las ceremonias religiosas de los grupos de negros ñañigos, en contraste con la modernidad urbana de La Habana. En su novela *Las lanzas coloradas* (1931), Uslar Pietri no se proponía dar voz a los sujetos marginados, sino relatar la historia de las guerras independentistas venezolanas intercalada con mitos populares. Era un intento de codificar la particularidad latinoamericana desde una perspectiva más nacional que étnica. Poco después, el venezolano escribió el cuento "La lluvia" (1935) —que suele incluirse en las antologías como ejemplo del período incipiente del realismo mágico—, donde relata la vida cotidiana y en apariencia banal de dos campesinos y su relación con un medio ambiente que se torna inquietante durante una sequía.⁵ Mario Roberto Morales explica que Asturias, Carpentier y Uslar Pietri pertenecían a

⁴ A principios de los años veinte, Raynaud se basó en la versión que había publicado el historiador y arqueólogo Étienne Brasseur de Bourbourg en 1861 para trabajar en su traducción erudita del *Popol Vuh*. Cuando Asturias y González de Mendoza escribieron la suya en español, entre 1925 y 1927, usaron ambas versiones francesas y, en menor medida, el original en quiché. En 1930, Asturias publicó en Madrid *Leyendas de Guatemala*, basándose en su profundo conocimiento de la cosmogonía maya del libro sagrado, y pronto esta obra fue traducida al francés por Francis de Miomandre, con un prefacio laudatorio de Paul Valéry. Esta red de traducciones permite, en cierta medida, ilustrar la producción transcultural y colectiva de la diferencia cultural latinoamericana, así como del realismo mágico.

⁵ El primer crítico que consideró este cuento como un exponente paradigmático de una nueva narrativa latinoamericana mágico-realista fue el argentino Enrique Anderson Imbert, quien la incluyó en su antología *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo xx* (1956).

todo un movimiento vanguardista latinoamericano de apropiación, inclusión, resignificación y fusión de las culturas subalternas al proyecto moderno de nación que comenzaba a prefigurarse sobre todo en las mentalidades de intelectuales liberales [...] la apropiación recreadora de la cultura popular tradicional, vista como insumo básico para crear versiones estéticas de identidades mestizas para diversos países de América Latina, yendo más allá, por supuesto, de toda suerte de negrismos e indigenismos asimilacionistas (2000: 570 y 571).

Aunque los tres autores compartían la motivación por redefinir la especificidad cultural latinoamericana en relación con subjetividades populares y subalternas, sus estrategias poéticas eran marcadamente diferentes. Sin embargo, cuando se leen sus obras de estos años como una formación estético-política colectiva, se ve claramente que entre los tres sentaron las bases de una narrativa latinoamericana que se articulaba en torno a la necesidad de volver a cartografiar y a relatar la historia de la región, que hasta entonces se había contado desde la perspectiva de la cultura criolla hegemónica y que ahora algunos críticos caracterizan con significantes propios del paradigma poscolonial.⁶ Con sus leyendas míticas de animales que hablan e interactúan con seres humanos arquetípicos, Asturias vuelve a pensar el lugar de la cultura maya en Guatemala. En la pintura que hace del mundo afrocubano alrededor de Menegildo Cué —el protagonista de *Ecué-Yamba-ó*—, Carpentier describe prácticas religiosas y culturales (desde la música hasta

Anderson Imbert escribe que en "La lluvia" apreciamos "la originalidad de su 'realismo mágico', por usar el término que acuñara el crítico alemán Franz Roh en su estudio sobre una fase del arte contemporáneo. Los objetos cotidianos aparecen envueltos en una atmósfera tan extraña que, aunque son reconocibles, nos conmocionan como si fueran fantásticos" (1956: 148).

⁶ Es preciso proceder con cautela al escribir sobre los discursos poscoloniales de América Latina, ya que se corre el riesgo de perder perspectiva de la particular índole colonial y —más tarde— poscolonial de la cultura de la región, que logró su independencia formal de España durante las primeras dos décadas del siglo XIX. El caso de Brasil es diferente, ya que en 1825 pasó a ser el centro de la corte portuguesa y no se convirtió en una república independiente hasta 1889. El Caribe y América Central (con la excepción de México) es la región latinoamericana más sincronizada con la temporalidad histórica de lo que suele denominarse "mundo poscolonial".

los ritos de iniciación) e incursiones en un mundo urbano que lo margina, que aparecen percibidas como la dimensión mágica de la realidad afrocubana y el espacio de un antagonismo fundante entre posiciones de sujeto hegemónico y subalterno que definirían toda la región.⁷ Por último, cuando Uslar Pietri produce el extrañamiento de la cultura nacional venezolana y sus costumbres locales, mediante la presentación de mitos populares en un estilo llamativamente modernista, explora el potencial cultural del encuentro de técnicas narrativas universalmente modernas con historias, relatos y sujetos locales.

"Se trataba, evidentemente, de una reacción —escribió Uslar Pietri muchos años después—, reacción contra la literatura descriptiva e imitativa que se hacía en la América hispana, y también reacción contra la sumisión tradicional a modas y escuelas europeas" (1986: 136). En el mismo ensayo, Pietri define la literatura que él y sus colegas escribían en las décadas de 1930 y 1940 como un aprendizaje que les permitiría ver América Latina con ojos latinoamericanos, o, en otras palabras, naturalizar la extrañeza que era específica de América Latina por su cultura híbrida:

Si uno lee, con ojos europeos, una novela de Asturias o de Carpentier, puede creer que se trata de una visión artificial o de una anomalía desconcertante y nada familiar. No se trataba de un añadido de personajes y sucesos fantásticos, de los que hay muchos y buenos ejemplos desde los inicios de la literatura, sino de la revelación de una situación diferente, no habitual, que chocaba con los patrones aceptados del realismo. Para los mismos hispanoamericanos era como un redescubrimiento de su situación cultural. Esta línea va desde *Las leyendas de Guatemala* hasta *Cien años de soledad*. Lo que García Márquez describe y que parece pura invención no es otra cosa que el retrato de una situación peculiar, vista con los ojos de la

⁷ Roberto González Echevarría analiza la primera novela de Carpentier como un *Bildungsroman* afrocubano (2004: 113). Esto agrega una capa crítica interesante al corpus novelístico de Carpentier, que lo estructuraría en torno a la idea de que la cultura latinoamericana emerge del antagonismo entre una posición de sujeto élitista y otra popular.

gente que la viven y la crean, casi sin alteraciones. El mundo criollo está lleno de magia en el sentido de lo inhabitual y lo extraño (1986: 139).

En su mirada retrospectiva, este ensayo de 1986 saca provecho de las definiciones posteriores del realismo mágico y de la consolidación del género como una forma estética definida por su carácter no europeo. Uslar Pietri subraya qué la capacidad del escritor latinoamericano de percibir el núcleo mágico en torno al que gira la realidad cultural de la región fue un redescubrimiento posibilitado por la distancia que lo separaba de aquella realidad. En efecto, los factores cruciales que explican por qué estos expatriados produjeron —a partir de la ansiedad que les generaba la especificidad histórica de América Latina— una ficción protomágico-realista, y por qué después teorizarían el concepto de manera definitiva, deben buscarse en esa clase de interacciones artísticas transculturales que se vuelven posibles por la confluencia de estos emigrados en el París de los años veinte y treinta. Carpentier viajó a París en 1928, escapando de la situación política asfixiante y peligrosa que se vivía en La Habana, gracias a la ayuda de un amigo, el poeta Robert Desnos, que le prestó su pasaporte para que abordara el barco *España*. Su llegada a la capital francesa coincidió con el enfrentamiento de Desnos y otros escritores del surrealismo con la facción liderada por André Breton. A través de Desnos, Carpentier entabló amistad con los surrealistas disidentes (aunque también veía con regularidad a Breton y Aragon), se sumó al coro contra Breton y empezó a colaborar con las revistas *Documents* (1929-1930) y *Bifur* (1929-1931), editadas por Georges Bataille y otros exsurrealistas (Uslar Pietri, 1986: 24 y 25). El *Manifiesto surrealista*, de Breton (1924), según el cual la estética anti-realista y antipositivista abría las puertas a una realidad superior, tuvo un claro impacto en el poeta cubano, en especial por el potencial estético y hasta extraestético con que investía lo maravilloso: "Terminemos de una vez: lo maravilloso es siempre bello, cualquier especie de maravilloso es bello, y no hay nada fuera de lo maravilloso que sea bello" (2001: 31). A pocos meses de su llegada, Carpentier ya había escrito un artículo sobre los surrealistas para la revista cubana *Social*, que dejaba en claro que su relación con el movimiento "marcó un punto de in-

flexión en su desarrollo literario [...]. Engendró en él una noción más profunda del papel que desempeñaba la fe en lo mágico, en lo no causal, lo sobrenatural, como factor de la creación artística" (Shaw, 1985: 17). Junto con la teorización de lo maravilloso, la dimensión etnográfica y primitivista de las prácticas artísticas de muchos surrealistas (lo que James Clifford llamó "el surrealismo etnográfico de la vanguardia parisina" [1988: 118]) también caló en la sensibilidad de Carpentier y, por supuesto, coincidió con la escritura de *Ecué-Yamba-ó*. No cabe duda de que este clima cultural favoreció la cálida recepción que tuvo su novela (y las *Leyendas*, de Asturias) en París.⁸

Ni Carpentier ni Uslar Pietri escribieron sobre lo real maravilloso o el realismo mágico de América Latina como una estética característica de la región antes de 1948-1949. El escritor venezolano fue el primero en hacerlo, en un extenso ensayo, por lo demás olvidable: *Letras y hombres de Venezuela* (1948). Al reflexionar sobre la narrativa escrita en su país y en todo el continente desde 1930, Uslar Pietri trata de especificar un rasgo característico en el grupo de textos: "Lo que vino a predominar en el cuento y a marcar su huella de una manera perdurable fue la consideración del hombre como misterio en medio de los datos realistas. Una adivinación poética o una negación poética de la realidad. Lo que a falta de otra palabra podría llamarse un realismo mágico" (1958: 162). La definición es ambigua y no propone un camino hacia innovaciones estéticas. En cambio, subraya la necesidad de concentrarse en la naturaleza misteriosa de un mundo empírico postulado en términos más o menos universales y abstractos, y exhorta a mantener una actitud estética crítica en relación con lo real (quiero decir: con lo real, no con la realidad latinoamericana). Como en el caso de sus antecesores europeos, el realismo mágico de Uslar Pietri es una actitud individual, históricamente indeterminada (y, por eso, potencialmente universal, universalmente aplicable), frente a una realidad

⁸ Para un estudio excelente de las relaciones entre el realismo mágico y la estética e ideologías del primitivismo, véase Camayd-Freixas (1995). Este autor explica que París en los años veinte era "la Meca de un nuevo culto internacional de 'lo primitivo' y el centro de un intenso tráfico de *l'art nègre*, con exposiciones públicas y privadas, intercambios, subastas y préstamos entre artistas y coleccionistas" (1995: 33).

dada. Todavía no se vislumbra la idea del realismo mágico como una estética dictada por el carácter particular de la cultura y la sociedad latinoamericanas. Pero aun cuando su introducción del concepto en el campo literario y en el imaginario latinoamericanos no haya aportado demasiado a su definición crítica (como sí lo hizo Carpentier con su posterior explicación de lo real maravilloso), Uslar Pietri fue, en realidad, el primero en vincular las encarnaciones del realismo mágico en Europa y América Latina (más de dos décadas después de la primera conceptualización de realismo mágico de Roh). Más tarde, el venezolano contaría cómo se reencontró con el concepto, muchos años después de haber participado en debates sobre el realismo mágico en París:

¿De dónde vino aquel nombre que iba a correr con buena suerte? Del oscuro caldo del subconsciente. Por el final de los años veinte yo había leído un breve estudio del crítico del arte alemán Franz Roh sobre la pintura postexpresionista europea, que llevaba el título de "Realismo mágico". Ya no me acordaba del lejano libro pero algún oscuro mecanismo de la mente me lo hizo surgir espontáneamente (1986: 140).

Para Roberto González Echevarría, el concepto reprimido no habría reaparecido tan "espontáneamente", ya que por entonces circulaba en los escritos de varios críticos de arte neoyorquinos (2004: 156). En todo caso, lo que importa de la cita de Uslar Pietri es que termina con las especulaciones críticas acerca de cómo llegó a él (y muy probablemente también a Carpentier y Asturias) la noción de realismo mágico. La respuesta: fue en París, en 1927, en la traducción que hizo Fernando Vela del ensayo de Roh para la prestigiosa publicación editada por José Ortega y Gasset, *Revista de Occidente*, que circulaba mucho entre europeos y latinoamericanos.⁹

⁹ En aquellos años que pasó en París, Uslar Pietri participó con Carpentier de los encuentros surrealistas semanales que se celebraban en el café La Coupole. Allí forjó una estrecha relación con Massimo Bontempelli, quien había escrito sobre el realismo mágico en su revista "900" (Camayd-Freixas, 1995: 34). No hay registros de que Uslar Pietri haya debatido sobre el realismo mágico con el crítico italiano, pero, por su cercanía, es

MARAVILLAS Y NOVELAS

El texto que produjo la dislocación más significativa en esta historia global de las conceptualizaciones del realismo mágico fue "Lo real maravilloso de América" (1948), de Carpentier, que después incluyó como prefacio de *El reino de este mundo* (1949).¹⁰ La novela, basada en acontecimientos históricos que tuvieron lugar en Haití entre 1751 y 1822, recorre el arco cronológico del ascenso y la lenta agoría de la Revolución Haitiana: desde las intrigas del sacerdote vudú François Mackandal y el levantamiento que condujo al chamán jamaicano Buckman, hasta la invasión napoleónica de la isla y la fallida institucionalización de la revolución bajo el rey Henri Christophe. Carpentier teje estos momentos narrando la historia desde el punto de vista del personaje ficticio Ti Noel, un esclavo que empieza siendo un testigo de la rebelión y termina como un héroe delirante de su propio reino imaginario. El lenguaje del realismo mágico está intrínsecamente ligado, aquí, a la narración de los sucesos históricos. Tal vez como residuo de la influencia surrealista, lo real maravilloso de Carpentier aparece como una interpretación de la historia real de América Latina, una interpelación a la Verdad (para enunciarlo en términos hegelianos) de la historia regional. La exhumación, la manipulación y la reescritura de datos históricos forman parte de una estrategia omnipresente en el realismo mágico de América Latina y de otras locaciones.

muy probable que la traducción al español del artículo de Roh y aquellas conversaciones hayan sido las fuentes de la primera apropiación latinoamericana del concepto en 1948.

¹⁰ Este artículo crucial fue publicado el 8 de abril de 1948 en el diario caraqueño *El Nacional*, poco después de las conferencias en las que Uslar Pietri menciona el realismo mágico. No hay evidencia de que Carpentier estuviese al tanto de las charlas de Uslar Pietri. Su ensayo seminal tuvo varias reencarnaciones entre 1948 y 1975: primero fue incluido a modo de prefacio de *El reino de este mundo*, como expliqué más arriba; en 1964, Carpentier lo reescribió para una conferencia homónima, versión que más tarde publicó en su libro *Tientos y diferencias*; finalmente, en 1975, el escritor cubano lo reescribió en otra conferencia, "Lo barroco y lo real maravilloso", que luego incluyó en la antología *Razón de ser* (1976). En cada una de estas tres reescrituras, Carpentier agregó y sustrajo ejemplos, casos y argumentos, pero la idea central de lo real maravilloso no se modificó.

Durante los once años que pasó en París (regresó a Cuba en 1939, cuando la Segunda Guerra Mundial se cernía en el horizonte), Carpentier trabajó como corresponsal para publicaciones latinoamericanas y fue técnico y editor de radio. Sin embargo, desde el punto de vista intelectual, se dedicó más que nada a la tarea de redescubrir la cultura latinoamericana a través de la escritura de *Ecué-Yamba-ó*, el trabajo periodístico, la investigación y la lectura:

Sentí ardientemente el deseo de expresar el mundo americano. Aún no sabía cómo. Me alentaba lo difícil de la tarea por el desconocimiento de las esencias americanas. Me dediqué durante largos años a leer todo lo que podía sobre América, desde las Cartas de Cristóbal Colón, pasando por el Inca Garcilaso, hasta los autores del siglo dieciocho. Por espacio de ocho años creo que no hice otra cosa que leer textos americanos (citado en Arias, 1977: 63).

Ya de regreso en América Latina, Carpentier volcó esas energías en la escritura de *El reino de este mundo* y en la formulación del concepto de lo real maravilloso. En el prefacio de la novela, el cubano explica que fue en 1943, durante un viaje a Haití desde su exilio en Venezuela, cuando comenzó a pensar en el concepto que, a su juicio, definía la realidad latinoamericana. Fue en Haití donde encontró una manifestación de lo maravilloso que nunca antes había visto o imaginado: las ruinas del reino de Henri Christophe, con el devastado palacio de Sans-Souci y la mole de la Ciudadela La Ferrière, y el Cap-Français colonial, donde hombres negros vivieron como soberanos de Versalles durante un breve período del siglo XIX. Carpentier entendió que lo maravilloso que abría las puertas a una "realidad superior" (de acuerdo con el mandato surrealista que había absorbido en París) era el resultado de la hibridación de culturas, religiones y sistemas políticos.¹¹ El deseo moderno de libertad se articulaba alrededor de un lenguaje de

¹¹ Las raíces de esta fascinación con Haití pueden identificarse en el exotismo etnográfico de las vanguardias, dimensión que Carpentier creía haber dejado atrás cuando regresó de París a Cuba en 1939.

emancipaciones mágicas: "Una tierra donde millares de hombres ansiosos de libertad creyeron en los poderes licantrópicos de Mackandal, a punto de que esa fe colectiva produjera un milagro el día de su ejecución" (1967b: 5). Estos despojos de un reino de esclavos eran una América Latina en miniatura, la región donde lo maravilloso surgía "de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inusual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de 'estado límite'" (1967b: 4 y 5).

La contribución más importante del ensayo de Carpentier —que permitiría ligar conceptualmente el realismo mágico con el poscolonialismo— está en su señalamiento de las "inadvertidas riquezas" de la realidad latinoamericana que propiciarían la "revelación privilegiada" de su verdadera naturaleza. Había algo en la cultura haitiana y latinoamericana que la diferenciaba de otras regiones del mundo, en particular de Europa. Si otras culturas habían experimentado lo maravilloso (Carpentier cita las aves de Marco Polo que volaban sujetando elefantes con sus garras, la visión de Lutero del demonio y de él arrojándole un tintero, los fantasmas y aparecidos de Victor Hugo), no eran más que imaginaciones fantasiosas de una cultura hiperracionalista que anhelaba compensar su carencia de magia, como las personas que "admiran el supermacho por impotencia" (1967b: 5). Para Carpentier, en América Latina lo maravilloso era un elemento orgánico y constitutivo de la realidad.

A cada paso hallaba lo real maravilloso. Pero pensaba, además, que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del Continente (1967b: 5).

Carpentier formula una idea novedosa —más aún, fundacional— que no estaba presente ni en Roh, ni en Bontempelli, ni en Uslar Pietri: lo

real maravilloso no es una percepción estética universal de la realidad, al alcance de cualquiera, sino una condición cultural. Es, para él, el rasgo definitorio de la realidad latinoamericana. De acuerdo con Carpentier, si América Latina cargaba sobre sus espaldas una tradición artística y literaria que había abordado la naturaleza mágica de la región (desde las crónicas de la conquista hasta su propia novela *Ecué-Yamba-ó*, y ahora *El reino de este mundo*), era porque estas narrativas derivaban directamente, sin mediaciones, de una experiencia naturalizada de la reconciliación entre lo real y lo maravilloso en la región.

Esta propuesta de una especificidad cultural maravillosa de América Latina le permite a Carpentier criticar la corriente surrealista de Breton y negar la posibilidad de que algún crítico pensara que lo real maravilloso podía ser el vástago tercermundista de la estética surrealista. Si en América Latina lo maravilloso es un elemento omnipresente y orgánico de la realidad, en Europa y en las culturas metropolitanas en general es apenas un artificio, un truco entretenido, una "pretensión agotada de suscitar lo maravilloso que caracterizó a ciertas literaturas europeas de estos últimos treinta años" (1967b: 4). Carpentier continúa:

Lo maravilloso, pobremente sugerido por los oficios y deformidades de los personajes de feria —¿no se cansarán los jóvenes poetas franceses de los fenómenos y payasos de la fête foraine, de los que ya Rimbaud se había despedido en su Alquimia del Verbo?—. Lo maravilloso, obtenido con trucos de prestidigitación, reuniéndose objetos que para nada suelen encontrarse: la vieja y embustera historia del encuentro fortuito del paraguas y de la máquina de coser sobre una mesa de disección, generador de las cucharas de armiño, los caracoles en el taxi pluvioso, la cabeza de león en la pelvis de una viuda, de las exposiciones surrealistas (1967b: 4).

En América Latina, según Carpentier, los poetas no necesitan inventar lo maravilloso porque lo encuentran "a cada paso" (1967b: 5) y, por lo tanto, su manifestación literaria resulta de una operación mimética en apariencia simple. En Europa, por el contrario, donde impera una estructura social marcada por el positivismo, carente de magia, solo es posible invocar lo maravilloso de manera artificial, gracias a la media-

ción de un artilugio estético determinado por su horizonte histórico.¹² Uslar Pietri también desataca esta diferencia entre el realismo mágico y el surrealismo. La vanguardia europea era tan solo

el juego otoñal de una literatura aparentemente agotada. [...] Era pintar relojes derretidos, jirafas incendiadas, ciudades sin hombres, o poner juntos las nociones y los objetos más ajenos y disparatados, como el revólver de cabellos blancos, o el paraguas sobre la mesa del quirófano [...] un juego que terminaba en una fórmula artificial y fácil (1986: 137).

Por el contrario, lo real maravilloso y el realismo mágico de Carpentier, Asturias y el propio Uslar Pietri apuntan a "revelar, descubrir, expresar, en toda su plenitud inusitada esa realidad casi desconocida y casi alucinatoria que era la de la América Latina para penetrar el gran misterio creador del mestizaje cultural" (1986: 137).

Sin embargo, la importancia de lo real maravilloso para las apropiaciones poscoloniales del realismo mágico tal vez radique en la contradicción entre lo que dice el prefacio de *El reino de este mundo* y lo que hace la novela. Mientras el prefacio subraya la falta de mediaciones con que estas formaciones estéticas —como las nuevas novelas de lo maravilloso— expresan una realidad social latinoamericana constituida por fenómenos maravillosos visibles "a cada paso", la propia novela representa la presencia cultural de lo maravilloso como resultado de una mediación marcada por la perspectiva socialmente acotada del espectador. Esto se vuelve más evidente que nunca en la célebre escena donde se describe el milagro de Mackandal, llegando al final de la primera parte del libro.

Mackandal, mentor de Ti Noel y líder de la revuelta de los esclavos, ha pasado a la clandestinidad. Se dedica a coordinar una serie de

¹² Aunque Carpentier lo diferencia explícitamente de lo *merveilleux* surrealista, su concepto conserva las huellas de la influencia de Pierre Mabilie, el médico francés que era su amigo y cuyo libro *Le miroir du merveilleux* [El espejo de lo maravilloso] se basó en una investigación del ñañiguismo cubano y el vudú haitiano. Acerca de la influencia que ejerció el concepto surrealista de lo *merveilleux* *Haitien* de Mabilie en lo real maravilloso de Carpentier, véanse Chiampi (2007), Chanady (1995) y Scarano (1999).

ataques a los blancos, envenenando a ellos y a sus animales, y es reconocido por los esclavos como un *houngán*, un sacerdote vudú que tiene contacto con las divinidades del Radá. Los esclavos han atribuido el éxito de la conspiración a la capacidad de Mackandal de adoptar formas animales que le permiten estar en distintas plantaciones a la vez.¹³ Después de capturarlo, las autoridades coloniales francesas condenan al líder de la revuelta a un castigo ejemplar, organizado como espectáculo público: lo quemarán en una pira en la plaza central del Cap-Français. Para Ti Noel, la sentencia no tiene sentido, ya que Mackandal escapará transformándose en mosquito:

Eso era lo que ignoraban los amos; por ello habían despilfarrado tanto dinero en organizar aquel espectáculo inútil, que revelaba su total impotencia para luchar contra el hombre ungido por los grandes Loas. Mackandal estaba ya adosado al poste de torturas. El verdugo había agarrado un rescoldo con las tenazas. Repitiendo un gesto estudiado la víspera frente al espejo, el gobernador desenvainó su espada de corte y dio orden de que se cumpliera la sentencia. El fuego comenzó a subir hacia el manco, sollamándole las piernas. En ese momento Mackandal agitó su muñón que no habían podido atar, en un gesto combinatorio que no por menguado era menos terrible, aullando conjuros desconocidos y echando violentamente el torso hacia adelante. Sus ataduras cayeron, y el cuerpo del negro se espigó en el aire, volando por sobre las cabezas, antes de hundirse en las ondas negras de la masa de esclavos. Un solo grito llenó la plaza.

—*Mackandal sawé!*

Y fue la confusión y el estruendo. Los guardias se lanzaron, a culatazos, sobre la negrada aullante, que ya no parecía caber entre las casas y trepaba hacia los balcones. Y a tanto llegó el estrépito y la grito y la turbamulta, que muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido

¹³ "Todos sabían que la iguana verde, la mariposa nocturna, el perro desconocido, el alcazaz inverosímil, no eran sino simples disfraces. Dotado del poder de transformarse en animal de pezuña, en ave, pez o insecto, Mackandal visitaba continuamente las haciendas de la Llanura para vigilar a sus fieles y saber si todavía confiaban en su regreso" (1967a: 16).

ahogaba su último grito. Cuando las dotaciones se aplacaron, la hoguera ardía normalmente, como cualquiera hoguera de buena leña (1967a: 18).

Esta escena —la más citada como realización narrativa perfecta de lo real maravilloso— se estructura en torno a una oposición irreconciliable entre el punto de vista racional y positivista de los terratenientes y funcionarios coloniales blancos y la concepción mágica de lo real que expresan los esclavos. González Echevarría fue el primero en conceptualizar la matriz interpretativa que ya es una constante en la crítica del realismo mágico. Según él, este tipo de narraciones concibe la maravilla como una construcción ontológica o epistemológica. Desde este punto de vista, entonces, *El reino de este mundo*, la novela fundacional de Carpentier, presenta una clara tensión entre ambas nociones e inaugura el género latinoamericano que más tarde se extenderá por todo el mundo poscolonial. Si el discurso antropológico del prefacio define la maravilla como una condición ontológica de la cultura latinoamericana, la prosa de la novela describe la magia como el efecto de una cosmovisión particular y socialmente determinada. En la escena de la ejecución de Mackandal, la voz narrativa se identifica con la creencia de los esclavos en el poder del líder para escapar y dejar en ridículo a los franceses; por lo tanto, el narrador describe con aparente objetividad cómo se transforma en humo para escapar de la pira. Si el capítulo terminara ahí, habría sido una demostración literal de la idea de *lo real maravilloso hallado a cada paso en América Latina*, como decía el prefacio. Pero la producción de una "naturalización de lo irreal" (Chiampi, 1980: 26) queda interrumpida cuando el narrador susurra que tan ocupada estaba la multitud esperando el milagro, que "muy pocos vieron que Mackandal, agarrado por diez soldados, era metido de cabeza en el fuego, y que una llama crecida por el pelo encendido ahogaba su último grito". La novela pone en acto un discurso de lo real maravilloso muy diferente del que Carpentier propone en su prefacio/manifiesto. Lo real maravilloso ya no es el núcleo constitutivo de la realidad latinoamericana, ya no es su verdad objetiva; es el predicado que define la cosmovisión propia de sus poblaciones subalternas y marginadas. El narrador explica *lo que ocurrió en realidad* y,

así, reterritorializa lo real maravilloso como la ilusión de una clase oprimida que necesita reafirmarse en esa fantasía para sobrevivir a la explotación. Por eso precisa creer que "Mackandal había cumplido su promesa, permaneciendo en el reino de este mundo" (1967a: 18). La novela ofrece al lector una versión de lo real maravilloso que es una forma clásica de ideología, un velo que deforma la percepción de la realidad: lo real maravilloso como una patología sociocultural.

El capítulo termina con una reflexión de *monsieur* Lenormand de Mezy sobre la falta de sensibilidad de los negros, mientras se va a la cama, y con el regreso de Ti Noel a su trabajo en el granero. Esto sugiere una clara jerarquía entre dos "fenomenologías de la percepción" (Chiampi, 1980: 23) opuestas: la realidad está del lado de los colonizadores franceses y lo maravilloso es una epistemología de los oprimidos, una terca proyección del subalterno motivada por la necesidad de anclar su esperanza en un futuro mejor. Al desacreditar el punto de vista de los esclavos, Carpentier contradice la propuesta de su prefacio y reinscribe su concepción de lo maravilloso en la mentalidad primitivista de la vanguardia francesa. Y también abre el potencial de significación de lo maravilloso a apropiaciones poscoloniales futuras, que buscarán en el espejo del realismo mágico la imagen de sus propias aspiraciones emancipatorias.

Pocos meses después de la salida de *El reino de este mundo*, en 1949, Asturias publicó *Hombres de maíz*, una novela que explora las prácticas culturales maravillosas de las comunidades mayas y sus descendientes modernos.¹⁴ En 1946 había publicado *El señor presidente*, texto crucial en la genealogía de la novela latinoamericana sobre la figura del dictador. Pero en *Hombres de maíz* Asturias retoma la exploración del potencial estético y político que encierran las leyendas rituales de maravillas naturales, que había comenzado en *Leyendas de Guatemala*. También él presenta estas leyendas maravillosas como la

¹⁴ La sincronización entre las publicaciones de *El reino de este mundo* y *Hombres de maíz* de alguna manera reprodujo lo ocurrido a comienzos de los años treinta, cuando Carpentier y Asturias publicaron *Ecué-Yamba-ó* y *Leyendas de Guatemala* con pocos años de diferencia, anticipando muchas de las características maravillosas y mágicas de lo que luego sería conceptualizado como real maravilloso y realismo mágico.

estructura constitutiva de la representación discursiva de la identidad cultural de una comunidad primigenia y ejemplar y como una alternativa al modernismo burgués occidental.

La trama de la novela aborda el impacto que tuvo el proceso de modernización colonial y neocolonial —entre 1899, año del nacimiento de Asturias, y la década de 1940— en la vida de personajes mayas que aparecen representados por elementos arquetípicos de la mitología indígena. Gaspar Ilóm, por ejemplo, el héroe de la primera parte de la novela, está dotado de poderes sobrenaturales que usa para defender las colinas y los bosques, donde vive su gente, de la invasión de los terratenientes capitalistas apoyados por el Estado. Al revés de lo que ocurre con la escena de Mackandal en *El reino de este mundo*, el narrador de *Hombres de maíz* no parece creer que la fuente psicológica, mitológica y cultural de esos poderes requiera de una explicación externa: adopta el punto de vista cultural de los personajes y nunca se aparta de él. La novela de Asturias no incluye un espacio de enunciación exterior al universo de los personajes indígenas; el lenguaje del narrador reproduce incluso un dialecto popular rural guatemalteco, muy distinto del tono barroco y erudito del narrador de Carpentier. Asturias muestra cómo incide el relato fundacional de los mayas —el texto sagrado del *Popol Vuh*— en la vida de los descendientes actuales de quienes fueron los soberanos de América Central. Así, por ejemplo, la caída del cartero rural Nicho Aquino en un pozo profundo, después de perder a su mujer, se representa como un descenso arquetípico al inframundo, durante el cual el personaje presencia la creación del primer hombre a partir del maíz, tal como se narra en el *Popol Vuh* y el *Libro de Chilam Balam*. Pero el de Asturias es un realismo mágico eminentemente moderno: el autor reescribe estos textos clásicos de los mayas guiado por teorías que son el epítome de la modernidad, desde el surrealismo hasta el marxismo y el psicoanálisis (Martin, 1988: xxiv).¹⁵ René Prieto explica que los elementos centrales del relato —como el maíz, el agua y el fuego— están ligados a colores, animales y números

¹⁵ Camayd-Freixas lee *Hombres de maíz* como una mezcla de Lautréamont y el *Popol Vuh* (1995: 176).

"en correspondencia con las esferas de acción que les adscribe la cosmogonía maya", y estos materiales son, en realidad, "el principio unificador de una novela que no se desarrolla cronológicamente ni a través de sus protagonistas, sino más bien siguiendo un principio de sustitución de personajes que se basa en racimos de elementos entrelazados" (1996: 155).¹⁶ Sin embargo, a diferencia de las versiones anteriores del *Popol Vuh* que Asturias incluyó en *Leyendas de Guatemala*, la especificidad de la novela revela la intención del autor de articular lo mítico y lo cultural en el contexto del doble desafío histórico que enfrentan los descendientes mayas: la pérdida de los vínculos con la tierra que garantiza su vitalidad y la disrupción social que ha causado el colonialismo del Estado nación.¹⁷

Después de que Carpentier y Asturias establecieran las prácticas teóricas y narrativas del realismo mágico como la política de identidad literaria de América Latina, el novelista haitiano Jacques Stéphen Alexis dio una conferencia en el primer Congreso de Escritores Negros, celebrado en la Sorbona en 1956, titulada "Du réalisme merveilleux des Haïtiens" [Sobre el realismo maravilloso de los haitianos]. Allí proponía una estética capaz de representar la totalidad social de una cultura caribeña, que para él estaba profundamente enraizada en la tradición viviente de lo mítico, lo legendario y lo maravilloso.¹⁸ Amaryll Chanady señala que la diferencia crucial entre los enfoques de Car-

¹⁶ En la misma línea, Gerald Martin describe la división de la trama en tres partes "expresadas esquemáticamente como tribal, feudal-colonial y neocolonial capitalista: un protagonista indígena pierde a su mujer y, separado de la tierra y de la *milpa* (maíz), se entrega a la bebida y a la desesperación. Cada uno está más alienado y distanciado que su predecesor. Las tres partes basadas en modos de producción se alinean en clave mitológica con el diseño tripartito del cosmos maya —inframundo, tierra, cielo (pasado, presente, futuro)—, que es la trayectoria de Quetzalcóatl, la serpiente emplumada y el héroe de la cultura mesoamericana para quien, como para Asturias, la irrupción desde la 'prehistoria' es el modelo de todos los procesos cognitivos" (1988: xi).

¹⁷ Christopher Warnes señala que "no debe sobreestimarse la capacidad de Asturias para traducir a la ficción la cosmovisión de los pueblos indígenas de Guatemala. Asturias no hablaba lenguas indígenas y, cómo él mismo les dijo a Luis Harss y Barbara Dohman sobre sus conocimientos del mundo indígena, 'oí decir mucho, supuse un poco más e inventé el resto'" (2009: 49).

¹⁸ La conferencia fue publicada más tarde en *Présence Africaine*. Además de su crítica literaria sobre el realismo mágico, Alexis escribió tres novelas de este género. *Mi compa-*

pentier y Alexis es el énfasis del segundo en lo *merveilleux* como el lenguaje de los haitianos y latinoamericanos no europeizados. Mientras que Carpentier intentaba recrear la cosmovisión del Otro desde una posición de exterioridad, Alexis buscaba una forma expresiva que emanara de la cultura local (Chanady, 1999: 109-121). Inspirado en la formación que había adquirido en el contexto del Partido Comunista Francés, Alexis propuso que el realismo mágico podía ser el *réalisme social* caribeño, una forma narrativa capaz de revelar al pueblo sus propias luchas políticas (Chanady, 1999: p. 247). La contribución específica de Alexis a la teorización de lo real maravilloso americano consistió en reunir el potencial estético del género con un objetivo revolucionario explícito. El realismo mágico no era para Alexis un simple discurso de autoafirmación en busca de una nueva identidad estética. Era una forma estética sustancialmente poscolonial y emancipadora.¹⁹

¿DENTRO O FUERA? LOS LÍMITES POSCOLONIALES DEL REALISMO MÁGICO

Si las primeras formulaciones europeas del realismo mágico se caracterizaron por su relación con la vanguardia histórica de los años veinte, fue en América Latina, entre 1949 y 1970, que el concepto quedó identificado como un discurso cultural emancipador capaz de expresar la particularidad histórica de la región y el deseo de establecer una retórica estética independiente del modernismo europeo. En muchos casos, estas propuestas se enunciaron en términos poscoloniales explícitos; en otros, la política cultural poscolonial apareció como atribución teórica retrospectiva; y, en un tercer grupo, el realismo mágico se describió solo en términos formales, sin alusiones a

dre el general Sol (1955) es la más importante; *Los árboles músicos* (1957) trata sobre los ritos vudú, que ocupan un lugar central en la cultura haitiana.

¹⁹ Alexis también se cuida de separar su propuesta del surrealismo. Lo hace poniendo en primer plano el potencial político —en verdad, revolucionario— de su *réalisme merveilleux* (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2002: 148). Sobre el *réalisme merveilleux* de Alexis como forma de oposición y antagonismo al movimiento de la *négritude*, véase Dash (1974).

una potencial relación con los proyectos políticos y culturales de una comunidad determinada. Fue un académico, Ángel Flores, en una célebre conferencia de 1954 publicada un año más tarde –“El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana”–, quien retomó una definición estructuralista del realismo mágico que valoraba el concepto por sus “méritos intrínsecamente estéticos” (1995: 109) como “amalgama” formal “de realismo y fantasía” (1995: 112). Esta tendencia a definir el realismo mágico desde una perspectiva estrictamente formal, pasando por alto sus determinaciones históricas, culturales y políticas, ha llevado a muchos críticos a incluir dentro de las elásticas fronteras de este realismo mágico formalista casi cualquier texto donde aparezca un episodio cuya causalidad no pueda ser explicada de acuerdo con las leyes de la física, sin importar su momento o lugar de producción. Despojado del contexto histórico específico y de la política cultural particular que lo diferencian del mero relato fantástico y otras formas de narrativa que desafían la “cosmovisión racional y lineal de la ficción realista de Occidente” (Ashcroft, Griffiths y Tiffin, 2007: 133), el realismo mágico se convirtió en un significante vacío que servía para describir casi cualquier texto que objetara la estabilidad del mundo referencial y la posibilidad de acceder a él de manera transparente y directa.

Esta definición ahistórica del concepto llevó a Flores a establecer una genealogía latinoamericana del realismo mágico muy poco feliz, que incluía autores cuyos textos no podrían estar más lejos de la propuesta de Carpentier o de la práctica de Asturias. La genealogía de Flores comienza, increíblemente, con *Historia universal de la infamia* (1935) y *El jardín de los senderos que se bifurcan* (1941), de Jorge Luis Borges, y continúa con *La última niebla* (1935), de María Luisa Bombal, *Viaje olvidado* (1937), de Silvina Ocampo, *La invención de Morel* (1942), de Adolfo Bioy Casares, *Sombras suele vestir* (1944), de José Bianco, y otros textos que de ninguna manera se pueden inscribir dentro del realismo mágico.²⁰ El paso en falso de Flores plantea un inte-

²⁰ La inclusión de Borges en algunas listas de escritores del realismo mágico deriva de la caracterización formalista del género que ya critiqué, porque hace desaparecer la diferencia entre el realismo mágico y lo fantástico. El primero en censurar la redefinición for-

rogante crítico acerca de los límites de una retórica mágico-realista que ha sido puesta a prueba desde los años cincuenta por textos liminares cuya inclusión en el género es, cuanto menos, dudosa. Tal es el caso de *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo: la historia de Juan Preciado, un campesino pobre cuya madre moribunda lo manda a su pueblo natal de Comala, en el desierto de Jalisco, a reclamar lo que le debe su padre, el rico hacendado rural y cacique local Pedro Páramo (“exígele lo nuestro” [1994: 7]). Preciado recoge las historias que le cuentan los habitantes del pueblo acerca del sufrimiento causado por Pedro Páramo, pero después se da cuenta de que todos están muertos. ¿Podría acaso decirse que una novela cuyo protagonista habla con los muertos sin darse cuenta es un ejemplo inconfundible de realismo mágico? Sería fácil (aunque definitivamente apresurado) leerla de esta manera, sobre todo si se concibe el realismo mágico como un discurso que emerge de la experiencia histórica de un drama colectivo. Por otra parte, un relato tan arraigado en la tradición mexicana de comunión con los muertos (el Día de los Muertos, o de Todos los Santos, se celebra entre el 1° y el 2 de noviembre), cuyo telón de fondo es un tapiz de meticulosas referencias históricas al universo social del México posrevolucionario, también puede ser leído como una alegoría.

En la década de 1980, esta misma iniciativa deshistorizante dominó la noción de realismo mágico en el mundo de habla inglesa. Después de que Gabriel García Márquez ganara el Premio Nobel en 1982, David Young y Keith Holloman editaron la antología *Magical Realist Fiction* [Ficción mágico-realista], que enseguida se convirtió en un libro de texto de referencia en las aulas de todo el mundo anglófono, a pesar de la vaguedad con que definía el concepto de realismo mágico:

malista y universalista del concepto de realismo mágico propuesto por Flores fue Luis Leal, quien en un ensayo de 1967 circunscribió el realismo mágico a través de la primera definición posterior al concepto de lo *real maravilloso* de Carpentier: “En el realismo mágico hay acontecimientos de importancia clave que no tienen explicación lógica ni psicológica. El realismo mágico no trata de copiar la realidad circundante (como los realistas) ni de lesionarla (como los surrealistas), sino que intenta captar el misterio que respira detrás de las cosas” (1995: 123). Aunque Leal no acota explícitamente el realismo mágico a la cultura latinoamericana, todos sus ejemplos provienen de la literatura regional. Chanady (1985) también ha criticado a Flores por mezclar el realismo mágico con lo fantástico.

Cualesquiera sean sus limitaciones —y todos estos términos las tienen—, tanto el término como lo que este sugiere nos resultan muy útiles para definir una categoría de ficción que podría distinguirse, por un lado, de la ficción realista y naturalista, y por el otro lado, de las categorías reconocidas de lo fantástico: los cuentos de aparecidos, la ciencia ficción, la novela gótica y los cuentos de hadas [...] La creciente popularidad que ha adquirido últimamente este término nos ha corrido de un lugar defensivo en cuanto a la decisión de atenernos a él, pero también es cierto que cualquier otra denominación, como “ficción de lo maravilloso” o “ficción de realidades contradictorias”, sería más aparatosa y menos expresiva (1984: 1).

Esta ampliación conceptual del realismo mágico, junto con el desinterés respecto de sus determinaciones culturales, históricas y geopolíticas, permitió la inclusión de 35 autores (entre ellos, Gógol, Tolstói, Mann, Kafka, Mandelstam, Nabokov, Faulkner, Borges, Cheever, Reyes, Cortázar, Calvino y Kundera), de los cuales solo dos —Carpentier y García Márquez— podrían enmarcarse productivamente dentro del realismo mágico y lo real maravilloso. La afirmación de la diferencia que existe entre el realismo mágico y lo meramente fantástico, que determinaría una antología mucho más rigurosa, es a la vez formal e histórica. Ato Quayson brinda la definición más convincente de la especificidad formal que distingue el realismo mágico, describiendo la relación diferencial que el género establece entre lo real y lo extraordinario como un “principio de equivalencia”: “Aunque es innegable que el realismo mágico comparte elementos de lo fantástico con otros géneros, lo cierto es que además confunde toda percepción simple y clara de las jerarquías espaciales, éticas o motivacionales entre lo real y lo fantástico, hasta el punto de generar una escrupulosa equivalencia entre ambos dominios” (2006: 728). El principio de equivalencia de Quayson —que evoca la ya citada idea de Chiampi sobre la desnaturalización de lo real y la naturalización de lo maravilloso— no funciona en el relato fantástico, donde lo anormal y lo maravilloso nunca se normalizan. Por el contrario, en textos como *La metamorfosis*, de Kafka, y *What the Crow Said* [Lo que dijo el cuervo], de Robert Kroetsch (así como la mayoría de las novelas y los cuentos incluidos en la antología de Young y Holloman), un omnipre-

sente “sentido de lo siniestro” impregna toda la narración: lo mágico y lo fabuloso nunca se despojan de su extrañeza y alteran para siempre lo real. Sin embargo, la hipótesis principal de este capítulo es que la delimitación formal del realismo mágico no alcanza para entender un género que es el resultado de una compleja interacción entre las formas estéticas y su historicidad. Es que, como ha argumentado Zamora, el realismo mágico funciona “borrando y volviendo a trazar los límites entre la ficción y la historia con propósitos políticos particulares” (1990: 31). En otras palabras, el realismo mágico no debe considerarse una forma estética que pueda forjarse en cualquier parte, dentro de cualquier contexto sociocultural, porque su discurso se caracteriza por surgir en formaciones culturales marcadas por la percepción de una falta (en el sentido lacaniano) y por el reconocimiento de deseos de emancipación que dislocan y reconfiguran las cartografías hegemónicas de la literatura mundial. De hecho, podría decirse que el principal aporte de los escritores latinoamericanos que reinventaron la categoría y la práctica del realismo mágico fue imprimir en el ADN del género una conciencia de la relación indisoluble entre su forma estética y la especificidad de las determinaciones históricas que lo separan de otros discursos narrativos fronterizos. Como señala Christopher Warnes en el que tal vez sea todavía el estudio más riguroso de la relación entre realismo mágico y poscolonialismo, “el realismo mágico desarrolla al máximo su potencial creativo y crítico” en condiciones poscoloniales de enunciación (2009: 28 y 29). O para decirlo de otra manera, entre los años cuarenta y la primera mitad de los ochenta, el realismo mágico dio lugar a un discurso crítico (que en ciertos contextos responde a la política discursiva del poscolonialismo) que trabaja sobre las relaciones sociales y epistemológicas que sustentan modos hegemónicos de simbolizar lo real en los márgenes de la modernidad global.

Este potencial poscolonial adquiere mayor sustancia en la descripción que hace Michael Taussig del realismo mágico como un género que interroga “la persistencia de formas de producción tempranas en el desarrollo del capitalismo”, a fin de generar un discurso “que entremezcla lo viejo y lo nuevo como ideales que transfiguran la promesa ofrecida y a la vez bloqueada por el presente” (1986: 167). Taussig ve en el

realismo mágico la posibilidad de “rescatar la ‘voz’ indígena de la oscuridad del tiempo y el dolor. Del representado vendrá lo que desbarata la representación” (1986: 135). Aunque él ve en el realismo mágico un potencial subversivo para sentar las bases discursivas de nuevas prácticas y políticas culturales, advierte sobre el peligro de que el género se convierta en un instrumento estético de reapropiación hegemónica, “una reelaboración neocolonial del primitivismo” (1986: 172). De todas formas, esto no anularía, para Taussig, el potencial latente del realismo mágico como proyecto político y cultural capaz de restaurar la voz de lo popular, lo subalterno y lo premoderno. Coincide en este punto con quienes consideran que el realismo mágico no solo emerge de sociedades estructuradas en torno a imaginarios poscoloniales, sino que produce esos imaginarios: “El realismo mágico crea para la narrativa un espacio nuevo y descolonizado, uno no ya ocupado por los supuestos y las técnicas del realismo europeo” (Faris, 2004: 135); o bien, como dice Faris en otro texto, el realismo mágico representa una “poética liberadora” cuya eficacia deriva de la adopción de una forma de representación antagónica a la narrativa realista, que se ve apenas como una “importación europea” (Faris, 2002: 103). Más allá de las coincidencias y disidencias respecto del potencial emancipador del realismo mágico tal como lo describen Taussig, Faris y otros, o aun cuando se opte por enfatizar la celeridad con que la promesa de emancipación estética queda clausurada a partir de la fetichización (y, desde los años setenta, mercantilización) de su forma estética, no hay que perder de vista las determinaciones históricas en relación con las que el realismo mágico forjó, con notable eficacia, la percepción generalizada de su propio potencial para crear las condiciones necesarias para reparar los daños históricos provocados por diferentes formas de opresión y exclusión.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ Y LA GLOBALIZACIÓN DEL REALISMO MÁGICO

Ni el *boom* de la literatura latinoamericana, que cobró una visibilidad sin precedentes gracias a la sinergia de su proceso colectivo —con *Cien*

años de soledad (1967) a la cabeza—, ni la articulación latinoamericana del realismo mágico pueden entenderse fuera del espacio político y cultural creado por la Revolución Cubana en 1959. Durante los años sesenta, y en buena parte en concordancia con el contenido antiimperialista de la vida político-cultural cubana, predominaban en el campo literario los discursos que expresaban el deseo de lograr una identidad latinoamericana autodeterminada, de embarcarse en un proceso de modernización que se mantuviera fiel a las particularidades culturales de la región. El *boom* en general y la novela de García Márquez en particular fueron recibidos de inmediato como la respuesta más perfecta a estos dilemas político-culturales.²¹ El intento de negociar la universalidad de las técnicas narrativas modernas con la particularidad de la historia latinoamericana es el hilo invisible que mantiene unida una genealogía de escritores —desde Carpentier, Asturias y Rulfo hasta García Márquez— muy comprometidos con alguna manera de entender el proyecto de la modernización socialista en América Latina, antes y después de la llegada de Fidel Castro en 1959.

García Márquez había estado trabajando desde 1948 en las ideas, los personajes y las ambientaciones de un libro titulado *La casa*, que luego sería *Cien años de soledad*. Hasta mediados de los años sesenta, el proyecto consistía en poco más que un puñado de historias familiares y descripciones del pueblito colombiano donde él había crecido con sus abuelos o en una versión ficcional de la historia colectiva de sus ancestros. Además de su trabajo como periodista, desde 1948, García Márquez había publicado tres novelas cortas —*La hojarasca* (1955),

²¹ Como era de esperar, el texto crítico más brillante y representativo de esta operación crítica lo escribió Ángel Rama: *Edificación de un arte nacional y popular. La narrativa de Gabriel García Márquez*. Allí, y en otros discursos críticos que presentaban *Cien años de soledad* como un momento de resolución dialéctica de la región, el realismo mágico era caracterizado como un fenómeno estético casi exclusivamente latinoamericano. Esta *latinoamericanización excluyente* (una suerte de *excepcionalismo latinoamericano poscubano*) del género olvidaba de manera deliberada y estratégica la prehistoria europea del realismo mágico y anticipaba la marca latinoamericanista que iba a determinar los circuitos y las rearticulaciones poscoloniales del género en diferentes periferias del mundo (de las que me ocupo en esta sección del capítulo), a partir del proceso que llamo “la globalización de *Cien años de soledad*”.

El coronel no tiene quien le escriba (1961) y *La mala hora* (1962)—, una colección de cuentos —*Los funerales de Mamá Grande* (1962)— y varios relatos sueltos que se recopilarían después de 1967, entre los que se destaca “Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo” (1955). Muchos críticos han leído estos relatos anteriores a *Cien años de soledad* como laboratorios protomágico-realistas en los que García Márquez experimentó con formas de transmitir lo maravilloso que después perfeccionaría en su novela mayor. Esto es, claramente, una exageración. *La hojarasca* y *El coronel no tiene quien le escriba* experimentan con el tiempo, estirando narrativamente la duración de un instante al modo modernista europeo (sobre todo de Joyce, pero también de Woolf y Faulkner) más que como el resultado de una concepción mágica de la temporalidad propia de América Latina. Si estas narraciones se leen como pre-textos, lo que debe destacarse es la aparición de ciertos espacios físicos —incluidos Macondo y la casa— y algunos miembros de la familia Buendía, así como la referencia a episodios traumáticos que más tarde serían parte de la novela (la violenta llegada de la empresa bananera, la experiencia de un aguacero que parece interminable). Sin embargo, todavía está ausente en ellos la evidente articulación retórica del realismo mágico: la naturalización de los aspectos mágicos, tanto en los sucesos cotidianos como en los acontecimientos sociohistóricos.

“Mi problema más importante era destruir la línea de demarcación que separa lo que parece real de lo que parece fantástico. Porque en el mundo que trataba de evocar esa barrera no existía”, explicaba García Márquez (citado en Palencia-Roth, 1983: 69). En *Cien años de soledad*, encontró una retórica capaz de introducir los relatos que le contaba su abuela, vinculados a una región específica de Colombia, en una estructura narrativa que reflejara lo que para él era la experiencia histórica de América Latina como totalidad indiferenciada: la productiva ambigüedad de ese “mundo que trataba de evocar”.²² Macondo es el

²² García Márquez se explayó sobre el contenido de la experiencia histórica diferencial de América Latina en la conferencia que dio en 1982 al recibir el Premio Nobel de Literatura, titulada “La soledad de América Latina”. Allí describe en detalle la “realidad descomunal” de “esa patria inmensa de hombres alucinados”: “Cerdos con el ombligo en el lomo y unos pájaros sin patas cuyas hembras empollaban en las espaldas del ma-

espacio que media entre el hiperlocalismo idiosincrático de la selva tropical colombiana y la situación general del continente. Macondo es la aldea-significante que nombra la diferencia de América Latina y, más tarde, de buena parte del Tercer Mundo.

Cien años de soledad cuenta la fundación mítica de Macondo y cómo su traumática historia social —que García Márquez inscribe deliberadamente en la formación de los estados nacionales en América Latina— destruye a la familia Buendía. La especificidad del realismo mágico de Macondo reside en la tensión entre mito e historia o, mejor dicho, en la manera en que los mitos, las leyendas y las creencias —es decir, la cultura en su inflexión más particularizada— interpelan a la historia moderna y a las heridas que su politicidad violenta abrió en el cuerpo social de la región. La diferencia entre el relato fantástico y el realismo mágico se vuelve evidente en la novela de García Márquez e ilumina los límites del género en el mundo entero. A lo largo de toda la novela hay episodios maravillosos: José Arcadio Buendía encuentra el esqueleto de un viejo galeón en plena selva; los muertos acosan a los vivos en busca de redención; todo el pueblo padece una peste de insomnio, seguida de una pérdida de la memoria colectiva que solo Melquíades puede curar cuando vuelve de la muerte por puro aburrimiento; el día en que muere el patriarca, llueven minúsculas flores amarillas; Remedios, la bella, asciende al cielo envuelta en sábanas, y una nube de mariposas amarillas persigue a Mauricio Babilonia, que está loco de amor por Meme. No se trata de episodios mágicos, maravillosos o extraños que

cho, y otros como alcatraces sin lengua cuyos picos parecían una cuchara [...] un engendro animal con cabeza y orejas de mula, cuerpo de camello, patas de ciervo y relincho de caballo. [...] La independencia del dominio español no nos puso a salvo de la demencia. El general Antonio López de Santana, que fue tres veces dictador de México, hizo enterrar con funerales magníficos la pierna derecha que había perdido en la llamada Guerra de los Pasteles. El general García Moreno gobernó al Ecuador durante dieciséis años como un monarca absoluto, y su cadáver fue velado con su uniforme de gala y su coraza de condecoraciones sentado en la silla presidencial. El general Maximiliano Hernández Martínez, el déspota teósofo de El Salvador que hizo exterminar en una matanza bárbara a 30 mil campesinos, había inventado un péndulo para averiguar si los alimentos estaban envenenados e hizo cubrir con papel rojo el alumbrado público para combatir una epidemia de escarlatina. La crónica continúa hasta el presente, y el escritor termina diciendo que “no hemos tenido un instante de sosiego”.

ocurren ante los ojos de individuos delirantes o proféticos (como en el caso de D. M. Thomas en *El hotel blanco* [1981]) ni de colectividades inespecíficas o indeterminadas. Por el contrario, su naturaleza mágica es una "afirmación categórica. No hay duda de que Remedios, la bella, asciende al cielo entre sábanas blancas; no hay duda de que mariposas amarillas siguen siempre a Meme y Mauricio Babilonia" (Rama, 1991: 125). En otras palabras, la magia es estructural: la comunidad donde ocurren estos sucesos está políticamente mediada por la experiencia traumática de un choque entre la modernización y la tradición, entre la opresión y una demanda de justicia, típico de la cultura latinoamericana desde el siglo XIX. La novela destaca la naturaleza política de esta contradicción al incorporar la guerra civil entre facciones de un Estado fallido y la masacre de trabajadores en huelga a manos de un ejército nacional que interviene en defensa de una empresa bananera estadounidense. Puesto que los acontecimientos mágicos de la novela están sobredeterminados por el viento que borra Macondo de la faz de la Tierra, y también el pasado, el presente y el futuro de los Buendía, la inexistencia de "la separación entre lo que parecía ser real y lo que parecía ser fantástico" está siempre teñida de un destino trágico: la historia latinoamericana —parece decir la novela— inflige heridas que la razón hegemónica y las formas realistas de la representación literaria no pueden suturar.²³

En buena medida, la importancia de *Cien años de soledad* en la historia de la globalización poscolonial del realismo mágico tiene que ver con el horizonte narrativo e interpretativo que García Márquez abre al hacer visible el vínculo entre la universalización de la historia moderna (colonial, poscolonial, capitalista) y la particularidad de las formas locales de opresión. Sería difícil leer los productivos usos del realismo mágico en *Hijos de la medianoche* (1980) de Salman Rushdie, *Sevgili Arsız Ölüm* [Querida muerte sinvergüenza] (1983) de Latife Te-

²³ De más está decir que disiento por completo con el universalismo abstracto de Zamora en mi manera de ver la índole política del realismo mágico: "Lo que argumento, entonces, es que la efectividad del disenso político del realismo mágico depende de su previa (tácita, entendida) arquetipificación del sujeto, y sus consecuentes alegorizaciones de la condición humana" (1995: 498).

kin, *Beloved* (1987) de Toni Morrison, *El camino hambriento* (1991) de Ben Okri, *Tierra sonámbula* (1992) de Mia Couto, y *Grandes pechos, amplias caderas* (1996) de Mo Yan, sin dar cuenta de la historia material de la globalización del realismo mágico y, en particular, de la novela de García Márquez.²⁴ La deuda de la mayoría de estas novelas con *Cien años de soledad*, con su práctica del "realismo mágico como medio para interrogar ideas acerca de la historia, la identidad y la cultura" (Warnes, 2009: 96), es evidente en dos aspectos complementarios y, de hecho, necesarios: uno es formal; el otro, político-cultural. En primer lugar, estas novelas siguen a García Márquez en su postulación de una narrativa cuyo punto de vista objetivo (o mejor, *objetivado*) es idéntico al de una cultura que naturaliza lo maravilloso y desnaturaliza la dominación social, las masacres, las guerras y otros traumas históricos. En segundo lugar, cada una de ellas lo hace según su propia manera de concebir y articular lo maravilloso y lo fantástico, no tanto como una forma de reflejar pertenencias y "múltiples influencias culturales" (Bowers, 2004: 58), sino en relación con experiencias culturales subalternas específicas que son consecuencia del colonialismo y otras formas de opresión local o global.²⁵

²⁴ De acuerdo con un interesante argumento de Gerald Martin, "desde los años sesenta, muchos de los escritores más importantes —Italo Calvino, Milan Kundera, Salman Rushdie, Umberto Eco— han tenido que convertirse en novelistas 'latinoamericanos'" (1989: 7). Ser *latinoamericano*, en la observación de Martin, implica volverse menor, subalterno y poscolonial, tal como lo expresa la ficción del realismo mágico.

²⁵ Estos criterios para describir la especificidad del realismo mágico poscolonial permitirían excluir obras que suelen considerarse parte de esta tradición. Es el caso del realismo mágico canadiense; Stephen Slemon admite que no encuentra en Canadá el tipo de situación cultural poscolonial que originó el realismo mágico en América Latina y lo produjo en África y el sur de Asia (1995: 407). Su solución al problema de leer novelas como *The Invention of the World* [La invención del mundo] (1977), de Jack Hodgins, y *What the Crow Said* (1978), de Robert Kroetsch, en clave de realismo mágico consiste en generalizar un rasgo formal específico de estas novelas para inscribirlas en el género. Slemon sostiene que en "el lenguaje narrativo de un texto mágico-realista se libra una batalla entre dos sistemas opuestos, cada uno de los cuales avanza hacia la creación de un mundo ficcional que difiere del otro. Puesto que las reglas básicas de estos dos mundos son incompatibles, ninguno de los dos llega a adquirir existencia plena y ambos permanecen en suspenso" (1995: 409). Slemon afirma que la sostenida contradicción escenificada por el discurso del género evoca la condición colonial: una suspensión entre dos códigos, dos lenguajes, dos culturas. Así, este autor concluye, de

Las novelas del realismo mágico poscolonial posterior a García Márquez —las que transformaron lo que por entonces era un género latinoamericano en una forma estética global— estaban muy arraigadas en la realidad social poscolonial que constituye su contexto de enunciación. Por ejemplo, en *Hijos de la medianoche*, Rushdie rebate la narrativa histórica colonial de la India mediante el relato *contrarrealista* (porque es difícil verlo como realismo mágico liso y llano) de Saleem Sinai sobre la transición poscolonial y la partición del país durante buena parte del siglo xx (Saleem es un niño de la medianoche porque nace exactamente a las doce de la noche del 15 de agosto de 1947, el día y hora exacta de la independización de la India del Imperio británico). En las novelas de Rushdie, el realismo mágico poscolonial está atravesado por los dispositivos constructivos de la literatura posmoderna: para Saleem (así como para Rushdie, que retoma este recurso estético en *Los versos satánicos*), la historia no es más que un conjunto de relatos contados desde posiciones socioculturales particulares, históricamente determinadas. Warnes dice que la especificidad del realismo mágico de Rushdie radica en el hecho de que “lo sobrenatural de esta novela parece emanar de la imaginación ecléctica de Rushdie, alimentada por amplias lecturas y una productiva mezcla de culturas. [Este realismo mágico] no surge etnográficamente, desde la cosmovisión de una cultura específica, sino lingüísticamente, desde el detalle del lenguaje” (2005: 10). Aunque la valoración de Warnes podría abrir una brecha entre Rushdie y Carpentier y García Márquez, por su relación diferencial con una condición cultural generalizada, la historia enajenada de la India en *Hijos de la medianoche* es contada desde la

manera interesante, que la articulación entre realismo mágico y poscolonialismo está mediada por una relación alegórica. En este argumento está implícita la brecha radical y en apariencia irreconciliable entre los realismos mágicos de los así llamados “Primer Mundo” y “Tercer Mundo”: mientras que el realismo mágico de la periferia parece emerger de situaciones socioculturales poscoloniales en coyunturas históricas específicas, lo que produce una evocación estética eficaz en el realismo mágico del centro es la apropiación de los restos formales de lo poscolonial. En consecuencia, dichas ficciones canadienses solo pueden incluirse en la genealogía estética trazada en este capítulo si se deja de lado el aspecto traumático de la experiencia poscolonial/periférica que aborda el realismo mágico.

perspectiva de un sujeto marcado por el deseo de autodeterminación, autoafirmación y superación de condiciones sociales que percibe como una carga, es decir, desde las determinaciones poscoloniales que definen la corriente particular del realismo mágico que analizo acá.

De la misma manera, en *Grandes pechos, amplias caderas*, Mo Yan reescribe, con buen ojo para lo extraño, la agitada historia de la China del siglo xx —desde el final de la dinastía Qing, la República y la invasión japonesa, hasta la Larga Marcha de Mao, la Revolución Cultural y las reformas capitalistas de los años ochenta—, observando su impacto en una pequeña y también ficticia Macondo china, el condado nortestino de Gaomi. Mediante el uso de cuentos folclóricos, leyendas y mitos, Mo Yan “deconstruye” con eficacia “la grandilocuente narrativa histórica del siglo revolucionario de China” (Teng, 2011). En el caso de *Beloved* de Morrison, la protagonista aparece frente a su madre Sethe (y su familia) por haberla matado cuando tenía dos años, mientras intentaba escapar de los hombres que la llevarían de regreso a la plantación de Kentucky, de donde Sethe había huido con ella. El acoso fantasmal y maravilloso de *Beloved* a Sethe y a los suyos permite volver a contar las inefables historias de la esclavitud. En este sentido, *Beloved* funciona como el significante de todas las mujeres esclavizadas y del sufrimiento esclavo en general y facilita la sanación. Tanto *Sevgili Arsız Ölümler*, de Latife Tekin, como *Tierra sonámbula*, de Mia Couto, articulan una visión de las dimensiones mágicas de los mundos de Anatolia, Turquía y Mozambique desde la perspectiva infantil del ensamblaje de experiencias históricas traumáticas. En la novela de Tekin, los espíritus, los fantasmas, la bruja y “el niño burro” (mitos tomados del folclore de Anatolia) habitan el mundo rural donde vive Dirmit. Estas amenazas reales puntúan la experiencia de una modernización angustiante en el interior de Turquía y las aterradoras migraciones internas a los centros urbanos. El relato de Couto sobre la prolongada guerra civil de Mozambique —desde mediados de los años setenta hasta 1992— llega a través de Muidinga, un huérfano que emprende la búsqueda de su familia perdida con la ayuda de un viejo que lo guía a través de un paisaje de terror, recuerdos alucinatorios y acontecimientos mágicos suscitados por sujetos colectivos traumatizados y deseantes. El punto

cúlmine de sus andanzas (en un momento ambos advierten que están viajando sin moverse, gracias a un manuscrito que los introdujo en esta dimensión maravillosa) es la búsqueda de un río que conduce al mar, donde el chico espera encontrar a su madre. En la novela de Couto, publicada poco después de terminada la guerra civil de Mozambique, el realismo mágico funciona como una intervención política en el campo discursivo de un presente asolado por las atrocidades de la guerra.²⁶

E incluso en el caso de las novelas cuyo vínculo con el realismo mágico de *Cien años de soledad* es solo negativo, como *El camino hambriento*, de Okri, lo irreal se construye como resultado de los efectos internos y geopolíticos de las heridas que inflige la historia. Ato Quayson, uno de los más lúcidos intérpretes de Okri, describe su ficción valiéndose de un concepto que toma de Harry Garuba: "realismo animista" (Quayson, 1997: 148). Si bien este concepto coloca la novela de Okri más cerca de Carpentier, Asturias y Rulfo que de García Márquez, no cabe duda de que el texto se encuadra en la práctica del realismo mágico tal como la delinea en el presente capítulo. Azaro, el protagonista de la novela, deambula por un espacio vital indeterminado, suspendido entre los muertos y los vivos (el espacio de lo indecible desde el punto de vista ético y político), que él experimenta como "problemáticamente equivalentes" (Quayson, 1997: 136). Junto con la representación de la oralidad, esta característica inscribe la novela de Okri tanto en una tradición literaria nigeriana (de la que son parte Amos Tutuola y Wole Soyinka) como en la cosmovisión tradicional yoruba y sus mitos sobre los orígenes. Intercalando técnicas modernistas y experimentales con materiales provenientes de la cultura popular, Okri vuelve visible el trauma histórico moderno de África y también las dimensiones maravillosas de las culturas tradicionales locales que no podrían amoldarse a una representación realista de la existencia social.

²⁶ El verdadero nombre de Mia Couto es António Emílio Leite Couto; el de Mo Yan es Guan Moye. Mo Yan (que significa "no hables") es un seudónimo que el autor adoptó poco antes de publicar su primer libro.

La deuda directa o referencial de estas novelas con *Cien años de soledad*—su concepto de lo mágico en conjugación con lo histórico— es evidente en la obra que ha pasado a ser el epítome de la ficción poscolonial: *Hijos de la medianoche*. A pocas páginas del comienzo, el lector se encuentra con una paráfrasis de la célebre oración que abre el libro de García Márquez. Aadam Aziz, el abuelo del narrador, vuelve a Cachemira después de estudiar medicina en Alemania; al ver su hogar "con ojos viajados", lo percibe como un "entorno hostil". Y después, evocando la fuente literaria de sus propias operaciones retóricas ("Muchos años después, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar aquella tarde remota en que su padre lo llevó a conocer el hielo" [García Márquez, 1967: 9]), el narrador inscribe su relato, superpuesto con la historia de la India, en la tradición del realismo mágico: "Muchos años después, cuando el agujero que había en su interior se había taponado de odio y él vino a sacrificarse en el santuario del dios de piedra negra del templo de la colina, intentaría recordar las primaveras de su infancia en el Paraíso, tal como eran antes de que los viajes y las matas de pasto y los tanques del ejército estropearan todo" (Rushdie, 2011).

Las fechas de publicación de los textos recién analizados revelan que las reelaboraciones locales del realismo mágico en diferentes periferias poscoloniales, más allá de América Latina, comenzaron durante la segunda mitad de los años setenta y adquirieron especial intensidad después de 1982. Entonces, una vez más: ¿cómo viajó el realismo mágico desde América Latina hacia los confines del mundo poscolonial?

Entre los argumentos más comunes con que se intenta explicar la ubicuidad global de la retórica mágico-realista, se destaca la afirmación de su universalidad como forma estética. Seymour Menton, uno de los primeros críticos en historizar y teorizar este género en la academia estadounidense, ha presentado la premisa formalista que sustenta la mayoría de las lecturas de los realismos mágicos de otras partes del mundo: "Creo que el realismo mágico es una tendencia universal, que no ha sido engendrada en suelo americano" (1998: 10). Mucho más convincente que esta afirmación de universalidad es la hipótesis que desarrollaron Doris Sommer y George Yúdice para explicar por qué los

relatos latinoamericanos del realismo mágico fueron rápidamente comprendidos y adoptados en todo el mundo:

Sin duda, los lectores extranjeros se sintieron atraídos porque les resultaban familiares esas estribaciones latinoamericanas de una tradición literaria europea que en ocasiones se considera universal, y estaban preparados para recibirlas. Fue esta familiaridad lo que les permitió apreciar cuán impredecibles y estimulantes eran los suplementos de aquella tradición (2000: 860 y 861).

De todas maneras, los autores explican que el atractivo del realismo mágico tal vez no se debiera solo a que "los hispanoamericanos aprovecharon las lecciones del modernismo para sus propios fines", sino quizá también a que estas novelas articulaban con gran eficacia "un equilibrio tenue o paradójico entre la experimentación estética y la motivación ético-política" (2000: 860 y 861). Si bien Sommer y Yúdice se refieren al éxito de García Márquez y otros escritores en los mercados editoriales del mundo, su hipótesis es muy útil para dilucidar por qué se tomó el realismo mágico de América Latina como matriz estética productiva para renovar los imaginarios culturales de literaturas periféricas donde la escritura modernista intentaba "desestabilizar el binarismo de la novela imperial —colonizador y colonizado, conocimiento e inescrutabilidad, Occidente y otredad— que subyacía a las ficciones coloniales" (Warnes, 2009: 39). Y aun así, esta significativa hipótesis que da cuenta del *porqué* no explica *cómo* el realismo mágico se convirtió en una forma narrativa global. Para abordar esta cuestión, es preciso distinguir entre la supuesta universalidad del realismo mágico y su *universalización* real y concreta a través de procesos históricos puntuales.

La pregunta por la universalidad del realismo mágico se responde reconstruyendo la historia material de la globalización de *Cien años de soledad*, que comenzó con el inusitado y explosivo éxito crítico y comercial que tuvo luego de su aparición en 1967. La publicación de la novela había sido cuidadosamente orquestada por tres personas a ambos lados del Atlántico: en Barcelona, la agente literaria de García Már-

quez, Carmen Balcells; y en Buenos Aires, Paco Porrúa, editor de Sudamericana, la editorial que lanzó el libro, y Tomás Eloy Martínez, director de la revista *Primera Plana*, uno de los más importantes "vectores de diseminación" de la nueva industria cultural latinoamericana (Sorensen, 2007: 109 y 115). En la década de 1960, América Latina y España, como el resto de Europa y Estados Unidos, experimentaban un crecimiento económico que expandió sus clases medias y propagó el consumo de todo tipo de bienes materiales y culturales. Esta expansión tuvo un impacto evidente en la producción cultural: "Una renovación de la industria editorial; la movilización a través de las fronteras nacionales de un público lector que hasta entonces se fragmentaba en mercados locales; el establecimiento de una sensación de modernidad [...] y por último, la distensión de las normas lingüísticas y poéticas" (Santana, 2000: 156). El *boom* de publicación, consumo y demanda de una literatura que declaraba representar las experiencias, las aspiraciones y los imaginarios locales debe pensarse en el marco de esta transformación de la estructura social de la región. La promoción de *Cien años de soledad* a través de la revista, la inversión en publicidad y una coordinación de esfuerzos sin precedentes confluyeron para su éxito inmediato: las primeras dos tiradas de ocho mil ejemplares se vendieron en dos semanas y las tres ediciones siguientes se agotaron en dos meses. La editorial argentina no daba abasto para imprimir las decenas de miles de ejemplares que pedían los libreros de España, México, Colombia y otros mercados regionales. Balcells aprovechó el éxito de la novela para alterar las relaciones de poder entre autores y editores: negoció acuerdos que liberaron los derechos del libro en el extranjero y le permitieron independizarse de Sudamericana para tratar directamente con editores europeos y estadounidenses. En consecuencia, la novela se tradujo casi de inmediato y se publicó en italiano y en francés en 1968, por Feltrinelli (traducida por Enrico Cicogna con el título *Cent'anni di solitudine*) y por Éditions du Seuil (traducida por Claude y Carmen Durand con el título *Cent ans de solitude*); en alemán, en 1970, editada por Kiepenheuer und Witsch (traducida por Curt Meyer-Clason con el título *Hundert Jahre Einsamkeit*); y en inglés, también en 1970, editada por Harper & Row en Estados Unidos y por Jonathan

Cape en el Reino Unido (traducida por Gregory Rabassa con el título *One Hundred Years of Solitude*).

Nunca antes de García Márquez un escritor latinoamericano había sido traducido a las lenguas que determinaban la consagración literaria internacional con tanta urgencia, tan poco tiempo después de la primera edición local. Hacia mediados de los años setenta, y más aún después de que García Márquez ganara el Premio Nobel en 1982, los lectores de Europa y Estados Unidos (pero también los de Europa Oriental, la Commonwealth británica y Oriente Medio) devoraban *Cien años de soledad*. Para la mayoría de estos públicos, el atractivo del libro estaba ligado al interés por América Latina que habían suscitado la Revolución Cubana y la iconografía del Che Guevara en los años sesenta y setenta, y la obra era recibida a la vez como prodigio técnico y mercancía exótica (Kennedy, 1970). Pero gracias al inédito alcance de sus traducciones, los intelectuales poscoloniales angloparlantes fueron los primeros y los más interpelados por el realismo mágico. Vieron en la novela un espejo de lo que percibían como su propia realidad poscolonial, y la posibilidad de usar la retórica de García Márquez como un recurso para expresar sus ansiedades estéticas, culturales y políticas específicas. En un tributo al escritor colombiano, organizado por PEN International en Nueva York, Salman Rushdie recordó la oportunidad en que un amigo le preguntó en 1975 si había leído *Cien años de soledad*. Como él respondió que nunca había oído hablar de la novela, su amigo le hizo llegar un ejemplar.

Y cuando finalmente la leí, claro, tuve la experiencia que muchos ya describieron de perderme para siempre dentro de aquella gran novela. Inolvidable. Creo que todos recordamos el día en que leímos a Gabriel García Márquez por primera vez: fue un acontecimiento colosal. Una cosa que me impactó —y también lo primero que me impactó cuando fui a América Latina— fue la increíble semejanza entre el mundo que él describía y el mundo que yo conocía en India y en Pakistán. Era un mundo donde la religión y la superstición dominaban la vida de las personas; también un mundo con una potente y compleja historia de colonialismo; también un mundo en el que había diferencias colosales entre los muy pobres y los muy ricos, y no

mucho en el medio; también un mundo atormentado por los dictadores y la corrupción. Y por eso, lo que a otros les parecía "fantástico" para mí era completamente naturalista (Rushdie, 2003).

En el mismo encuentro de PEN International, la escritora Edwidge Danticat expresó una sensación similar de familiaridad con lo maravilloso en Haití, donde Carpentier había identificado el caso más perfecto de lo real maravilloso latinoamericano: "Muchos de quienes venimos del Caribe nos quedamos pasmados cuando se dice que el realismo mágico describe algo 'implausible', ya que en nuestra cosmovisión, como en la de nuestro muy querido Gabriel García Márquez, gran parte de lo que se considera realista mágico nos parece mucho más realista que mágico" (2003). En su excelente ensayo "Streams Out of Control: The Latin American Plot" [Cauces fuera de control: la trama latinoamericana], Carlos Rincón revela la casi ignota circulación de ediciones pirateadas de *Cien años de soledad* en Irán y en los confines del mundo soviético. Tras la revolución de 1979, los libreros frente a las principales universidades de Teherán promovían la venta de ejemplares baratos con el eslogan "*Cien años de soledad*: ¡100 páginas por 100 tumanes!" (1997: 179), mientras que en el paisaje soviético de Samarcanda, Ereván, Tbilisi y Almaty, "la novela de García Márquez circulaba en *magnitodat*, casetes clandestinos que eran la versión oral de los *samizdat* [publicaciones clandestinas que pasaban de mano en mano entre lectores ávidos de conseguir material prohibido]" (1997: 179). El análisis de Rincón es similar al que he tratado de articular en este capítulo:

Las posibilidades de apropiarse de esos textos de García Márquez según los códigos específicos de percepción y desciframiento del mundo musulmán poscolonial y de un Estado soviético multicultural y multiétnico [demuestran que] estos receptores disímiles poseían recursos culturales y simbólicos que serían revalorizados y activados gracias a una vasta transferencia de capital cultural Sur-Sur. [...] En virtud de esta relación, las culturas locales que están determinadas por su condición histórica específica, y que se inscriben en un proceso de globalización cultural que les da forma, autorizan su propia agencia en estos procesos de apropiación (1997: 180).

En otras palabras, el realismo mágico es una forma global en función de un proceso de expansión marcado por sus apropiaciones y transformaciones en contextos locales diferentes, donde el género fue reinventado en relación con las condiciones históricas materiales que le confirieron la significación político-cultural que define su especificidad local y su circulación global.

EL FIN DE LA MAGIA: MERCANCÍAS Y RUINAS MODERNISTAS

Si, durante los años setenta, García Márquez fue un escritor de masas en América Latina y España, un *best seller* calificado, y en los centros metropolitanos de la literatura mundial, un escritor para escritores, las cosas cambiaron en 1982 con el Premio Nobel de Literatura. García Márquez se convirtió en una celebridad literaria mundial, y el realismo mágico pasó a ser el protocolo estético por excelencia para la representación del mundo subdesarrollado, y un género traducible a una enorme cantidad de locaciones culturales. La inusitada estabilidad del género más allá de América Latina, producto de su eficacia poscolonial y su rápida mercantilización, provocó usos y abusos: el realismo mágico volvió a circular entre públicos lectores europeos y estadounidenses, desacoplado ahora del desplazamiento histórico traumático que había constituido su contexto de surgimiento durante los años en que logró realizar su máximo potencial político-cultural. Este proceso transfiguró el valor del realismo mágico, convirtiéndolo en una mercancía cuyos contornos previsibles y trillados se moldeaban según las expectativas de los nichos de mercado, como ocurrió con *La casa de los espíritus* (1982) de Isabel Allende, *Noches en el circo* (1984) de Angela Carter, *El perfume* (1985) de Patrick Süskind, *Como agua para chocolate* (1989) de Laura Esquivel, y *Chanchadas* (1997) de Marie Darrieussecq, entre tantos otros casos.²⁷ Estas novelas ya no funciona-

²⁷ La novela de Allende es el ejemplo más perfecto de la sobrevida del realismo mágico como mercancía, en especial por la desacertada atención que ha recibido en los círculos académicos angloparlantes. Es una evidente imitación de la estructura genealógica de

ban dentro del terreno delimitado por Carpentier y Asturias, y más tarde reforzado por García Márquez —un realismo mágico definido por la interacción orgánica con su situación histórico-cultural, capaz de codificar tensiones e hibridaciones étnicas y raciales en el contexto del Caribe, América Central y el subcontinente indio—, ni estaban investidas de imaginarios políticos emancipadores y mesiánicos, poscoloniales o de otro tipo. Las novelas *posmágico-realistas* inscribieron su poética y circularon en un campo literario-mundial estructurado como mercado global, donde el realismo mágico había pasado a ser un nicho, un estante en las cadenas de librerías de *shopping centers* y aeropuertos.

Desde fines de los años setenta hasta la década de 1990, muchos escritores reaccionaron contra esta mercantilización *posmágico-realista* del género, dentro y fuera de América Latina. Cabe aclarar que su protesta no apuntaba al realismo mágico y sus *padres fundadores*; lo que criticaban ferozmente eran los usos y abusos del género tras su globalización; contra la identificación naturalizada del realismo mágico como único horizonte estético para la literatura narrativa latinoamericana, tanto por parte de los públicos lectores como de los mercados editoriales globales; y contra la reducción de la diferencia antagónica constitutiva del espacio literario regional a una única identidad estética esencializada y totalizada. Juan José Saer fue uno de los escritores más notables que articularon un discurso polémico sobre la imposición de expectativas mágico-realistas a los escritores latinoamericanos. Saer había dejado la ciudad argentina de Santa Fe para viajar a París con una beca para estudiar cine a fines de los años sesenta. No hay dudas de que su experiencia como escritor latinoamericano en Europa, forzado a dar cuenta de las demandas de realismo mágico en sus tratativas con los editores, la prensa y las instituciones que otorgan premios,

Cien años de soledad con un cambio significativo en el contexto histórico: de las guerras civiles y la agitación social de Colombia, se pasa a la dictadura de Pinochet en Chile. Aun cuando el libro de Allende sea leído como una reescritura chilena de la novela de García Márquez, resulta difícil defender su estatus poscolonial, a menos que los límites de la poscolonialidad latinoamericana se expandan para incluir las dictaduras de los años setenta y sus genocidios, posición que no es posible sostener de manera convincente. Lejos de ello, *La casa de los espíritus*, de Allende, parece un intento *fuera de contexto*, inorgánico (en el sentido lukacsiano), de producir efectos realistas mágicos como mero artificio estético.

influyó en el tono polémico de su ensayo programático de 1979, "La espesa selva de lo real". Allí Saer defiende el proyecto de una literatura latinoamericana concebida —de acuerdo con el antinovelista Macedonio Fernández— como "una crítica de lo real" (1997a: 268), desposeída de una especificidad latinoamericana: "La tendencia de la crítica europea a considerar la literatura latinoamericana por lo que tiene de específicamente latinoamericano me parece una confusión y un peligro, porque parte de ideas preconcebidas sobre América Latina y contribuye a confinar a los escritores en el gueto de la latinoamericanidad" (1997a: 268 y 269). Según Saer, para los escritores latinoamericanos el realismo mágico era una trampa identitaria que los regresaba a un vínculo colonial con los públicos lectores metropolitanos y, por lo tanto, era una estética que debía evitarse:

El vitalismo, verdadera ideología de colonizados, basada en un sofisma corriente que deduce de nuestro subdesarrollo económico una supuesta relación privilegiada con la naturaleza. La abundancia, la exageración, el clisé de la pasión excesiva, el culto de lo insólito, atributos globales de lo que habitualmente se llama realismo mágico y que, confundiendo, deliberadamente o no, la desmesura geográfica del continente con la multiplicación vertiginosa de la vida primitiva, atribuyen al hombre latinoamericano, en ese vasto paisaje natural químicamente puro, el rol del buen salvaje (1997a: 270).

Abundancia, exageración, pasión excesiva y la soberanía de una naturaleza rebelde: ¿era ese el blanco de la crítica saeriana? ¿Era la representación que el realismo mágico hacía de la particularidad cultural latinoamericana, o la demanda europea de que los autores latinoamericanos produjeran una literatura vitalista, incluso aquellos que, como Saer, optaban por estéticas opuestas a la representación de un vínculo exotizante con la naturaleza? Desde 1979 (por usar la fecha arbitraria del ensayo de Saer), comenzó a resultar imposible distinguir entre el programa estético del género y las expectativas europeas (y estadounidenses) que marcan el último momento histórico de su globalización. En otras palabras, la crítica de Saer apunta a los dos frentes o, mejor

dicho, a la intersección y la superposición imaginarias entre ambos. Señala el punto donde una demanda hegemónica es satisfecha por una literatura latinoamericana dispuesta a asumir una identidad cultural que responda a la estética y a la política cultural del realismo mágico.

La oposición ideológica al realismo mágico dio un giro interesante y polémico en América Latina en 1996, cuando los novelistas chilenos Alberto Fuguet y Sergio Gómez convocaron a un grupo de jóvenes escritores de Chile, Argentina, Perú, Bolivia y México a publicar una colección de cuentos bajo el título *McOndo*, identificándose como una generación llamada a romper con García Márquez y la estética del realismo mágico.²⁸ En "I Am Not a Magic Realist" [No soy un realista mágico], Fuguet reescribe para el público lector angloparlante la "Presentación del país McOndo" (1996), el texto introductorio del volumen colectivo, que había redactado en coautoría con Gómez. Allí describe su traumática experiencia en el prestigioso Programa Internacional de Escritores de la Universidad de Iowa, donde le habían dicho que era un mal escritor latinoamericano porque "carecía de realismo mágico". Pero, más allá de esta anécdota, el ensayo que introduce *McOndo* se propone definir el horizonte estético de toda una generación literaria cuya obra se encuentra en las antípodas de la de los escritores del *boom*:

A diferencia del mundo etéreo de García Márquez y su imaginaria *Maccondo*, mi mundo está bastante más cerca de *McOndo*: un mundo de McDonald's, Macintosh y condominios. En un continente que supo ser ultrapolitizado, los jóvenes autores apolíticos como yo escriben hoy sobre sus propias experiencias, sin seguir un programa declarado. Viven en ciudades de toda Sudamérica, prendidos a la televisión por cable (CNN en español), adictos a películas y conectados con la Red. [...] Yo me sofoco con el aire espeso, dulce y húmedo que huele a mangos y me da hambre

²⁸ En 1993, Fuguet y Gómez habían publicado en Chile otra antología de escritores jóvenes —*Cuentos con walkman*— que definía un proyecto muy similar al de *McOndo*, pero sólo como ruptura con la literatura chilena. En las publicidades para la promoción del libro, los autores explican que "la moral *walkman* es una nueva generación literaria que es post-todo: post-modernismo, post-yuppie, post-comunismo, post-babyboom, post-capa de ozono. Aquí no hay realismo mágico, hay realismo virtual".

cuando empiezo a volar entre miles de mariposas coloridas. No puedo evitarlo; soy urbano hasta la médula. Lo más cerca que puedo llegar a "Como agua para chocolate" es cuando busco títulos en mi Blockbuster local. [...] Los escritores actuales que siguen el ejemplo de los escritores latinoamericanos del *boom* de los años sesenta (García Márquez, Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, por nombrar unos pocos) han transformado la escritura de ficción en un negocio de cuento de hadas, pergeñando descaradamente novelas folklóricas que ofrecen sus servicios a la imaginación de los lectores políticamente correctos: lectores que hoy ni siquiera están al tanto del realismo cultural latino. [...] Creo que el gran tema literario de la identidad latinoamericana (¿quiénes somos?) tiene que dejar paso al tema de la identidad personal (¿quién soy?). Los escritores de McOndo —como Rodrigo Fresán y Martín Rejtman, de Argentina; Jaime Bayly, de Perú; Sergio Gómez, de Chile; Edmundo Paz Soldán, de Bolivia, y Naief Yeyha, de México, por nombrar unos pocos— no basan sus relatos en épicas colectivas sino en vidas individuales. Tal vez este nuevo fenómeno sea uno de los subproductos de la economía de libre mercado y la fiebre privatizadora que ha arrasado a Sudamérica. [...] Como dijo un personaje de mi segundo libro,* "quiero escribir una saga, pero sin caer en la fórmula del realismo mágico. Puro realismo virtual, pura literatura McOndo. Algo así como *La casa de los espíritus* sin los espíritus".

Fuguet cree que el realismo mágico ya ha muerto, pero la literatura mundial (que para él es un ámbito restringido a las fuerzas del mercado e instituciones literarias, de Europa y Estados Unidos a América Latina, y nada más) aún no lo ha reconocido. McOndo es un proyecto literario, pero también político-cultural, que intenta poner en primer plano el final de un pasado latinoamericanista (la Revolución Cubana, el *boom* y el realismo mágico) y la refundación de la literatura latinoamericana, ahora plenamente inscripta en los flujos globales del capital neoliberal. En este sentido, creo que la concepción que tiene Fuguet del realismo mágico como estigma, como peso muerto, como utopía

* Fuguet se refiere a *Por favor, rebobinar* (1998: 144). En ese libro, el término McOndo figura como McCondo. [N. de la T.]

risible y como resto ruinoso de un momento histórico marcado por un delirio colectivo debe leerse como una intervención en el campo de la literatura mundial. Por un lado, Fuguet se dirige a públicos lectores extralatinamericanos y translatinoamericanos: lectores mundiales "políticamente correctos" que "ni siquiera están al tanto" de que los tiempos han cambiado. La literatura mundial se ha transformado en un espacio donde las identidades se redefinen (de Macondo a McOndo) y donde su particularidad cultural se vuelve visible en el contexto de formas transnacionales de legibilidad. Por otro lado, McOndo señala una nueva relación latinoamericana con la literatura mundial como mercado global, donde la distancia estructural entre alta cultura y cultura popular ya no existe. Fuguet no tiene problemas con la circulación de la literatura como mercancía; lo que le preocupa es que los lectores y las instituciones literarias europeas y estadounidenses estén comprando antigüedades, reliquias sin valor de cambio en la actualidad. Su rechazo del realismo mágico es el síntoma latinoamericano de una ruptura neoliberal universal que para él es la condición de posibilidad de una nueva ideología estética, atravesada por la hegemonía de fuerzas económicas posnacionales y por nuevas subjetividades consumistas.

McOndo, con su alusión a una cadena de comidas rápidas y a una línea global de computadoras y unidades de vivienda que se producen en masa con materiales prefabricados, subvierte el lugar de la literatura como espacio privilegiado de la acción política y cultural, tal como la veían los escritores del *boom* en general y García Márquez en particular. Una vez más, como en el caso de la circulación desacralizada de mercancías, esta destrucción de las jerarquías y del elitismo de la tradición literaria latinoamericana se relaciona directamente, para Fuguet, con la disrupción creativa que provocan las fuerzas del mercado en el campo de la cultura y en la manera en que los escritores producen identidades culturales trabajando y dejándose moldear por esas fuerzas.²⁹

²⁹ Esta relación cándida y transparente con la retórica y las figuras del mercado habría sido impensable para los escritores del *boom*, a pesar de su intensa interacción con todos los aspectos de la industria editorial y su adquisición de una identidad grupal (*boom*) a través de una operación de *marketing* cuidadosamente diseñada (Rama, 1984).

Fuera de América Latina, las opiniones están divididas respecto de si el realismo mágico todavía conserva o no algún poder para imaginar horizontes emancipadores para las periferias globales en las que las tensiones etnoraciales y las formas híbridas de subalternidad todavía buscan lenguajes estéticos capaces de articular su identidad cultural. Para mí, el realismo mágico es una conmovedora pila de escombros en medio de un paisaje de ruinas modernistas de las que todavía nos ocupamos los lectores profesionales y los estudiantes de colegio secundario. Más allá de que yo acuerdo con esta crítica de la inscripción voluntarista del realismo mágico dentro de imaginarios emancipatorios que asegurarían su eficacia político-cultural, reconstruir la historicidad de sus trayectorias globales es un paso indispensable para entender la formación material de los espacios literarios transculturales y las cartografías literario-mundiales que los escritores contemporáneos de América Latina y otras periferias globales aún intentan reformular.

SEGUNDA PARTE

COSMOPOLITISMO MARGINAL, MODERNISMO Y DESEO DE MUNDO

III. El surgimiento de los discursos literario-mundiales en América Latina (1882-1925)

¿CÓMO representaron los escritores latinoamericanos su empresa histórica a finales del siglo XIX? Sylvia Molloy explica que incurrieron en una retórica fundacional: "Darío, como otros contemporáneos, opera a partir de un vacío cultural. [...] Darío y sus pares [tienen] la sensación de un vacío que pide ser colmado. Este vacío y esta necesidad de colmar —y más aún: de colmatar— es la clave del modernismo" (1980: 7 y 8). Y para fundar una cultura moderna allí donde, para ellos, no había nada, los modernistas asumieron la tarea de la modernización estética y cultural confiados en la omnipotencia de su sensibilidad contemporánea. Lo que para ellos era moderno en una América Latina que carecía de modernidad era su propio deseo moderno, muy en sincronía con lo que imaginaban era la universalidad del modernismo europeo; o bien, como puntualizó Aníbal González, "en vez de señalar la necesidad de ser modernos, los escritores modernistas hacen su literatura desde el supuesto de que *ya son modernos*" (1983: 7, las cursivas pertenecen al original).¹

En este capítulo, sostengo que la literatura mundial como discurso crítico sobre las literaturas del mundo era, para los modernistas, una forma significativa de realizar su subjetividad moderna en el contexto

¹ La hipótesis de Octavio Paz sobre la modernidad del modernismo latinoamericano coincide con las de Molloy y González: los modernistas se vuelven modernos en el preciso momento en que critican el estado premoderno o no moderno de la cultura latinoamericana, que precede al comienzo real del proceso de modernización material: "La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo" (1974: 48).

de lo que percibían como un campo cultural desolado. Si en la primera parte de este libro argumenté que la literatura mundial es una manera de interrogar las determinaciones transculturales de ciertos fenómenos culturales, y una formación histórica y hegemónica de un campo extendido de intercambios simbólicos, aquí propongo que la literatura mundial también podría entenderse como la articulación discursiva de un *deseo de mundo* que apunta a la modernización de América Latina desde una perspectiva cosmopolita. En este sentido, la literatura mundial sería una constelación de discursos que invocan un mundo de literaturas, imprecisamente definido por una noción abstracta de universalidad, marcada por su apertura para recibir literaturas marginales y por su disponibilidad para que los modernistas inscriban allí la especificidad estético-política de sus deseos modernos. Lo mundial como la postulación de un espacio y un corpus literarios definidos por su exterioridad respecto de América Latina; un mundo literario que los escritores de la región imaginan como un reservorio universal de estéticas modernas/modernistas donde los cosmopolitas marginales encuentran recursos retóricos y tópicos para articular una modernización cultural no particularista. Con excepción de unas pocas referencias aisladas a literaturas, obras y autores extranjeros que desde el siglo xvi fueron señalados por sus marcas de extranjería (y como modelos ontológicamente superiores), el registro sistemático de estos deseos de mundo en la literatura latinoamericana se remonta a principios de la década de 1880, cuando surgió la formación cultural que se conoce como modernismo.² En este capítulo, me propongo reconstruir y analizar un archivo perdido de intervenciones literario-mundiales, activando “la potencia arcóntica” del archivo, “que también reúne las funciones de

² Es sabido que la denominación “modernismo” agrupa de manera más bien arbitraria un conjunto heterogéneo de discursos poéticos. En *Breve historia del modernismo*, Max Henríquez Ureña reconoce el carácter artificial del rótulo —que incluye a simbolistas, pre-rafaelitas e impresionistas— e indica que fue Darío quien lo utilizó por primera vez, en 1890, colocándose en el centro de esta inestable e imprecisa red estética (1954: 11). A pesar de sus diferencias y tensiones constitutivas, el modernismo designa una sensibilidad común que yo rastrearé en relación con imaginarios cosmopolitas. La misma sensibilidad operó para especificar una particularidad cultural y el deseo de romper con el pasado para establecer una nueva sensibilidad estética en la región.

unificación, de identificación, de clasificación [...] [para] coordinar un solo corpus en un sistema o una sincronía en la que todos los elementos articulan la unidad de una configuración ideal” (Derrida, 1995: 10) y subrayando a la vez —en este mismo gesto de reinstitución y “consignación”— la tensión histórica introducida por fuerzas constitutivamente “anarchivísticas” o “archivolíticas”, propensas a destruir, borrar y velar archivos, que Derrida concibe, citando a Freud, como figuras de la “pulsi3n de muerte” (1995: 14).

La idea de un discurso modernista sobre la literatura mundial, con o sin referencias explícitas a la *Weltliteratur* de Goethe (el único que invoca directamente el concepto y su genealogía noreuropea es el modernista tardío Baldomero Sanín Cano), plantea la cuestión de su especificidad histórica y teórica. La apelación a *otras* literaturas fue frecuente a lo largo del siglo xix, pero siempre en relación con una, dos o tres tradiciones europeas privilegiadas y aludiendo a ellas como totalidades nacionales. La imaginación romántica, por ejemplo (una tradición paradigmáticamente particularista en su modo de dar cuenta de la supuesta subordinación estructural de América Latina a la cultura europea), inscribe identidades culturales puntuales en un campo literario transatlántico combinado y desigual, estructurado alrededor de diferencias nacionales o regionales.³ A la inversa, el discurso literario-mundial del modernismo no recurre a las literaturas extranjeras para significar “otredad” (aunque se trate de una otredad ontológicamente privilegiada), sino que más bien considera a las obras y a los autores extranjeros —en un clásico gesto cosmopolita— como parientes queri-

³ Véase, por ejemplo, la opinión romántica de Echeverría sobre la literatura mundial, que él entiende como la definición de la identidad latinoamericana en oposición a la literatura europea moderna: “Cada pueblo o civilización [tiene] su poesía, y por consiguiente sus formas poéticas características. Las formas de la poesía indostánica son colosales, monstruosas como sus ídolos y pagodas; las de la poesía árabe, aéreas y maravillosas como los aéreos y columnas de sus mezquitas; las de la griega, regulares y sencillas como sus templos; las de la [europea] moderna, pintorescas, multiformes y confusas como las catedrales góticas, pero profundamente simbólicas” (1870-1874a: 76 y 77). En otro ensayo, Echeverría continúa esta línea de pensamiento: “El espíritu del siglo lleva hoy a todas las naciones a emanciparse, a gozar de la independencia, no solo política sino también filosófica y literaria. [...] Nosotros tenemos derecho para ambicionar lo mismo y nos hallamos en la mejor condición para hacerlo” (1870-1874b: 99).

dos, almas gemelas, cuyos nombres convocan la presencia fantasmática de un mundo que incluiría a América Latina: una comunidad organizada alrededor de estéticas modernizantes que determinan el horizonte de significación de las prácticas culturales modernistas. La marca distintiva del discurso literario-mundial de los modernistas no es la acumulación de referencias a tal o cual literatura o texto (aunque efectivamente ellos amontonaron estas referencias), sino la postulación de un mundo definido por una relación antagónica con formas culturales definidas por su arraigo local o castizo, que para los modernistas connotan una concepción del presente que atrasa. Si este mundo era radicalmente ajeno a la coyuntura político-cultural de los modernistas, ellos lo sentían estéticamente propio y afín a su sensibilidad moderna y cosmopolita. En el contexto de la integración acelerada de una economía global que dependía de las materias primas producidas en América Latina, el discurso literario-mundial de los modernistas no se refería en rigor a todo el mundo.⁴ *Mundo* era el significante con el que producían una interrogación cosmopolita dirigida a los espacios más reaccionarios y provincianos de la cultura latinoamericana. En este sentido, coincido con Alejandro Mejías-López cuando, refiriéndose a la defensa que hace Amado Nervo en "Nuestra insignificancia" de un cosmopolitismo modernista mexicano, señala que "la legitimidad de la literatura hispanoamericana para hablar de cualquier cosa y de cualquier persona, para definirse a sí misma y definir a otros, fue un logro innegable y notable del modernismo al que no se le ha otorgado el reconocimiento que merece" (2009: 76).

El modernismo latinoamericano es una formación cultural compleja, compuesta de discursos diversos que por momentos coexisten en armonía, pero que en general se contradicen de manera flagrante. Está claro

⁴ Argentina, por ejemplo, vivió una transformación completa y radical con el auge de las exportaciones agrícolas en la década de 1880. El historiador económico Carlos Díaz Alejandro explica que "en la historia argentina no existen tres décadas que hayan experimentado una expansión económica tan significativa como las que precedieron a la Primera Guerra Mundial [...] [marcadas por] un crecimiento irregular, pero vigoroso, orientado hacia las exportaciones, de un dinamismo inusual aun en aquellos años en los que muchas regiones periféricas del mundo asistían a procesos en los que las exportaciones representaban el motor del crecimiento" (1980: 369).

que la literatura mundial, entendida como una forma de universalismo radical y como un posicionamiento antiparticularista, es ciertamente un camino secundario respecto de las avenidas principales de los discursos político-culturales de la región: la postulación modernista de una identidad latinoamericana vagamente unificada, así como una identidad cultural panlatina que incluye a Hispanoamérica, pero también a Francia, Italia y España, en contraposición a Estados Unidos como potencia regional emergente, sobre todo después de la guerra colonial de 1898 en Cuba y Puerto Rico. Pero aunque el discurso universalista de la literatura mundial no sea tan visible como las construcciones identitarias en las que hace hincapié la tradición crítica, es fundamental registrarlo como una instancia clave en una genealogía del presente.

Los discursos literario-mundiales más radicales y antiparticularistas en la formación estética modernista se encuentran en ensayos, reseñas y crónicas de escritores notables (aunque poco leídos), como el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo y el colombiano Baldomero Sanín Cano. Aunque ambos eran importantes actores de la escena modernista transatlántica, terminaron marginados por una esfera crítica reticente a ampliar el canon modernista. El cosmopolitismo radical de sus escritos e itinerarios profesionales hace de Gómez Carrillo y Sanín Cano dos casos extraños en momentos de consolidación de campos literarios jóvenes en el contexto de la globalización de la modernidad (tal como la analicé en el capítulo 1), cuando la inclinación discursiva más previsible es la afirmación de la propia diferencia cultural y la autonomía (en escala local o global, en relación con la hegemonía de las elites culturales, o desafiando relaciones globales desiguales), en lugar de desafiar el statu quo particularista en busca de una equivalencia formal con las literaturas del mundo a fin de reinscribir su particularidad en términos universales en ese espacio global.⁵

⁵ La caracterización del modernismo como momento fundacional de la cultura latinoamericana moderna tiene que ver con dos variables diferentes. Por un lado, es un hecho bien documentado que el surgimiento en gran escala de prácticas estéticas e instituciones culturales modernas efectivas ocurrió en este período y mediante la acción cultural de estos intelectuales (véanse Rama, Molloy, Ramos, Gutiérrez Girardot y Montaldo). Por otro lado, dicha caracterización puede explicarse si se atiende a los mo-

La literatura mundial como deseo moderno y modernizante, entonces, se puede leer en las grietas de los monumentos particularistas y francófilos de José Martí, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel González Prada, Rubén Darío y Enrique Gómez Carrillo. Aun cuando estos escritores no articularan sus demandas literario-mundiales de manera directa, sus discursos universalistas desafiaron la determinación particularista del proyecto modernista (y de la literatura decimonónica tardía en general) y abrieron un horizonte cosmopolita para la cultura latinoamericana que facilitó a sus sucesores el cuestionamiento de los imaginarios nacionalistas y regionalistas ya entrado el siglo xx.

En este capítulo, reconstruyo la presencia de discursos literario-mundiales en el cuerpo escindido del modernismo latinoamericano, donde el deseo de formar parte de la universalidad de la cultura moderna (tal como la concebían los modernistas) coexistía en productiva e irresuelta tensión con la pulsión particularista de producir una identidad diferencial. Es preciso registrar esta escisión en los cuerpos divididos de algunos escritores modernistas, un clivaje que disloca la narrativa crítica del modernismo como proyecto unívoco y totalizable, marcado por su orientación ideológica latinoamericanista (caracterización omnipresente en la tradición crítica, desde Pedro Henríquez Ureña hasta Ángel Rama y sus herederos). Si las contribuciones de Martí, Gutiérrez Nájera y

dos en que los modernistas se representaron a sí mismos en su tarea histórica. Martí, Darío y sus colegas contemporáneos no creían que la modernidad los precediera, ni en la geografía ni en el tiempo. Lo que ellos consideraban moderno de la América Latina de fin de siglo era su propia sensibilidad y su deseo de modernidad.

En su libro sobre las relaciones literarias entre Hispanoamérica y Francia, Sylvia Molloy incluye dos citas reveladoras que anticipan su posterior descripción de Darío y sus coetáneos como actores que percibían un vacío a colmar. La primera cita proviene de una carta que Darío envió a Miguel de Unamuno: "En el asunto del pensamiento y de la literatura hispanoamericana, creo yo, desde luego, que no hay allí nada, o más bien que hay muy poco". En la segunda cita, Héctor Murena reformula el "vacío cultural" como pobreza: "El modernismo acepta implícitamente esa indigencia cultural y, al aventurarse a crear un *Ersatz* de la cultura, transmuta la miseria en riqueza. [...] En el cosmopolitismo modernista se reconoce no ser nada y se logra de tal suerte una cierta forma de ser" (Molloy, 1972: 17 y 18). El modernismo veía a América Latina como un vacío cultural ontológico que era preciso llenar para que la región pudiera ingresar en un orden cuyo epicentro, de acuerdo con la tradición de la metafísica occidental, estaba en Europa, donde radicaba el ser o la esencia de la humanidad.

González Prada, entre otros, son consideradas emblemáticas para la fundación de una identidad latinoamericanista en América Latina —una identidad diferencial definida por una determinación particularista—, aquí me propongo demostrar que, simultáneamente, estos autores también producen un discurso universalista sobre las literaturas del mundo en clara contradicción con sus propios horizontes particularistas. Reconocer esta tensión irresuelta es esencial para una comprensión completa y compleja de las fuerzas discursivas que están en juego en la escritura de los modernistas y en el campo de la cultura latinoamericana durante la primera mitad del siglo xx. Para expresarlo sin vueltas, lo que propongo aquí es que el sujeto cosmopolita de los discursos literario-mundiales no coincide con la persona biológica de los escritores, sino que aparece más bien como una posición de sujeto que ellos adoptan en coyunturas históricas singulares para responder a demandas modernizantes específicas que un discurso particularista, nacionalista o regionalista de la diferencia cultural no podría satisfacer.

UNA ESPINA CLAVADA EN EL LATINOAMERICANISMO: MARTÍ Y LA LITERATURA MUNDIAL

En enero de 1882, Oscar Wilde visitó la ciudad de Nueva York durante una extensa gira de conferencias por América del Norte. Martí fue a verlo en Chickering Hall, un teatro de 1.450 localidades de Union Square. "Oscar Wilde", la crónica del evento que escribió para el diario cubano *El Almendares*, fue reproducida por *La Nación* de Buenos Aires en diciembre de ese año. En el primer párrafo, antes de describir la teatralidad de la conferencia y resumir los argumentos de Wilde sobre el renacimiento prerrafaelita en el arte inglés, Martí exhorta a los intelectuales latinoamericanos a adoptar la literatura mundial como una fuerza que los libere de la tradición hispana que impedía la modernización de sus prácticas literarias:

Vivimos, los que hablamos lengua castellana, llenos todos de Horacio y de Virgilio, y parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro

lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española? Ni la huella que en Núñez de Arce ha dejado Byron, ni la que los poetas alemanes imprimieron en Campoamor y Bécquer, ni la que otra traducción pálida de alguna obra alemana o inglesa bastan a darnos idea de la literatura de los eslavos, germanos y sajones, cuyos poemas tienen a la vez del cisne niveo, de los castillos derruidos, de las robustas mozas que se asoman a su balcón lleno de flores, y de la luz plácida y mística de las auroras boreales. Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas; así como no hay manera de salvarse del riesgo de obedecer ciegamente a un sistema filosófico, sino nutrirse de todos, y ver cómo en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes, cualesquiera que sean las formas de que la imaginación humana, vehemente o menguada, según los climas, haya revestido esa fe en lo inmenso y esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas (1978: 287).

Aunque muy citado, este párrafo introductorio nunca fue reconocido por lo que es: el primer discurso literario-mundial de América Latina, la primera articulación de una ansiedad, no respecto de tal o cual literatura, texto o autores *extranjeros* individuales (más adelante volveré a referirme a la noción de extranjería que sí está funcionando en la escritura de Martí), sino de la universalidad de la literatura y de los efectos emancipadores que pueda suscitar la inscripción de esta universalidad en el cuerpo literario americano. Martí condena el estado en que se encuentra el campo cultural de la región ("espíritu actual"): aislado, retrasado y necesitado de una modernidad que lo ayude a trascender los límites de la monotonía y la particularidad cultural hispánicas ("Las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje").⁶ El llamado

⁶ Un año más tarde, Manuel Gutiérrez Nájera condenó la lengua española con palabras aún más duras: "El castellano es un idioma infeliz. Fue rico y conquistador. Pero enterró sus tesoros, y las monedas que hoy extraemos de entre las piedras y la arena son monedas de museo que no circulan. No cultivamos sus heredades y hoy el diccionario está lleno de terrenos baldíos. Casi podría decirse que es un idioma empajado" (1940: 86).

de Martí a abrazar la mundialidad de la literatura evidencia su impaciencia ante la falta de deseos de mundo, ante el desinterés que él ve en los latinoamericanos por lo que hay más allá de los límites de una existencia monolingüe, ya sea en la metrópoli o en los territorios que son o fueron sus colonias.

Con su inesperado y sutil arrebato, Martí nombra el deseo antiidentitario de negarse a sí mismo, de ser otro, de ser uno con el mundo, una urgencia cosmopolita universal ("esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es"). Para Martí, la literatura mundial puede expandir la propia subjetividad hasta el punto de disolver el yo en un mundo de plenitud indiferenciada y universalidad abstracta: la literatura mundial como una manera de no ser latinoamericano cuando la identidad latinoamericana es percibida como un límite estético y cultural, como una forma de tiranía que llama a liberarse. La literatura mundial, entonces ("conocer diversas literaturas"), es la prescripción de Martí en materia de política cultural para modernizar un campo literario definido, a la manera de Lacan, por una carencia, un vacío (lo "que falta en la moderna literatura española").

El peso de la situación colonial en el Caribe (el contexto principal, pero no el único de la escritura poética y ensayística de Martí) podría llevarnos a interpretar la referencia a "la moderna literatura española" en relación con la constelación simbólica de "Nuestra América" (1891), es decir, como una declaración de independencia cultural basada en una afirmación de la diferencia cultural latinoamericana. Yo creo, en cambio, que Martí elige dirigir su crítica a un universo formado por "los que hablamos lengua castellana", una denuncia de la estrechez de las políticas culturales particularistas para plantear que la cultura latinoamericana a la que él aspira debería liberarse de España, romper con la tradición hispánica heredada que la aísla del mundo moderno.

Martí fue el primer modernista en articular de manera explícita la idea (y el ideal) de una literatura mundial desde América Latina, pero casi inmediatamente otros avanzaron en la misma dirección. En 1885, Gutiérrez Nájera exhortó a los hombres de letras mexicanos e hispanoamericanos a adoptar horizontes universales: "No puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y solo cante las haza-

ñas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno" (1959b: 86). En 1886, González Prada dio en Lima una conferencia en la que resonaba el ensayo de Kant "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?", para instar a los intelectuales latinoamericanos a madurar y convertirse en adultos cosmopolitas; recomendaba un compromiso con la literatura mundial como la forma más productiva de superar el atraso de España y sincronizar la cultura peruana con la universalidad secular de la modernidad:

Dejemos las andaderas de la infancia y busquemos en otras literaturas nuevos elementos y nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas y monárquicas prefiramos el espíritu libre y democrático del siglo. [...] Recordemos constantemente que la dependencia intelectual d'España significaría para nosotros la indefinida prolongación de la niñez (1894: 26).

Más tarde, en 1901, Rubén Darío insiste en la necesidad de establecer intercambios literarios con el mundo para despojarse de una vez de la particularidad cultural heredada de España (él la llama "españolismo") que "impide la influencia de todo soplo cosmopolita" (1901: 311). Y para defender el modernismo cosmopolita de sus detractores en España, Darío explica que el movimiento surgió en América Latina impulsado por un deseo de entrar en contacto con el mundo todo, un anhelo moderno que nació "por nuestro inmediato comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo, y principalmente porque existe en la nueva generación americana un inmenso deseo de progreso y un vivo entusiasmo, que constituye su potencialidad mayor" (1901: 314). Entre las décadas de 1890 y 1920, Enrique Gómez Carrillo remplace la categoría emblemáticamente modernista de "literatura extranjera" por la de "literatura universal", de la misma forma en que transformó el núcleo imperialista de las representaciones orientalistas de la cultura japonesa en un discurso cosmopolita con matices emancipatorios. Entre 1893 y 1894, Baldomero Sanín Cano (una figura transicional de la literatura latinoamericana que co-

nectó el modernismo con el humanismo liberal de Alfonso Reyes y Victoria Ocampo) escribe en Bogotá "De lo exótico", una conferencia que más tarde se publicaría en forma de ensayo, en la que exhorta a los escritores latinoamericanos a expandir el limitado conjunto regional de sus intereses intelectuales: "No hay falta de patriotismo, ni apostasía de raza en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. [...] 'Ensanchemos nuestros gustos' dijo Lemaitre. [...] Ensanchémoslos en el tiempo y en el espacio; no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria" (1977b: 92 y 93). Cuando el archivo de discursos modernistas sobre las literaturas del mundo se revela en toda su complejidad, ya no se puede desestimar su presencia estructural en la formación de la cultura moderna en América Latina. En este archivo compuesto de discursos fragmentarios y dispersos, pero excepcionalmente reveladores, se puede leer el modo en que los modernistas postulan, de manera notablemente coherente y estable, un espacio literario universal en el que intentarán inscribir su práctica estética y dar cuenta de las determinaciones y los contextos de significación en los que su subjetividad cosmopolita se constituye en tensión con su interés por la particularidad cultural diferencial de América Latina.

No sorprende que Ángel Rama haya sido el único crítico que reparó, al menos en parte, en la declaración universalista de Martí. En un ensayo publicado poco antes de su trágica muerte en 1983, señaló su importancia como síntoma de un fenómeno más amplio y trascendental. En este ensayo prácticamente olvidado, Rama reconoce que en el "conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse" de Martí late un deseo universal que no es posible satisfacer

encerrándose en las estrechas y arcaicas fronteras nacionales, como reclamaban los rezagados románticos o los conservadores, y mucho menos prolongando la dependencia de la cultura española, sino avanzando aún más en el internacionalismo de la hora mediante una audaz ampliación del horizonte universal de la cultura. [...] La internacionalización, como vía adecuada para alcanzar la libertad y un más alto grado de soberanía

intelectual, se constituiría en adelante en el principio rector de la cultura latinoamericana (1983: 97).⁷

Rama exagera cuando sostiene que la norma cultural de la región pasaría a regirse por la orientación internacionalista del campo intelectual después de la década de 1880. Ni siquiera fue ese el caso del propio Martí, quien después de "Oscar Wilde" publicó "Nuestra América" y varios discursos y artículos periodísticos (entre ellos, "Nuestras tierras latinas", en 1885, y "Madre América", en 1891), piezas fundamentales de la formación del discurso identitario latinoamericanista. Es posible que esta generalización de Rama se deba al viraje de su pensamiento a prin-

⁷ Rama experimentó un viraje significativo en su pensamiento a principios de los años ochenta. Su prematura muerte interrumpió en 1983 la transformación de su práctica crítica, que había pasado de una matriz marxista más bien mecánica, caracterizada por el determinismo económico en el abordaje de la literatura y la cultura, a una mirada culturalista de los fenómenos literarios, y de un latinoamericanismo sociológico a una noción filosófica universalista de la historia cultural latinoamericana. Dado su ininterrumpido interés en Martí y Darío, estos cambios ideológicos se hacen evidentes en sus distintos enfoques del modernismo latinoamericano, desde *Rubén Darío y el modernismo* (1970) y "La dialéctica de la modernidad en José Martí" (1971) hasta "José Martí en el eje de la modernización poética" (1983) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (1985). Por ejemplo, el análisis determinista sobre la relación de los modernistas con la estética europea moderna, que Rama desarrolló en *Rubén Darío y el modernismo*, dejó lugar a la conceptualización de la universalidad moderna como horizonte para una práctica estética modernista en *Las máscaras democráticas del modernismo*. En 1970, Rama hacía hincapié en la incorporación de América Latina al mercado capitalista mundial: "Este movimiento se reproduce de modo paralelo en el campo de la cultura. No solo en la apreciación primaria, porque los escritores hispanoamericanos se dedican a la imitación de la poesía francesa, sino porque se sienten llamados a hacerlo en la medida en que viven, servicialmente, experiencias emparentadas a los centros industriales y culturales" (1970: 24). En *Las máscaras democráticas del modernismo* —ensayo publicado póstumamente, en 1985—, Rama señala que, "para poder insertar su peculiaridad cultural en la pluralidad de textos europeos, [los modernistas] debían transformar su poética y la lengua que le servía de vehículo, o sea los instrumentos del arte, a lo cual debemos el afán técnico que se posesionó de la mayoría de los poetas" (1985: 154). Agradezco a Alejandra Josiowicz por recomendarme el texto de Rama "José Martí en el eje de la modernización poética". En su ensayo "Cosmopolitismo y decadentismo en la literatura latinoamericana: Rama (re)lee a Martí junto a Rimbaud", Josiowicz brinda una interesante descripción de los cambios que fue experimentando el concepto de "internacionalismo" (una noción insuficientemente teorizada que no llega a abordar del todo la dimensión transcultural, o más bien transnacional, que se halla en juego en el modernismo latinoamericano) desde los primeros textos de Rama hasta los publicados después de su muerte.

cipios de la década de 1980, cuando el crítico dejó de lado la construcción de identidades culturales nacionales/regionales para enfocarse en la dinámica internacional del capital cultural y las maneras en que la clase letrada había moldeado la cultura de la región a su imagen y semejanza: en otras palabras, cuando tomó distancia de *Rubén Darío y el modernismo* (1970) para escribir *La ciudad letrada* (publicado en 1984) y *Las máscaras democráticas del modernismo* (que quedó inconcluso en 1983 y fue publicado un año más tarde tal como él lo había dejado).⁸ Rama también le resta importancia a la centralidad de la política particularista del modernismo, que él mismo había destacado en sus escritos previos sobre Darío y Martí. Aun cuando la internacionalización pueda haber sido una "vía adecuada", en modo alguno fue el "principio rector" en relación con el que los modernistas (excepto Gómez Carrillo y Sanín Cano) imaginaron el camino hacia la modernidad.

De hecho, los imaginarios críticos que podrían haber conferido visibilidad a la presencia estructural de un discurso sobre las literaturas del mundo —y sobre el deseo de mundo que lo sustentaba— siempre han circulado por caminos secundarios en América Latina. Ya fueran articulados por escritores situados en los márgenes del canon modernista (Gómez Carrillo, Sanín Cano) o por figuras canónicas (Martí, Darío, Gutiérrez Nájera), estos discursos literario-mundiales siempre quedaron postergados por las pulsiones particularistas e identitarias, soslayados por la tradición crítica que construyó un panteón heroico de estatuas modernistas-latinoamericanistas. González Prada, por ejemplo, en cuya "Conferencia en el Ateneo de Lima" exhorta a los escritores latinoamericanos a imaginarse parte de una red literaria-mundial, suele leerse solamente como autor de "Nuestros indios" y como una figura clave en la historia de los discursos indigenistas del Perú.

⁸ En *Las máscaras democráticas del modernismo*, Rama asevera que los logros de los modernistas latinoamericanos solo pueden apreciarse en el contexto más amplio de la esfera mundial del comercio estético: "Alcanzan su valor [...] solo en la medida en que se incorporan a un sistema, como partes integrantes, igualmente dignas y equiparables" (1985: 109). Para consultar una historización detallada y las hipótesis más interesantes sobre los cambios que experimentó el discurso crítico de Rama desde fines de los años setenta, véanse los lúcidos ensayos de Aguilar (2006), De la Campa (2006) y Spitta (2006).

Lo que me interesa es que los lugares de enunciación desde los que se articula un cosmopolitismo universalista radical, y desde los que se proclama una identidad diferencial latinoamericana, constituyeron posiciones de sujeto contingentes que Martí, Darío, Gutiérrez Nájera y González Prada encarnaron de manera discontinua, en diferentes momentos, como formas estratégicas de modernización cultural. Y en el contexto de esta tensión constitutiva, los discursos literario-mundiales representaron la no-coincidencia del modernismo consigo mismo, o al menos con una caracterización crítica establecida que lo describe como una formación relativamente homogénea.

En el caso de Martí, la tendencia ha sido consagrarlo como el heroico padre fundador de la identidad latinoamericanista, o bien convertirlo en lo que Michel Foucault denomina "función-autor", es decir, "la figura ideológica gracias a la cual se conjura la proliferación del sentido" (Foucault, 1984: 119 [30]). Cuando a Martí se lo reconoce solo como el autor monolítico de "Nuestra América" y del poema programáticamente reconciliador "Dos patrias", se hace difícil, si no imposible, leerlo también como el sitio de la función autor de un discurso literario-mundial y reconocer el momento universalista de proliferación de sentidos que se dispara para dar cuenta del surgimiento estructural de una imaginación cosmopolita radical que interrumpe y desestabiliza la producción de una identidad cultural latinoamericana diferencial.

El énfasis en esta modalidad local de lo que se conoce como *identity politics* es una combinación de la necesidad históricamente determinada de autoafirmación cultural, constitutiva de la estética modernista, y la mirada crítica que conceptualizó y estabilizó su canon. Si los modernistas produjeron el particularismo cultural latinoamericano que retrospectivamente autorizó tanto el surgimiento de su intervención estética como el archivo universal eurocéntrico con el que dialogaron, los relatos más visibles de la crítica literaria han tendido a interpretar esta doble maniobra desde la perspectiva de una política de la identidad, en cuyo marco el subconjunto de demandas particularistas interpela la totalidad de un campo que, en realidad, contenía una multiplicidad de posiciones intelectuales y estéticas relativas. De esta manera, la diversificación de la producción discursiva del modernismo aparece, en estas

narrativas críticas, simplificada de modo reduccionista como un sistema determinado por el deseo de articular el carácter distintivo de la región. Pero la construcción discursiva de una identidad cultural latinoamericana fue anterior a las intervenciones críticas que destacaron ese aspecto del modernismo. En este sentido, ningún texto fue más relevante que "Nuestra América" para instituir un latinoamericanismo particularista: "Se ponen en pie los pueblos y se saludan '¿Cómo somos?' se preguntan; y unos a otros se van diciendo cómo son. Cuando aparece en Cojímar un problema, no van a buscar la solución a Dantzig. Las levitas son todavía de Francia, pero el pensamiento empieza a ser de América" (Martí, 1977: 36 y 37). "Nuestra América" sentó las bases del relato que explicaría, durante el siglo siguiente (y después), la génesis agonística de la singularidad latinoamericana. Pero hizo algo más, que tal vez sea todavía más importante: asignó a la figura del intelectual y sus prácticas letradas la tarea política de emancipar y administrar el peso simbólico del particularismo cultural sobredeterminante de la región.

Conocer el país, y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías. La universidad europea ha de ceder a la universidad americana. La historia de América, de los incas acá, ha de enseñarse al dedillo, aunque no se enseñe la de los arcontes de Grecia. Nuestra Grecia es preferible a la Grecia que no es nuestra. Nos es más necesaria. Los políticos nacionales han de reemplazar a los políticos exóticos. Injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el de nuestras repúblicas. Y calle el pedante vencido; que no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas (1977: 35).

Es notable el contraste —en realidad, la contradicción— entre "Nuestra América" y las palabras iniciales de "Oscar Wilde": Martí propone a los intelectuales latinoamericanos dos mandatos normativos diferentes —uno particularista y otro universalista— con el objetivo común y explícito, en ambos ensayos, de promover la liberación cultural y política. En "Nuestra América", Martí llama a examinar la particularidad cultural de la región ("Conocer el país, y gobernarlo conforme al conocimiento, es el único modo de librarlo de tiranías") y codifica la relación

entre *nuestra América* y Europa bajo la forma de una contradicción irreconciliable (Cojímar versus Dantzig, América Latina versus Francia). En "Oscar Wilde", la misma meta emancipatoria requiere trascender o al menos postergar la particularidad latinoamericana para llegar a una definición más abierta y cosmopolita de América Latina, y para examinar el amplio universo de las literaturas del mundo: "Conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas". *Conócete a ti mismo* versus *Olvida momentáneamente tu yo atrasado, provinciano y limitado para lanzarte a conocer el mundo*: una producción particularista del yo versus la reflexión universalista sobre las condiciones que posibilitan la inscripción de ese yo en el mundo. Estas formulaciones paralelas de un mismo deseo emancipador instan a los intelectuales a llevar a cabo dos tareas críticas radicalmente opuestas a fin de modernizar América Latina.⁹ Desde la perspectiva que desarrollo aquí, esta contradicción entre pulsiones particularistas y universalistas que se da en la obra de Martí es en realidad constitutiva de todo el modernismo latinoamericano.

UNIVERSALISMO, PARTICULARISMO Y LA CUESTIÓN DE LA IDENTIDAD LATINOAMERICANA

Tanto Martí como la tradición crítica que lo ha convertido en el epítome del intelectual latinoamericano moderno prefirieron ver en el

⁹ En un brillante ensayo sobre "Nuestra América", Aching sostiene que este texto seminal de Martí debe leerse no solo como un intento de definir una particularidad cultural latinoamericana que resulte de la reconciliación de los opuestos (para diferenciar esta nueva formación cultural de Europa), sino también como el proyecto de reinscribir a América Latina "en una comunidad internacional". Aching lee en "Nuestra América" el mismo deseo de formar parte de un mundo moderno más abarcador que yo identifico en "Oscar Wilde". Lo más interesante aquí es el hecho de que Aching coloca "Nuestra América" mucho más cerca de "Oscar Wilde" de lo que yo estaría dispuesto a hacerlo. La diferencia crucial radica en que, mientras en "Oscar Wilde" el universalismo cosmopolita de Martí se encuentra en su punto más alto porque le preocupa la forma estética del mundo, posponiendo las cuestiones de la identidad, Aching sostiene que en "Nuestra América" el autor "aboga por un hispanoamericanismo racialmente inclusivo, una América mestiza", especificidad racial que constituirá la identidad de la región dentro de la "comunidad internacional" (2005: 151).

discurso particularista y sobre la región, la senda discursiva más eficaz hacia una modernidad entendida como autodeterminación y progreso. Estas lecturas particularistas cobraron fuerza en América Latina a fines de los años sesenta, con los procesos de politización de los ámbitos literarios y académicos que consolidaron a la Revolución Cubana y el *boom*.¹⁰ Muchos relatos críticos giraron hacia un latinoamericanismo militante que subrayaba la identidad diferencial de América Latina y bregaron por una emancipación política y económica poscapitalista y postimperialista. Durante la primera mitad del siglo xx, en cambio, las interpretaciones críticas más importantes del modernismo se habían enfocado en la naturaleza estética de su intervención, entendida como una ruptura —dentro de una historia literaria lineal— con las formas románticas, que ya no podían expresar los procesos modernizantes de las nuevas fuerzas sociales, económicas y culturales.

Pedro Henríquez Ureña, tal vez el crítico literario y cultural latinoamericano más importante de su época, oscilaba en sus escritos sobre el modernismo entre una caracterización formalista y sustancial de la especificidad modernista (aunque incluso él mantuvo el foco en la naturaleza estética de la dislocación modernista como búsqueda de una expresión de su verdadera identidad) (1928: 35) y una descripción de la ruptura estética con las poéticas del neoclasicismo y el romanticismo, destacando el uso de nuevas sintaxis, terminologías, versificaciones, rasgos prosísticos e imagerías (1978: 286). Y en *Breve historia del modernismo* (1954), el libro definitivo de este período sobre el movimiento, Max Henríquez Ureña terminó de dar forma al enfoque crítico formalista: "El modernismo rompió con los cánones del retoricismo pseudo-clásico que mantenía anquilosado el verso dentro de un reducido número de metros y combinaciones. [...] El impulso inicial del modernismo se tradujo, por lo tanto, en un ansia de novedad y de superación en cuanto a la forma" (1954: 16). Des-

¹⁰ De hecho, Alonso sostiene que "el siglo xix hispanoamericano se ha convertido en un nuevo y fértil terreno de investigación [...] [que] resulta de una mirada retrospectiva alejada del *boom*" (1994: 283).

pués de la Revolución Cubana, sin embargo, la tradición crítica dejó de lado el enfoque formalista y las explicaciones vinculadas a la historia literaria y privilegiaron, en cambio, una lectura que rastrea las determinaciones históricas de la construcción modernista de la particularidad cultural latinoamericana (una interpretación que ya aparecía, de manera incipiente, en la obra de Pedro Henríquez Ureña). Los críticos prestaron atención sobre todo a Martí, pero también a una idea vaga y totalizante del modernismo, y así construyeron los orígenes genealógicos (con diversos grados de conciencia deconstructiva, según la ideología crítica de cada uno) de una identidad latinoamericana moderna y autónoma, emancipada de las determinaciones socioculturales y epistemológicas coloniales y neocoloniales. En uno de los casos más radicales y extremos, el "Calibán" (1971), de Roberto Fernández Retamar, caracteriza esta genealogía como una teleología castrista; es decir, como una historia de la autodeterminación estética y cultural de la región que comienza con Martí y termina con la Revolución Cubana:

Así se conforma su visión calibanesca de la cultura de lo que llamó "nuestra América". Martí es, como luego Fidel, consciente de la dificultad incluso de encontrar un nombre que, al nombrarnos, nos defina conceptualmente; por eso, después de varios tanteos se inclina por esa modesta fórmula descriptiva, con lo que, más allá de las razas, de lenguas, de circunstancias accesorias, abarca a las comunidades que con problemas comunes viven, "del [Río] Bravo a la Patagonia, y que se distinguen de 'la América Europea'". Ya dije que, aunque dispersa en sus numerosísimas páginas, tal concepción de nuestra cultura se resume felizmente en el artículo-manifiesto "Nuestra América" (2004: 43).

Aunque de manera extrema, el discurso crítico de Fernández Retamar articula los elementos más notorios del enfoque político-particularista del modernismo: el reconocimiento de una identidad latinoamericana en el corazón de la obra de Martí, la construcción de su heroísmo como fundador de una genealogía intelectual que llega hasta los años setenta (como lo demuestra el uso de la primera persona) y una con-

cepción latinoamericanista militante de la cultura latinoamericana como función discursiva de la Revolución Cubana.¹¹

Con *Los poetas modernistas en el mercado económico* (1967) —incluido luego en *Rubén Darío y el modernismo* (1970)— y el extenso ensayo "La dialéctica de la modernidad en José Martí" (1971), Ángel Rama inauguró un enfoque sociológico del modernismo latinoamericano. Este enfoque acentuaba la producción de la diferencia histórica y cultural de la región frente a las potencias coloniales del pasado y los poderes hegemónicos globales del presente, y la narrativa crítica lo incorporó como un otro relacional en el proceso de formación de identidad. En estos textos, Rama trabaja con dos nociones de autonomía. La primera es la autonomía paradójica de la esfera literaria como resultado de un proceso de especialización de los escritores que, sin embargo, no se corresponde con un desarrollo suficiente del mercado de bienes simbólicos: "Producida la división del trabajo y la instauración del mercado, el poeta hispanoamericano se vio condenado a desaparecer. [...] La actividad específica del escritor, y especialmente del poeta, no tenía un sitio previsto en la estructura económica que estaba siendo trasplantada de Europa a tierras americanas" (1970: 50 y 55). En segundo lugar, Rama se refiere a la autonomía como un proceso de diferenciación de España que produce una identidad estética particularmente latinoamericana: "La primera independencia poética de América que por él y los modernistas alcanza mayoría de edad respecto a la península madre, invirtiendo el signo colonial que regía la poesía hispanoamericana" (1970: 10 y 11).¹² Ambas nociones de autonomía

¹¹ Saldívar ofrece una lectura mucho más sofisticada, cuidadosa y compleja de "Nuestra América", dentro de la misma línea ideológica. Entre las numerosas diferencias que separan las reivindicaciones del antiimperialismo martiano en las obras de Saldívar y Fernández Retamar, cabe mencionar la construcción que hace Saldívar de Martí como fundador de una progenie de intelectuales que configuran la identidad panamericana. Saldívar se mantiene dentro del discurso de la identidad, pero se apropia del legado político-cultural de Martí desde una perspectiva transcultural que trasciende su inscripción latinoamericanista en una tradición heroica *exclusivamente* latinoamericana.

¹² No es mi intención pintar un retrato totalizador de la ideología crítica de Rama en relación con el modernismo latinoamericano. Lejos de abocarse solamente a moldear las figuras de la autonomía, Rama también examina la relación dialéctica entre el universalismo y el particularismo, así como la tensión entre los sujetos culturales populares y las

son cruciales para comprender el relato crítico dominante en el que se inscribe el modernismo desde los años setenta.¹³

Rama representa el punto más alto y sofisticado de una tradición crítica latinoamericana que aborda de manera dialéctica las contradicciones entre cosmopolitismo y criollismo, universalismo y particularismo, literatura nacional y literatura mundial, entre otras oposiciones binarias. Para esta tradición, la contradicción entre la reivindicación de *nuestra* particularidad cultural, social y política, cerrada sobre sí misma (como en "Nuestra América"), y la explícita apertura al mundo (como en el comienzo de "Oscar Wilde") es apenas aparente. Se trataría, en ese sentido, de un momento de negación dialéctica de la que emergería una formación cultural moderna que es a la vez particular, por su carácter latinoamericano, y universal, al inscribirse dentro de la modernidad global. Esto se ve con bastante claridad en el concepto de "transculturación narrativa", que Rama concibió a principios de los años setenta como mediación de la contradicción en el binarismo que, para él, había estructurado la cultura latinoamericana desde tiempos coloniales, sobre todo a partir de la oposición *popular-letrado* y todas sus derivaciones: campo y ciudad, tradicional y moderno, particular y universal, entre otras. Rama sostiene que la modernización de la novela que se produjo entre las décadas de 1940 y 1960 (a través de una serie de textos heterogéneos a menudo agrupados en el *boom*) representa el momento de transculturación por excelencia.¹⁴ En el ensayo

elites instruidas. Rama renovó la interpretación crítica del modernismo con nociones que aún dominan este campo de estudio.

¹³ El libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina*, de Julio Ramos (escrito en la década de 1980, publicado en español en 1989 y traducido más tarde al inglés con el título *Divergent Modernities*), es uno de los frutos más brillantes de Rama en materia de esta doble conceptualización de la autonomía cultural. Ramos articula con agudeza las dos nociones de autonomía en su descripción del nuevo lugar preeminente que pasó a ocupar la literatura en el siglo XIX, como encargada de producir una identidad cultural latinoamericana y por su "autoridad como nuevo recinto de la moral" que cimentaba esa identidad cultural, mientras que otros discursos sociales, como el de la educación y la política, se orientaban por entonces "a la realización de 'finés prácticos'" (2009: 130).

¹⁴ La noción de "transculturación" fue desarrollada primero por el antropólogo cubano Fernando Ortiz, en la década de 1940, pero Rama propuso la de "transculturación narrativa" en el contexto de la crítica literaria en el ensayo "Los procesos de transcultu-

"Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", Rama explica que las novelas de Alejo Carpentier, Mario de Andrade, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José María Arguedas y João Guimarães Rosa construyen una identidad para la literatura latinoamericana que reconcilia la universalidad de las técnicas estéticas modernas con la particularidad popular de la región (1982a: 207 y 208). Rama describe este movimiento dialéctico como un proceso tripartito: en primer lugar, "una parcial desculturación" (1982a: 211), efecto de un impulso modernizante que apenas considera la especificidad local; en segundo lugar, una "reculturación" (1982a: 211), que reintroduce los elementos inicialmente negados; y, por último, el momento de la *Aufhebung* hegeliana, cuando se llega a la nueva formación cultural en un "esfuerzo de neoculturación por absorción de elementos externos de una cultura modernizada [...] una figura donde las dos fuerzas enfrentadas generan tres focos de acción que se conjugan diversamente: habría pues destrucciones, reafirmaciones y absorciones" (1982a: 211).¹⁵ La orientación ideológica de estos mecanismos formales es clave en

ración en la narrativa latinoamericana", publicado en 1974 en la *Revista de Literatura Iberoamericana*. Más tarde, Rama reescribió este ensayo para su libro *Transculturación narrativa en América Latina*.

¹⁵ Tal vez el precedente más importante en esta tradición de interpretaciones dialécticas de la contradicción entre cosmopolitismo y criollismo haya sido la lectura del modernismo y la vanguardia de José Carlos Mariátegui. Al analizar históricamente la formación de la literatura nacional peruana, Mariátegui rastrea una sucesión de oposiciones entre momentos coloniales y colonialistas de virtuosismo técnico, pero ignora la especificidad cultural indígena del Perú y los períodos de indigenismo independiente sin sofisticación formal. Mariátegui cree que la literatura nacional emerge solo cuando la contradicción se supera en la obra de César Vallejo, quien reconcilia el estilo modernista con contenidos particularmente peruanos: "En *Los heraldos negros* principia acaso la poesía peruana (peruana, en el sentido de indígena)" (2007: 259). De acuerdo con Mariátegui, "en Vallejo se encuentra, por primera vez en nuestra literatura, sentimiento indígena virginalmente expresado. [...] [Vallejo] logra en su poesía un estilo nuevo. [...] Al poeta no le basta traer un mensaje nuevo. Necesita traer una técnica y un lenguaje nuevos también" (2007: 259). Un exponente más contemporáneo de esta tradición es Gustavo Pérez Firmat, quien no ve una contradicción entre las metas cosmopolitas y las literaturas criollistas. Por el contrario, destaca el hecho de que la identidad latinoamericana (o el "sentimiento americano", en sus palabras) resulta de la reconciliación dialéctica en el criollismo: "Los libros extranjeros no son incompatibles con el sentimiento americano; en efecto, el sentimiento americano no es sino cierta forma de leer libros extranjeros" (1989: 8).

este proceso de transculturación. Lo que define la formación dialéctica de las novelas transculturadoras (al revés de las narrativas cosmopolitas) es precisamente su aporte a la realización de imaginarios nacionales y populares que el liderazgo político-cultural puede ayudar a traducir en transformaciones sociales reales. Con el concepto de transculturación, como explica Jean Franco, "la cultura popular logró abrir una grieta en los muros de 'la ciudad letrada'; a través de esta grieta, las lenguas y culturas indígenas establecieron un contacto productivo con la cultura letrada" (2002: 10).

A diferencia de muchos críticos notables que han concebido el modernismo, la vanguardia y el *boom* como momentos en los que el antagonismo entre universalismo y particularismo se resuelve dialécticamente en favor de una formación estético-cultural que trasciende esta contradicción, considero que esa aparente resolución es tan solo una variante del voluntarismo latinoamericanista que ha sido la esencia de esta tradición crítica desde la década de 1960.¹⁶ Lejos de celebrar América Latina como campo cultural en el que pueda surgir una modernidad alternativa, específicamente latinoamericana (como en el relato teleológico que hace Rama de la evolución de la literatura regional, en donde el *boom* es un *fin de la historia* estético que se corresponde con el *fin de la historia* hegeliana expresada por la Revolución Cubana y otras luchas antiimperialistas), sugiero que la tensión entre universalismo y particularismo no se resuelve nunca. Por el contrario, la incommensurabilidad entre el deseo cosmopolita de pertenencia universal, por un lado, y la autorrepresentación de la particularidad marginal que caracteriza a la cultura latinoamericana, por el otro, refuerza y reproduce esta tensión a lo largo de todo el siglo xx, e incluso define la grieta en torno a la que todavía hoy giran los debates culturales y estéticos en América Latina.¹⁷

¹⁶ En este sentido, coincido con John Beverley en que "la idea de transculturación expresa, tanto en Rama como en Ortiz, la fantasía de la reconciliación de clase, de género y de raza" (1999: 47).

¹⁷ Muy pocos críticos han resistido la tentación de justificar las contradicciones que atraviesan el corazón del proyecto modernista latinoamericano. Una de estas excepciones es Carlos Real de Azúa, para quien el modernismo es un momento inherentemente

De ninguna manera estoy proponiendo el retorno de viejos binarismos que levanten lo universal por sobre lo particular o viceversa. En cambio, intento subrayar la presencia dominante, en los campos más consagrados de la crítica latinoamericana, de una concepción teleológica de la historia literaria, en la que el modernismo vendría a ser el punto culminante de una búsqueda de la identidad estético-cultural de la región durante el siglo xix.¹⁸ Tampoco desestimando la necesidad de interrogar los momentos en que los intelectuales modernistas plantean una identidad diferencial —como "Nuestra América" de Martí, *Ariel* de Rodó y "El triunfo de Calibán" de Darío, entre muchos otros—, pero sostengo que es importante dar cuenta de las contradicciones evidentes que presentan textos como "Oscar Wilde" y "Nuestra América". Debe resistirse entonces la tentación de subsumir las hue-

contradictorio de la cultura latinoamericana: "No creo que pueda hablarse de una 'ideología del 900' sino, y solo, de un ambiente intelectual caracterizado, como pocos en la vida de la cultura, por el signo de lo controversial y lo caótico" (1950: 15). Lo mismo vale para Iván Schulman: "El artista modernista absorbe estas fuerzas, algunas de las cuales son de patente dirección antitética. Y estas se traducen en las estructuras polares que tan relevante función tienen en la escritura modernista. [...] La tensión y la distensión de estos factores en conflicto produjeron una estética acrática, una mentalidad confusa, y una literatura polifacética y contradictoria en sus tendencias" (1987: 30).

¹⁸ Algunos intentos recientes de conceptualizar la naturaleza cosmopolita del modernismo latinoamericano han subrayado de manera similar las determinaciones particularistas de su empresa discursiva total. Cathy Jrade afirma que si bien la actitud cosmopolita de los modernistas "se ha identificado con el escapismo [...] en realidad es la manifestación de una búsqueda compleja y profunda, una búsqueda que instó a los escritores modernistas a abrazar diversos aspectos de la alta cultura de todos los rincones del mundo, embriagados por la expectativa de lograr —en aparente contradicción— un sentido de identidad que fuera claramente latinoamericano [...] Cuando los escritores modernistas volvieron la atención desde las tendencias europeas más actualizadas hacia su tierra, resucitaron, tanto mediante el vuelo de la fantasía como a través del dato histórico, un pasado hispanoamericano que incluía civilizaciones antiguas, pueblos indígenas y una conciencia hispanoamericana" (1998: 14). Véase también el trabajo de Camilla Fojas, para quien "el cosmopolitismo [modernista] latinoamericano formaba parte de un propósito superior, que era el de crear una identidad cultural nacional completamente moderna y completamente opuesta a la herencia colonial" (2005: 3 y 4) y "el cosmopolitismo apuntaba a valerse de la cultura internacional para establecer una agenda nacional" (2005: 26). Las escalas epistemológicas nacionales y regionales suelen constituir la frontera interna de una tradición crítica del modernismo a la que le resulta muy difícil trascender con su pensamiento la mentalidad de la particularidad cultural y los procesos de formación de la identidad.

llas de un impulso cosmopolita minoritario dentro del modernismo latinoamericano a la determinación de una identidad fetichizada que es producto del proyecto político particularista y totalizador del latinoamericanismo. Porque —y este es el punto clave de este capítulo— en el complejo entramado de relaciones caóticas y multiformes con el archivo europeo que ha sido la base de la literatura latinoamericana desde el siglo xv, existe una pulsión que intento aislar y estudiar; una pulsión que no puede reducirse a las nociones de influencia, traducción o siquiera de apropiación y criollización implícitas en la clásica definición del modernismo que dio Federico de Onís en 1932 —“la forma hispánica de la crisis universal de las letras y del espíritu que inicia hacia 1885 la disolución del siglo xix” (1961: xv)— o en la caracterización que hace Pedro Henríquez Ureña del modernismo como movimiento que “toma sus ejemplos de Europa pero piensa en América” (1928: 34). El deseo y el mandato articulados en “Oscar Wilde” y en la tradición literario-mundial modernista que Martí inaugura no es la realización local, hacia adentro [*inward*], de la experiencia universal. La literatura mundial es un movimiento hacia afuera [*outward*]; no supone traducir el mundo a *nuestros* propios términos, sino *abrirnos* al mundo. Es leer el mundo para *inscribirnos* en él. No hay dudas de que los modernistas latinoamericanos levantaron su edificio poético apropiándose de tropos y tópicos de la literatura europea, pero la interpretación de esta iniciativa cambia radicalmente si los críticos se limitan a analizar efectos locales latinoamericanos (en conversación consigo mismos), o si ponen el acento en los horizontes de significación globales en los que se inscribe la intervención estética latinoamericana. Cuando Martí, Darío, Gutiérrez Nájera, Gómez Carrillo y Sanín Cano canalizaron ese deseo y respondieron a ese mandato *en sentido cosmopolita* (insisto con Kant), no pretendían postular una identidad latinoamericana usando estos y aquellos elementos de las literaturas del mundo. Por el contrario, intentaban producir un mundo *desde* América Latina, para inscribirse en él. El humanismo liberal latente en la noción modernista de Literatura (con L mayúscula que subraya su idealización) buscaba transformar el archivo europeo en el patrimonio universal que permitiría la autorrepresentación de los modernistas

como sujetos estéticos universales con “un ferviente deseo de participar en el mundo cosmopolita de la modernidad y de alcanzar una universalidad atemporal” (Kirkpatrick, 1989: 31).

LITERATURA MUNDIAL Y MODERNISMO: EL MOVIMIENTO DE ADENTRO HACIA AFUERA

En “Oscar Wilde”, Martí ofrece la que para mí es la clave del discurso literario-mundial del modernismo: una nueva conceptualización de la idea de lo extranjero, que ya no se ve como un Otro exterior, sino como el potencial antiparticularista (no hispánico) de identificarse con el mundo. Esta operación crítica puede rastrearse en el recorrido conceptual del primer párrafo: “Parece que las fronteras de nuestro espíritu son las de nuestro lenguaje. ¿Por qué nos han de ser fruta casi vedada las literaturas extranjeras, tan sobradas hoy de ese ambiente natural, fuerza sincera y espíritu actual que falta en la moderna literatura española?” (1978: 287). Los críticos que han prestado atención a esta crónica aseguran que este párrafo, crucial en la historia del modernismo, demuestra que Martí no se interesa *solo* por los asuntos estéticos, sociales y políticos locales, sino que *también* se interesa por aquello que no es latinoamericano (véanse Pérus, 1976: 102; Portuondo, 1982: 22; Fernández Retamar, 1995; Marinello, 1980: 303). Pero el interés en *lo otro de América Latina* que estas lecturas particularistas detectan subrayan una noción convencional de extranjería como otredad radical, que estos críticos deducen de la interpretación apresurada de la referencia a “las literaturas extranjeras”. Y el error reside en que Martí —como Rubén Darío, Julián del Casal y José Asunción Silva— tiene una visión totalmente distinta de lo extranjero. Los modernistas latinoamericanos asumieron la voz del sujeto literario-mundial (que, como expliqué, convivía con otras voces particularistas y regionalistas que los modernistas *también* encarnaban) justamente porque nada les resultaba extraño o extranjero. Nunca vieron las culturas de regiones distantes como Otros ajenos; por el contrario, estas culturas disparaban su deseo de escapar del atraso y la exclusión. “Esa ansia de salir de sí y esa noble inconfor-

midad con ser lo que es" (Martí, 1978: 287) es la versión martiana del "Je est un autre" que Rimbaud había enunciado once años antes (1984: 202 [22]). El Otro extranjero, que no es pura extrañeza sino el significante de mi propio deseo cosmopolita, no es para Martí y los modernistas un Otro dialéctico hegeliano que debe ser conquistado y colonizado para alcanzar una forma de conocimiento y subjetividad que trascienda lo individual. Tampoco es un Otro lacaniano que determina la inscripción del sujeto en el orden simbólico/social. Es más bien un Otro cuya extranjería representa algo que está más allá de la identidad particularista, en un momento en que esa identidad exhibe las marcas de su aislamiento y exclusión del orden de la modernidad. Es decir, es un Otro que representa lo opuesto a una falta del presente y, en consecuencia, representa la anhelada plenitud modernista de la cultura latinoamericana: el Otro —el extranjero— como la potencialidad y futuridad del yo modernista latinoamericano, ya realizado en un Otro moderno privilegiado (europeo o, en algunos casos y con diferentes connotaciones, estadounidense). Lo supuestamente extranjero, entonces, era el horizonte proléptico para la voluntad estética del modernismo. Octavio Paz conceptualizó la peregrinación modernista a París o a Londres precisamente en relación con esta dimensión de futuridad de ese otro marcado por su exterioridad respecto de América Latina; Paz escribe que para los modernistas, "ir a París o Londres no era visitar otro continente sino saltar a otro siglo" (1965: 19).

Esto puede no ser obvio para un lector que se quede en la referencia de Martí a las literaturas extranjeras en "Oscar Wilde". Podría argumentarse que, una vez que las literaturas del mundo son consideradas "extranjeras", se vuelve imposible articular un discurso cosmopolita sobre la literatura mundial que destaque la circulación, las cosas en común, las relaciones hegemónicas, las conexiones y las interpelaciones en un campo de intercambios transculturales. Sin embargo, como demuestro más abajo, Martí no levanta "fronteras" que separen la imaginación literaria latinoamericana de las literaturas del mundo; en cambio, las derriba para superar esa distancia. ¿Por qué entonces dice "literaturas extranjeras" cuando nombra aquello que parece estar prohibido para quienes trabajan en el marco de "la moderna literatura espa-

ñola"? Creo que la clave está en el remplazo de "lo extranjero" por "lo diverso" como cuando Martí insta a los escritores latinoamericanos a "conocer diversas literaturas". Más aún, "literaturas extranjeras" podría leerse como una referencia a la percepción que tiene "la moderna literatura española" de lo que se encuentra fuera de "las fronteras de nuestro espíritu" y "nuestro Lenguaje". De acuerdo con mi hipótesis, Martí sienta las bases de un discurso cosmopolita sobre la literatura mundial en su compleja articulación de "diversas literaturas", "la tiranía de algunas de ellas" y "esa ansia de salir de sí" que pretendo desenrañar más abajo.

Luego de quejarse por la reclusión de la literatura latinoamericana en una celda hispánica, Martí escribe: "Ni la huella que en Núñez de Arce ha dejado Byron, ni la que los poetas alemanes imprimieron en Campoamor y Bécquer, ni una que otra traducción pálida de alguna obra alemana o inglesa bastan a darnos idea de la literatura de los eslavos, germanos y sajones" (1978: 287). Este pasaje puede leerse como un juicio severo sobre la mediación peninsular que separa a América Latina de las literaturas del mundo, y es, al mismo tiempo, otra de las tantas instancias en las que Martí expresa el deseo de autonomía y autodeterminación cultural que Rama y Ramos destacan. Los modernistas quieren leer el mundo por sí mismos, y hasta las traducciones —tal vez por su origen peninsular— son un obstáculo a superar. Y "conocer diversas literaturas es el medio mejor de libertarse de la tiranía de algunas de ellas" también puede interpretarse, en el mismo sentido, como un llamado a liberarse de la presencia monolítica y tiránica que la tradición hispánica conservaba en el ámbito intelectual latinoamericano. Aunque estas lecturas son muy sensatas, no creo que el sentido crítico de estos pasajes se agote en la descripción de un sentimiento antipeninsular que exuda una afirmación antagónica de la autonomía latinoamericana. Creo, en cambio, que en ellos se deja leer algo que excede la especificidad de la presencia colonial y poscolonial de España en América Latina. Estos pasajes elaboran una demanda normativa según la cual América Latina se define a sí misma dentro de una geografía universal de la literatura, y no en relación consigo misma o con alguna literatura *extranjera* singular e individualizada ("la tiranía de

algunas de ellas"), como la española, la francesa o *una* literatura cualquiera en particular.¹⁹

O para formularlo de otra manera: ¿hay *un mundo* en el párrafo introductorio de "Oscar Wilde", o apenas *literaturas extranjeras*? ¿Y cuál es la diferencia entre las literaturas extranjeras y la literatura mundial? ¿Dónde se encontraría aquí la noción de literatura mundial? En primer lugar, en la enumeración, en apariencia arbitraria, que incluye las literaturas eslava, alemana y sajona y que deliberadamente evita las literaturas no hispánicas más previsibles: la inglesa, la francesa y la italiana. Este es el primer sentido del llamado de Martí a investigar "diversas literaturas" para modernizar las letras latinoamericanas. Lo que aparece aquí no es un deseo afirmativo de volverse francés o estadounidense o inglés (nunca español), sino la dinámica cosmopolita de un deseo literario-mundial, "esa ansia de salir de sí, y esa noble inconformidad con ser lo que es, que generan todas las escuelas filosóficas" (1978: 287). Es la necesidad de escapar del lugar fijo al que uno pertenece y el deseo de ser universal, de hacer del mundo entero la residencia cultural propia. *El mundo* es un artificio retórico que, como señalé en la introducción, no coincide con el mundo referencial, sino que es el espacio imaginario de una modernidad cosmopolita por venir. Y ese es el sentido de la enumeración de literaturas que están fuera de la cultura latinoamericana (e incluso panlatina). Porque, insisto, el llamado a mirar hacia afuera e interesarse en las "diversas literaturas" para escapar de la particularidad hispánica postula este mundo; un mundo en el que un sujeto estético marginal podría inscribirse y así volverse uno con la supuesta universalidad de un sistema mundial de intercambios literarios.

Una precondition necesaria para el deseo modernista de universalidad es la cancelación de la diferencia cultural; una operación discursiva

¹⁹ Además de la obvia motivación antiespañola, Rama detecta en Martí cierto rencor por la cultura francesa: "Por ese entonces Martí comprende que el imperialismo de la cultura francesa no puede combatirse encerrándose en las estrechas y arcaicas fronteras nacionales, como reclamaban los rezagados románticos o los conservadores, y mucho menos prolongando la dependencia de la cultura española, sino avanzando aún más en el internacionalismo de la hora mediante una audaz ampliación del horizonte universal de la cultura" (1983: 97).

a todas luces ideológica y voluntarista. Para llevar a cabo esta operación era necesario que los modernistas conceptualizaran la relación entre las distintas singularidades que constituían el campo del modernismo global en términos de diversidad y no de diferencia. Porque, mientras el concepto de diferencia cultural profundiza la ruptura y el antagonismo entre uno y su Otro (un Otro que es necesariamente extranjero en la medida en que desencadena el proceso de autoafirmación antagonica), el concepto de diversidad presupone un espacio de singularidades iguales cuya diferencia puede superarse gracias a su equivalencia estructural.²⁰ La diversidad es una ficción deliberada que se construye sobre una diferencia material realmente existente. Frente a la pregunta por la relación que media un campo internamente diferenciado, la diversidad responde con un discurso utópico que cancela las diferencias *realmente existentes*: todos coexisten en armonía, uno al lado del otro. La noción de diversidad revela el contenido ideológico del cosmopolitismo marginal del modernismo y, un siglo más tarde, del multiculturalismo. Si la noción de diferencia da cuenta de la opacidad constitutiva de las relaciones sociales y culturales (y entonces, de la necesidad de articulaciones contingentes siempre frágiles), la diversidad impone la violencia normalizadora de una reconciliación forzada de las contradicciones. Pero si, ejercida desde contextos de enunciación metropolitanos, esta *Pax Romana* implícita en la idea de diversidad acerca el cosmopolitismo al imperialismo, articulada en contextos marginales marcados por la experiencia de la exclusión, la cancelación de la diferencia que está en la base del cosmopolitismo latinoamericano es una maniobra estratégica que les permite a los modernistas representarse en términos de igualdad con sus pares europeos y norteamericanos. El discurso de la literatura mundial que inaugura Martí en esta crónica se inscribe conceptualmente del lado de la diversidad precisamente porque pretende postular un mundo de relaciones simétricas indiferenciadas entre culturas literarias equivalentes. Este mundo liso,

²⁰ Estos pensamientos sobre el concepto de "diferencia" y "diversidad" se inspiran, en gran parte, en el análisis fundacional de Bhabha sobre la oposición entre ambas (véase Bhabha, 1994: 49 y 50).

allanado, universalmente accesible, es la condición de posibilidad para la pertenencia estética universal a la que aspiran los modernistas. De esta manera, *el mundo*, evocado en "diversas literaturas" al final del párrafo, resignifica la referencia a las "literaturas extranjeras" de las primeras líneas. En el mundo de los modernistas, el mundo de la diversidad que cancela la diferencia cultural, nadie es extranjero.

Pero *el mundo* también está implicado en la idea de "la tiranía de algunas de ellas", que invoca la relación conflictiva entre literaturas metropolitanas y marginales. Por un lado, la tiranía de una literatura particular sobre otra; por otro lado, la Literatura (con L mayúscula, para subrayar su carácter idealista) como el horizonte universal emancipador de una voluntad estética, política y cultural cosmopolita.²¹ Si el vínculo entre lo extranjero y lo no extranjero en la idea de *literatura extranjera* siempre es jerárquico y etnocéntrico, y las identidades de uno y su Otro *alterizado* están sujetas a una relación hegemónica, la noción de literatura mundial que Martí articula en "Oscar Wilde" destruye la relación jerárquica que existe entre América Latina y la pluralidad de las literaturas del mundo mediante su invitación a leer "diversas literaturas" y "nutrirse de todos", porque "en todos palpita un mismo espíritu, sujeto a semejantes accidentes".

La conferencia que pronunció González Prada en la inauguración de la sección Artes y Letras del Ateneo de Lima, el 30 de enero de 1886

²¹ Martí se refiere dos veces en el ensayo al deseo de escapar de sí mismo o "salirse de sí". La primera mención está en el párrafo introductorio que analizo *in extenso*; la segunda aparece más adelante. Cabe señalar que esta segunda mención invoca un significado diferente de "salirse de sí". Si la primera se refiere con claridad al deseo universal de formar parte de algo que excede a la comunidad cultural particular de pertenencia, la segunda alude a la literatura como herramienta que permite a los sujetos espirituales dejar atrás su mundo social para hacer realidad su anhelo de ser ciudadanos de la república mundial de las letras: "Embellecer la vida es darle objeto. Salir de sí es indomable anhelo humano, y hace bien a los hombres quien procura hermosear su existencia, de modo que vengan a vivir contentos con estar en sí" (1978: 288). La Literatura, con su abrazo estético, es la senda hacia la existencia universal, no necesariamente por nuestra atención a las literaturas del mundo (más que a la nuestra), sino porque la Literatura (con mayúscula) es un ámbito, un patrimonio y una práctica lectora de carácter universal. Esta concepción de la literatura (que Martí compartía con el resto de los modernistas de la región y del mundo) es tan esencial para la estructura de los discursos literario-mundiales como la negación cosmopolita de la inscripción local particular de la legibilidad de los textos literarios.

(publicada en 1894 después de una drástica reescritura), es crucial en este sentido, porque nos ofrece otra articulación literaria-mundial entre la crítica a la tradición hispánica en América Latina y el deseo cosmopolita de trascender una identidad local particularista. Este texto es una especie de lección panorámica sobre la literatura mundial que prescribe caminos nuevos, no nacionalistas, para la cultura peruana:

Dejemos las andaderas de la infancia y busquemos en otras literaturas nuevos elementos y nuevas impulsiones. Al espíritu de naciones ultramontanas y monárquicas preferimos el espíritu libre y democrático del siglo. [...] Recordemos constantemente que la dependencia intelectual d'España significaría para nosotros la indefinida prolongación de la niñez. [...] La inmigración de los extranjeros no viene al Perú como ráfaga momentánea, sino como atmósfera estable que desaloja a la atmósfera española i penetra en nuestros pulmones modificándonos física i moralmente. Vamos perdiendo ya el desapego a la vida, desapego tan marcado en los antiguos españoles, i nos contagiamos con la tristeza jembunda que distingue al indijena peruano. [...] Seamos americanos y del siglo XIX. I no tomemos por americanismo la prolija enumeración de nuestra fauna i de nuestra flora o la minuciosa pintura de nuestros fenómenos meteorológicos, en lenguaje saturado de provincialismos ociosos i rebuscados (1894: 26 y 27).²²

El paralelismo que González Prada traza entre el cambio cultural y el desarrollo biológico, implícito en su exhortación a que los intelectuales peruanos dejen atrás su infancia (una metáfora con larga tradición en el pensamiento occidental, desde la filosofía griega hasta el ensayo "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?", donde Kant caracte-

²² Pocos años después, en el poema "Cosmopolitismo", incluido en *Minúsculas* (1901), González Prada imagina los imprecisos contornos de una geografía cosmopolita definida por la negación del "aquí" y "ahora"; el cosmopolitismo como búsqueda de otro lugar que promete la renovación y la modernización posibles "aquí": "¡Cómo fatiga y cansa, cómo abruma, / el suspirar mirando eternamente / los mismos campos y la misma gente, / los mismos cielos y la misma bruma! // Huir quisiera por la blanca espuma / y al sol lejano calentar mi frente. / ¡Oh, si me diera el río su corriente! / ¡Oh, si me diera el águila su pluma! // Yo no seré viajero arrepentido [...] // Donde me estrechen generosas manos, / donde me arrullen tibias primaveras, / allí veré mi patria y mis hermanos".

riza lo premoderno o lo no moderno como un estado de *Unmüdigkeit* o inmadurez), es menos interesante que la identificación de esta inmadurez con la perpetuación del lazo colonial con España, y de la literatura mundial como remedio para romperlo. Como en el caso de "Oscar Wilde", la interpretación de esta insistencia en la necesidad de que las elites peruanas dejen atrás su dependencia de España podría limitarse a la ruptura con la metrópoli peninsular. Sin embargo, al igual que en Martí, leo en González Prada la presencia de un deseo literario-mundial antiparticularista (y no una mera ruptura poscolonial), que apunta en dos direcciones.

Por un lado, la conferencia pone de manifiesto una operación literaria-mundial novedosa para el público criollo, al presentar a los escritores como cosmopolitas originales que son parte de un espacio literario-mundial y no de culturas nacionales específicas que deban servir de espejo para los futuros artistas peruanos. Por ejemplo, González Prada destaca a Heinrich Heine por su "inspiración nómada y cosmopolita" (1894: 12) y por la circulación global de sus textos—"El hombre que forma escuela en Alemania, se populariza en Francia, penetra en Inglaterra, invade Rusia, se hace traducir en el Japón i viene a ejercer irresistible propaganda en América i España" (1894: 8 y 9)—, y presenta su obra como un espacio textual donde los escritores latinoamericanos deben buscar "nuevos elementos e impulsiones" (1894: 26). En otras palabras, el ensayo elabora su propia demanda literaria-mundial.

En su intento de expandir las fronteras de la literatura peruana, González Prada no se limita a señalar la existencia de un mundo más allá de América Latina y España. También examina nuevas maneras de reconfigurar lo nacional desde adentro, considerando los efectos culturales de la masiva inmigración china en el Perú desde la década de 1850 (los inmigrantes eran contratados como mano de obra semiesclava en plantaciones de caña de azúcar) y la producción cultural de los pueblos indígenas andinos. Más tarde, en la década de 1890, y debido a la Guerra del Pacífico contra Chile, González Prada adoptaría un discurso indigenista y coquetearía incluso con la retórica nacionalista (Suárez Cortina, 2006: 70). Pero en 1886, cuando da esta conferencia, todavía era un ferviente cosmopolita que, lejos de propiciar la

asimilación de los culíes y los indígenas en un Estado nación criollo o hispanófilo ya constituido, destaca su potencialidad como formas socialmente concretas de alteridad cultural. De ahí su reivindicación de la familiaridad con otras literaturas, el poder transformador de la inmigración y la refrescante diferencia cultural de la tristeza indígena. Se trata de estrategias específicas para deshispanizar la cultura peruana y superar una formación cultural definida en términos particularistas (ya sean hispánicos o latinoamericanistas), a fin de desarrollar una identidad cultural moderna ("seamos americanos i del siglo XIX") cuyo lenguaje evite "los provincialismos ociosos i rebuscados".

Si leemos la exhortación de Martí a "conocer nuevas literaturas" y el llamamiento de González Prada a buscar "en otras literaturas nuevos elementos" en serie con el "no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria" de Gutiérrez Nájera, la descripción que hace Darío del modernismo como un "comercio material y espiritual con las distintas naciones del mundo" (1901: 314) y el llamado de Sanín Cano a que "ensanchemos nuestros gustos [...] no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra" (1977b: 92 y 93), entre otras expresiones, se vuelve evidente la existencia de una formación discursiva cuyo significado no se agota en el cultivo modernista de literaturas *extranjeras*, la voluntad de salirse de la órbita de influencia cultural madrileña, una ideología occidentalista o las distintas versiones estéticas de la eurofilia y la francofilia.²³ Lejos de ello, aquí advierto la pre-

²³ Por "ideología occidentalista" me refiero a la noción de occidentalismo, es decir, la construcción simbólica de Occidente por parte de las elites intelectuales periféricas en función de su interés cultural, político y económico dentro de la escena global. El concepto de occidentalismo fue desarrollado primero por Couze Venn en 2000 (*Occidentalism. Modernity and Subjectivity* [Occidentalismo. Modernidad y subjetividad]) y por Ian Buruma y Avishai Margalit en 2004 (*Occidentalism. Breve historia del sentimiento antioccidental*), como inversión directa de la noción de orientalismo propuesta por Edward Said, que describe la construcción simbólica de Oriente por parte de los escritores europeos coloniales. Mientras que en el Asia Oriental de fines de siglo XIX este discurso adquirió la forma de un repudio del Occidente materialista como reacción a la modernización socio-cultural, el occidentalismo latinoamericano tendía a imitar el discurso occidentalista que articulaban los intelectuales europeos respecto de su posición hegemónica en el marco de la desigual relación de fuerzas mundiales. Venn define el occidentalismo como la campaña de los intelectuales europeos para universalizar su concepción capitalista moderna de lo social. "El occidentalismo, entonces, dirige la atención hacia el proceso de

sencia estructural de un discurso literario-mundial que postula un mundo entendido como una totalidad universal de cultura modernista, donde estos escritores latinoamericanos podrían inscribir su práctica estética y transformarse en sujetos cosmopolitas, para así modernizar la cultura latinoamericana. El cosmopolitismo de los modernistas debe entenderse como un pedido de reparación histórica, como una demanda de igualdad universal realizada por quienes se sienten excluidos del banquete de la modernidad estética. Por eso Martí subraya la universalidad del espíritu moderno ("en todos palpita un mismo espíritu") que determina el sistema literario global y cada uno de sus elementos y participantes singulares.²⁴

modernización del mundo y occidentalización de Europa, en cuyo marco la modernidad occidental fue estableciéndose gradualmente como la forma de sociabilidad privilegiada, si no hegemónica, ligada a una ambición universalizante y totalizante" (2000: 19). El discurso de los modernistas latinoamericanos sobre la literatura europea tendía a reforzar esta desigualdad entre Occidente y su periferia latinoamericana.

Consciente de la desigualdad sobre la que se erigen los discursos occidentalistas, Graciela Montaldo ofrece un panorama más complejo del lugar que ocupa el occidentalismo en el modernismo latinoamericano, subrayando sus efectos modernizantes: "Toda exageración es poca cuando se trata de describir y pensar el gusto 'europeizante' de los artistas e intelectuales del fin de siglo latinoamericano. Como ha señalado Edward W. Said, el europeísmo se había constituido en el siglo XIX en una ideología que había penetrado todo (desde la clase obrera al feminismo) y un paradigma homogéneo que regía las identidades culturales de los modernos occidentales. Los intelectuales y artistas 'esteticistas' latinoamericanos jugaron un rol central en la difusión de los gustos modernos de la cultura occidental, poniendo al alcance de sectores cada vez mayores el gusto de las tradiciones estéticas modernas, homogeneizándolos y tratando de borrar, por captura, las diferencias. Al hacerlo, les dieron también a esos sectores acceso a sus mismas prácticas culturales. En la cultura mundializada, sin embargo, esa homogeneidad es para los latinoamericanos el despliegue de todas las diferencias posibles" (1999: 87).

²⁴ No solo disiento con el enfoque del universalismo modernista preponderante en la crítica latinoamericana, sino que también percibo una contradicción constitutiva entre universalismo y particularismo dentro del modernismo latinoamericano: una disidencia del modernismo consigo mismo. Como señalé antes, es importante reconocer más ampliamente estas contradicciones en Martí y en el modernismo más en general. En lo que concierne a la literatura mundial, por ejemplo, aun cuando Martí haya expresado el argumento más convincente en favor de una redefinición literaria-mundial de la literatura latinoamericana y sus relaciones con las premisas universales de la modernidad, también escribió, antes y después de su crónica sobre Oscar Wilde, varias invectivas particularistas contra lo que defino aquí como una relación literaria-mundial con las literaturas del mundo. En 1878, por ejemplo, en una carta a José Joaquín Palma, Martí escribió sobre la literatura europea en términos similares a los que usaría años después

No importa si Martí, Gutiérrez Nájera, González Prada, Rubén Darío, Gómez Carrillo y Sanín Cano llamaban "literatura mundial" o no a este discurso. Ellos fueron los primeros intelectuales en establecer un discurso riguroso y conceptualmente específico sobre la relación de necesidad que existe entre la literatura propia y las literaturas del mundo: un mundo que creían merecer y del que se sentían parte. Los modernistas de fin de siglo (en América Latina y otras partes del mundo) representaban el espacio de la cultura literaria como una comunidad mundial de sujetos estéticos modernos. Esta construcción derribaba las fronteras simbólicas entre los modernismos locales y a la vez generaba, sobre todo entre los artistas de la periferia, un sentido de pertenencia a una hermandad modernista, aun cuando los escritores metropolitanos estuvieran muy poco al tanto de los periféricos y no se esforzaran por fortalecer lazos transatlánticos significativos. Esta desigualdad global era crucial para la política de los discursos literario-

en "Nuestra América": "Dormir sobre Musset; apegarse a las alas de Victor Hugo; herirse con el cilicio de Gustavo Bécquer; arrojar en las cimas de Manfredo; abrazarse a las ninfas del Danubio; ser propio y querer ser ajeno; desdenar el sol patrio y calentarse al viejo sol de Europa; trocar las palmas por los fresnos, los lirios del Cautillo por la amapola pálida del Darro. [...] Así comprometeremos sus destinos [de la patria], torciéndola a ser copia de historia y pueblos extraños" (1963a: 94).

Y en 1881, en Venezuela, meses antes de su llegada a Nueva York, Martí explica que la *Revista Venezolana* "encamina sus esfuerzos a elaborar, con los restos del derrumbe, la grande América nueva, sólida, batallante, trabajadora y asombrosa", y después pregunta: "¿Será alimento suficiente a un pueblo fuerte, digno de su alta cuna y magníficos rima-dores, la aplicación cómoda y pernicioso de indagaciones de otros mundos [...] No: no es esa la obra. [...] Es fuerza convidar a las letras a que vengan a andar la vía patriótica, del brazo de la historia" (1963b: 209 y 210).

Cabría argumentar que Martí escribió estos textos antes de llegar a Nueva York, el momento en el que supuestamente reorganizó sus ideas sobre América Latina y lo no latinoamericano (Europa y su América), para dar paso así a una pulsión universalista donde antes solo existía una lucha particularista por la identidad latinoamericana. De hecho, este es el argumento de Rama: "Con su llegada a Nueva York toma contacto con la cultura masiva y cosmopolita que, a su vez, lo pone en relación directa con las corrientes de la renovación francesa, inglesa y norteamericana" (1983: 97). Sin embargo, "Nuestra América" fue escrito en 1891, casi diez años después de "Oscar Wilde", lo cual echa por tierra la idea de una progresión lineal en Martí. Creo que estas contradicciones deben interpretarse en el contexto de la tensión entre el particularismo latinoamericano del modernismo y su universalismo occidentalista: la literatura mundial era una de las instancias más notables de la disidencia del modernismo consigo mismo.

mundiales de los escritores latinoamericanos frente a los imaginarios críticos de sus homólogos europeos y estadounidenses. Como señalo en la introducción, mientras que los discursos hegemónicos sobre la literatura mundial se basan en una noción de universalidad que es idéntica a su propia representación imaginaria, la política de los discursos literario-mundiales latinoamericanos siempre está determinada por un objetivo estratégico: transformar un campo cultural obsesionado por su diferencia y su particularidad (a menudo codificadas como síntoma de atraso) en una formación cuya identidad esté determinada por su apertura al mundo y su representación de los procesos locales de modernización cultural como parte de fenómenos globales. Esto es precisamente lo que hace el discurso literario-mundial de los modernistas: diluir el énfasis en la singularidad latinoamericana para redefinir la literatura y la cultura de América Latina en relación con un mundo concebido como telón de fondo del escenario donde se actualiza la universalidad de la literatura moderna.

Reconocer la desigualdad entre posiciones socioeconómicas y culturales de enunciación dentro de un sistema global de intercambios literarios geopolíticamente determinado es clave para comprender la especificidad del cosmopolitismo marginal que funciona en el discurso literario-mundial del modernismo. Por ejemplo, al describir la actuación de Wilde en la conferencia, Martí destaca la seguridad y confianza en sí mismo de Wilde respecto del lugar que ocupa dentro de esta red global: la plenitud estética que irradia contrasta con las quejas del cubano por el aislamiento de las letras latinoamericanas. Martí no se siente cómodo con su posición marginal de enunciación, y la presencia de Wilde en el escenario le permite articular esa diferencia. La asimetría entre el conferencista y los espectadores se replica en la desigualdad entre los espacios culturales que ocupan Wilde y Martí. Aun cuando los lectores conservadores del Atlántico Norte marginen y censuren a Wilde ("Es un elegante apóstol, lleno de fe en su propaganda y de desdén por los que se la censuran" [Martí, 1978: 287]), esa noche en el Chickering Hall representa para Martí la universalidad de una renovada cultura moderna—"predica lo Nuevo" (1978: 288); es "el innovador" (1978: 288)— y se convierte tanto en el significante de la

exclusión de América Latina como en la figura que anuncia una pertenencia por venir.²⁵

Si la introducción de la crónica señala la necesidad de refundar una literatura latinoamericana obsoleta, la conferencia de Wilde da cuenta (desde el título: "Renacimiento del arte en Inglaterra") de la suntuosidad estética alcanzada por los simbolistas, los decadentes y los prerrafaelitas. Para Wilde no es el arte inglés lo que se ha reformado, sino el arte en general: es la práctica e institución universal lo que se ha renovado gracias a los discursos de los artistas británicos, pero también de los franceses e italianos: "Lo llamo nuestro Renacimiento inglés porque es en efecto una suerte de nuevo nacimiento del espíritu del hombre, como el gran Renacimiento italiano del siglo xv, impulsado por el deseo de promover un modo de vida más bello y refinado" (2008: 58). Este segundo renacimiento inglés marca para Wilde una iteración diferida del origen del *espíritu del hombre* (es decir, una deconstrucción de cualquier esencialismo originario), y eso significa una de dos cosas: o que las letras inglesas (y las literaturas metropolitanas modernas en general) dan paso a una nueva etapa del desarrollo del espíritu, de modernidad para toda la humanidad, o que la particularidad de la literatura inglesa es idéntica a la universalidad del género humano.

Martí, el más avezado de los observadores, toma nota de cómo Wilde pone en escena la rareza que lo diferencia, su *queerness*: "Aderezado con un traje extravagante que no añade nobleza ni esbeltez a la forma humana, ni es más que una tímida muestra de odio a los vulgares hábitos corrientes" (1978: 292). Sylvia Molloy fue la primera en señalar que Martí "se siente claramente perturbado por la extravagancia que se despliega ante sus ojos" (1992: 188). En efecto, Martí oscila todo el tiempo entre la sorpresa por la representación estética de Wilde y el esfuerzo por restablecer su centro moral, amenazado: "Embellecer la vida es darle objeto. Salir de sí es indomable anhelo humano, y hace bien a los hombres

²⁵ Molloy subraya esta asimetría cuando describe el primer encuentro de Martí con Wilde: "Encuentro es una palabra muy generosa, por supuesto, ya que los dos hombres nunca se vieron cara a cara, y Wilde desconocía por completo la existencia de Martí. Lo que me interesa aquí, para comenzar, es precisamente ese desequilibrio que otorga a Martí una ventaja estratégica especial" (1992: 188).

quien procura hermostear su existencia" (1978: 289), pero "hiere los ojos ver a un galán gastar chupilla de esta época, y pantalones de la pasada, y cabello a lo Cromwell" (1978: 289).²⁶ Martí traduce esta ansiedad a los términos geopolíticos de su discurso literario-mundial: ve confianza y autoafirmación —"Sonríe como quien está seguro de sí mismo" (1978: 289)— en el despliegue de plenitud y diferencia simbólica de Wilde; una abundancia de recursos materiales y simbólicos se opone a su propia situación, marcada por la pobreza, la falta y la incertidumbre:

Oscar Wilde pertenece a excelente familia irlandesa, y ha comprado con su independencia pecuniaria el derecho a la independencia de su pensamiento. Este es uno de los males de que mueren los hombres de genio: acontece a menudo que su pobreza no les permite defender la verdad que los devora e ilumina, demasiado nueva y rebelde para que puedan vivir de ella. Y no viven sino en cuanto consienten en ahogar la verdad reveladora de que son mensajeros, de cuya pena mueren (1978: 288).

Martí, el exiliado en Nueva York, el sujeto dislocado que se identifica con la rareza literaria de Wilde, con su retórica *queer*, pero lo inquieta el despliegue de su sexualidad sobre el escenario —"No viste como todos vestimos, sino de singular manera" (1978: 289)—, subraya esa ambigüedad: *compartimos el deseo de modernización estética* ("Esos son nuestros pensamientos comunes: con esa piedad vemos nosotros las maravillas de las artes" [1978: 291]), *pero es indudable que hablamos desde lugares diferentes*.

La yuxtaposición de la exhortación literaria-mundial de Martí, al comienzo de la crónica, y esta formulación de la diferencia entre su

situación y la de Wilde sienta las bases para una imaginación literaria-mundial marginal en el modernismo latinoamericano. Su especificidad está dada por el intento imaginario de superar la distancia que separa a América Latina —en los márgenes de lo universal— de la acabada formación estética moderna que representa, para Martí, el lugar de enunciación de Wilde. Este discurso literario-mundial del modernismo produce subjetividades y formaciones culturales cosmopolitas que operan como lo *imaginario* de Lacan (1988: 166 [266]): achicando la grieta que separa lo hegemónico de lo marginal, constituyendo un espacio estético universal unificado e indiferenciado —"la iglesia del arte hermoso universal" (Martí, 1978: 287)— que incorpore cada manifestación estética por igual. Esta demanda implícita de igualdad, de un acceso igualitario al reino ontológicamente privilegiado de la modernidad, marca el carácter marginal del deseo que la impulsó. Todo discurso literario-mundial (y el acto mismo de pensar *el mundo*) supone una determinada posición geopolítica. Sin embargo, los discursos cosmopolitas enunciados desde posiciones culturales metropolitanas tienden a pronunciar significantes universalistas para ocultar su carácter hegemónico, mientras que los cosmopolitismos marginales definidos por la falta niegan sus determinaciones locales para superar las particularidades estéticas y sociales que ven como síntomas de su exclusión. De forma estratégica y claramente ideológica, el modernismo exhortaba a los escritores latinoamericanos a abrirse a un mundo en que se habían anulado las relaciones sociales hegemónicas y la diferencia sustantiva; un mundo literario reconciliado consigo mismo, en sí y para sí, sin predicados marginales ni metropolitanos.

GUTIÉRREZ NÁJERA: MUNDOS INDIVIDUALES Y CULTURAS DE IMPORTACIÓN/EXPORTACIÓN

Como ya he señalado, después de que Martí escribiera "Oscar Wilde", otros intelectuales de la región copiaron su fórmula para emprender un camino hacia la modernidad estética que no pasara por la latinoamericanidad de América Latina, sino por *el mundo*. Pocos años des-

²⁶ Es interesante contrastar la incomodidad de Martí ante el despliegue *queer* de Wilde y la comodidad de Gómez Carrillo con el erotismo del escritor irlandés: "Cuando en mis visitas matinales a su deliciosa habitación del Boulevard des Capucines, suelo encontrarle, vestido apenas con una camiseta descotada de lana roja, su robusto torso de luchador me hace pensar en las figuras inmortales de Rubens. [...] Su nariz es recta, su boca es sensual, su cuello es firme. Y con todo esto, cierto amaneramiento que constituye su encanto propio y verdadero" (1898c: 149 y 150). En *Cosmopolitanism in the Americas* [Cosmopolitismo en las Américas] (2005: 40-42), Camilla Fojas analiza en detalle cómo Gómez Carrillo construye la figura de su Oscar Wilde.

pués de este discurso literario-mundial inaugural de Martí, el poeta, novelista y cronista mexicano Manuel Gutiérrez Nájera, "fundador de lo moderno" (Pacheco, 2000: 20) y director de la *Revista Azul* (México, 1894-1896), fue un poco más lejos que el escritor cubano en su redefinición universalista de la esfera local y nacional.²⁷ En 1885, escribió uno de los ensayos modernistas más importantes y proféticos, "Literatura propia y literatura nacional", donde afirma que la cuestión nacional es secundaria en los asuntos literarios. "¿Hay una literatura mexicana?", pregunta Gutiérrez Nájera (1959b: 86). Su respuesta prefigura la que daría Borges sesenta y seis años después en "El escritor argentino y la tradición": sí, la hay, pero la pertenencia nacional es irrelevante.²⁸ Para Gutiérrez Nájera, lo que importa es alcanzar un lugar en la esfera universal de la Literatura:

Las literaturas no se forman al antojo de nadie. Aparecen en los pueblos cuando estos llegan a cierto grado de desarrollo. [...] Ahora bien, para que esta literatura tenga un carácter propio, se necesita que los literatos cuyas obras la compongan estén dotados de poderosa individualidad. [...] Una literatura propia no es, en resumen, más que la suma de muchas poderosas individualidades.

Poco importa que estas hayan contribuido al fondo común de la literatura con obras en que se pinten otros países o se canten proezas de héroes extraños. Si en esas obras han estampado el sello de su genio propio, como lo estampó Schiller en *María Estuardo* y en *Guillermo Tell*, Racine en *Fedra*

²⁷ Gutiérrez Nájera y Martí eran amigos. Se conocieron durante la breve estadía del cubano en México, entre 1875 y 1876, y compartieron un espacio editorial en el periódico mexicano *El Partido Liberal*. Más tarde se escribieron con frecuencia entre Nueva York y México. En consecuencia, no sorprende que Gutiérrez Nájera aceptara el desafío que Martí había lanzado poco antes en "Oscar Wilde". De acuerdo con Schulman, "de Gutiérrez Nájera, Martí estimaba la obra y la persona. Nájera alabó al escritor cubano de 'alas recias' y 'estilo mágico'" (2002a: 111).

²⁸ En "El escritor argentino y la tradición", Borges escribe: "No podemos concretarnos a lo argentino para ser argentinos" (1974a: 274). Este ensayo parte de la misma pregunta que se plantea Gutiérrez Nájera y llega a una conclusión similar (aunque más radical, porque Borges representa la cumbre de la tradición literaria-mundial que inauguraron los modernistas latinoamericanos). En la introducción, analizo más extensamente este ensayo de Borges.

y *Atalía*, Byron en *Sardanápalo*, Victor Hugo en *Cromwell* y *Lucrecia Borgia*, esas obras pertenecen respectivamente al círculo de las grandes creaciones alemanas, inglesas y francesas. Hoy no puede pedirse al literato que solo describa los lugares de su patria y solo cante las hazañas de sus héroes nacionales. El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno. Las literaturas de los pueblos primitivos no eran así, porque el poeta solo podía cantar los espectáculos de la naturaleza que su tierra le ofrecía y los grandes hechos de sus mayores o coetáneos. Hoy las circunstancias son diversas. Lo que se exige a un poeta, por ejemplo, para considerarlo como un gran poeta en la literatura propia, es lisa y llanamente que sea un gran poeta, que la luz que despida sea suya y no refleja (1959b: 85 y 86).

En el contexto del Porfiriato (la presidencia de facto del general Porfirio Díaz, de 1876 a 1911), un período caracterizado por la modernización de la infraestructura a través de inversiones extranjeras y una concepción positivista del gobierno como administración burocrática, el llamado de Gutiérrez Nájera a producir una literatura universal, y no mexicana, encajaba muy bien con las formas de cosmopolitismo cultural que promovían por entonces las elites del Distrito Federal.²⁹

Puede leerse la difusión de una ideología individualista liberal durante el ascenso de la burguesía mexicana en la concepción de Gutiérrez Nájera de la literatura mundial como la suma de literaturas irreductiblemente personales: una esfera cuya universalidad depende de su indeterminación y desarraigo, formada por obras individuales que no pueden (o no deben) inscribirse en la particularidad nacional de una cultura dada, ya que son productos del genio singular de sus autores. El genio de Schiller, Racine, Byron y Hugo no expresa entonces

²⁹ La mayoría de los especialistas consideran a Gutiérrez Nájera un intelectual orgánico del Porfiriato (véase José María Martínez, 2007 y 2008). Los críticos solían identificarlo —tal vez un poco sumariamente después de leer su poema más célebre, "La duquesa de Job"— con la francofilia atribuida a las elites latinoamericanas del siglo XIX, y en especial a los poetas modernistas. Pero este pasaje evidencia un deseo universal que tiene por objeto al mundo todo de la modernidad, sin limitarse a la adoración pasiva y esencialista de Francia y lo francés.

la esencia cultural del pueblo alemán, francés o inglés, sino que manifiesta la subjetividad artística individual de cada escritor ("el sello de su genio propio"). Gutiérrez Nájera explica que el valor de estos textos se mide según su grado de contribución al patrimonio universal de la Literatura ("fondo común de la literatura"), mientras que su relevancia nacional pasa a un segundo plano. Gutiérrez Nájera tiene en cuenta el lugar que ocupan las formaciones literarias nacionales, pero quedan relegadas frente al valor preeminente del hombre individual (la autoría, para él, es una relación social masculina) y su obra maestra, y el talento del autor es así la instancia de mediación que relaciona la esfera nacional con la esfera de la literatura mundial.³⁰

Si Martí en "Oscar Wilde" manda a los latinoamericanos a *leer* literatura mundial, en "Literatura propia y literatura nacional" Gutiérrez Nájera se interesa por lo que los intelectuales mexicanos y latinoamericanos tienen que *escribir* para ser parte del mundo de la literatura moderna. Por eso opone las prácticas literario-mundiales modernas de los escritores de "hoy" a "las literaturas de los pueblos primitivos". Los escritores de hoy no deben limitarse a representar las "hazañas de sus héroes nacionales" y los "espectáculos de la naturaleza que su tierra" ofrece; ellos viajan y "está[n] en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno". En otras palabras, los escritores latinoamericanos deben ser escritores de literaturas mundiales, y Gutiérrez Nájera equipara literatura mundial con Literatura moderna (en este caso, la L mayúscula subraya la universalidad con la que Gutiérrez Nájera inviste a la literatura como práctica e institución humanista).

Pero unos años más tarde, en 1890, Gutiérrez Nájera advierte que es imposible separar la lectura y la escritura de literatura mundial, que los escritores de las culturas literarias marginales deben participar de la literatura mundial como lectores. En "El cruzamiento en literatura", un

³⁰ En su prefacio a la primera antología poética que publicó Gutiérrez Nájera (1896), Justo Sierra destaca el "individualismo poético" del poeta y lo atribuye a su inclinación romántica (1896: 17). Schulman criticó a Sierra por esto, explicando que el individualismo de Gutiérrez Nájera debe entenderse en relación con la hegemonía liberal propia de los discursos decimonónicos sobre la modernidad (2002b: 132).

artículo publicado en la *Revista Azul* el 9 de septiembre de 1894 (aunque la mayoría de las ideas que contiene habían aparecido en un texto homónimo que escribió para el diario *El Partido Liberal* en 1890), Gutiérrez Nájera considera el tema de la importación literaria en los contextos marginales a partir del caso de los novelistas españoles:

Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá, y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación. Parece que reniega la literatura de que yo le aplique estos plebeyos términos de comercio; pero no hallo otros que traduzcan tan bien mi pensamiento. No puede negarse que en España hay mejores novelistas que poetas líricos. ¿Y a qué se debe esta disparidad? Pues, a que esos novelistas han leído a Balzac, a Flaubert, a Stendhal, a George Eliot, a Thackeray, a Tolstói, a muchos otros, y este roce con otros temperamentos literarios ha sido provechoso para ellos. [...] El renacimiento de la novela en España ha coincidido y debía coincidir con la abundancia de traducciones publicadas. Leen hoy los españoles mucho Zola, mucho Daudet, mucho Bourget, mucho Goncourt, mucho Feuillet. [...] En otras palabras: la novela española ha viajado y ha aprendido bastante en sus viajes (1959a: 102).

Si bien Gutiérrez Nájera evita establecer una relación mecanicista entre determinaciones socioeconómicas y proyecto estético, su traducción subversiva de los intercambios literarios globales al lenguaje del comercio (en el momento culminante de la integración de América Latina en el capitalismo mundial como proveedora de materias primas) puede entenderse en términos de lo que Ericka Beckman denomina "ficciones del capital", un concepto que describe las maneras en que

las elites latinoamericanas pensaban y actuaban frente al mundo emergente (o los mundos emergentes) de la temprana liberalización y modernización de la economía [...] [desde] los albores de la era exportadora, en las décadas de 1870 y 1880, cuando parecía que la capitalización de los vastos depósitos americanos de riquezas naturales era no solo posible sino también inminente (2013: x, 5).

Para mi análisis, sin embargo, lo más importante de la retórica de Gutiérrez Nájera es que en ella se vuelven visibles las redes fragmentadas de apropiaciones, lecturas, traducciones, reescrituras, excavaciones geológicas y préstamos simbólicos que forman el campo de la literatura mundial. Los viajes de la novela española por las obras de Balzac, Flaubert, Thackeray, Tolstói y otros autores son menos significativos como parte de un canon modernista de novelas decimonónicas —la interpretación más común de esta lista de escritores— que como evidencia de las dislocaciones internas que modelan el campo desigual de la literatura mundial. *Novelistas españoles y la novela española* no son referencias sustanciales, sino apenas los nombres de una posición cultural marginal (que *también* puede ser el lugar que ocupa América Latina) dentro de estas cartografías globales, y desde allí pueden emprenderse entonces los viajes por “otros temperamentos literarios”.

Los viajes literarios globales y sus traducciones pueden provocar la modernización de las culturas marginales, entendida como renacimiento y abundancia, como emancipación de una exclusión y de una existencia estética aislada, pobre y preuniversal, que se caracteriza por la falta de los “productos ricos y cuantiosos” que eventualmente se obtendrán por medio de las importaciones de la literatura mundial. Pero Gutiérrez Nájera no se limita a identificar el campo de acción global de las culturas marginales ni a reconocer su particularidad pobre y atrásada. “Mientras más prosa y poesía alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc., importe la literatura española, más producirá, y de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación”: la formulación misma de la primera oración de este pasaje, con su estilo anafórico (más, más y más), expresa su optimismo respecto de los enfoques literario-mundiales de la producción cultural como una forma de dejar atrás la sensación de falta, carencia y necesidad.

Como lo había hecho Martí antes que él, Gutiérrez Nájera propone transacciones culturales que vayan más allá de las literaturas de Francia e Inglaterra. Ese *más allá* señala y configura una idea de mundo, un mundo postulado en el lenguaje impreciso de un deseo de trascender las limitaciones no solo de lo local, sino también de las relaciones neocoloniales, ya sean con España o con potencias como Francia o

Gran Bretaña. El mundo como la promesa de una multiplicidad indeterminada de acoplamientos (“más... más... más...”) significa la plenitud y la riqueza por venir. La lista de la oración inicial (alemana, francesa, inglesa, italiana, rusa, norte y sudamericana, etc.), y sobre todo el “etc.” que cierra la enumeración, se hace eco de las “diversas literaturas” de Martí y señala un mundo formado por numerosas plazas culturales donde realizar intercambios. De manera más bien voluntarista, Gutiérrez Nájera imagina un espacio literario-mundial de jerarquías flexibles, donde los escritores españoles se inspiran en los autores estadounidenses y sudamericanos, en los rusos o en los italianos y, sí, en los franceses e ingleses. Pero este no es un mundo plano y horizontal de intercambios parejos; Zola no leía a José Mármol ni Huysmans leía a Darío (por mucho que este lo deseara).³¹ Gutiérrez Nájera elabora un discurso cosmopolita modernista y, en vez de enfocarse en los lugares diferenciales de las tradiciones globales débiles y fuertes, subraya la desigualdad que existe entre quienes han inscripto su práctica en el mundo de los intercambios literarios (los novelistas españoles) y quienes no lo han hecho (los poetas españoles). Para los escritores marginales, la ilusión de igualdad y horizontalidad, del desmantelamiento de las jerarquías, comienza *después* de que la literatura mundial triunfa sobre la condición empobrecida que es producto de la falta de “roce” con la universalidad de la Literatura con mayúscula.

Antes de que España, México u otros países latinoamericanos se acoplen al mundo, su situación marginal determina su papel de importadores culturales. Pero a través de la importación, esos países cambian el signo de su marginalidad y se convierten en culturas importadoras/exportadoras (“Mientras más prosa y poesía [...] importe la literatura española [...] de más ricos y más cuantiosos productos será su exportación”). Esta noción resulta excepcional en el contexto del

³¹ Aludo aquí a *La Tierra es plana*, de Thomas Friedman, una apología de la globalización capitalista neoliberal que, a diferencia del punto de vista cosmopolita optimista de Gutiérrez Nájera, no cuenta con la ventaja de haber sido escrita en el momento progresista y modernizante que marcó el ascenso de la burguesía latinoamericana.

modernismo: la idea de que el destino de América Latina no es solo importar formas y estrategias estéticas, sino también —una vez que la región haya alcanzado el estadio de modernidad que la convierta en una cultura literaria-mundial— exportar. Oswald de Andrade desarrollará este argumento tres décadas después respecto de la cultura brasileña en el “Manifiesto Pau Brasil” (el *pau Brasil* o palo Brasil era una de las principales materias primas de exportación del país) y en el “Manifiesto antropológico”, donde declara que la cultura brasileña no solo devora la cultura europea, sino que también provee a la cultura francesa del necesario Otro contra el cual define su universalidad durante la revolución: “Sin nosotros, Europa no tendría siquiera su pobre declaración de los derechos del hombre” (1928: 3). Pero, a diferencia de lo que ocurría con sus articulaciones discursivas, la idea de una cultura literaria latinoamericana plenamente integrada al mundo como exportadora no se hará realidad a nivel global hasta mucho más tarde; por un lado, con la genealogía del realismo mágico que empieza con Alejo Carpentier, Miguel Ángel Asturias y Arturo Uslar Pietri en la década de 1930, y sigue con Gabriel García Márquez; y, por otro lado, con las apropiaciones filosóficas que se realizan de Borges en Francia entre 1955 y 1964, cuando *Les Temps Modernes* de Sartre publicó una importante cantidad de sus textos traducidos, *Cahiers de L’Herne* lo canonicizó en un número especial de casi quinientas páginas con ensayos sobre el escritor argentino firmados por los más renombrados intelectuales franceses de la época, y le entregaron el Premio Formentor que Borges compartió con Samuel Beckett en 1961.

La contribución de Gutiérrez Nájera al discurso de la literatura mundial en América Latina, aunque ha sido soslayada, es muy significativa. En el marco de las tensiones internas del modernismo, rompe con la ley de Rubén Darío sobre el privilegio ontológico de la cultura francesa (que analizo en el próximo capítulo) frente al lugar minoritario y secundario de América Latina. El modelo de intervención literaria-mundial que Gutiérrez Nájera propone para el escritor latinoamericano privilegia lo individual sobre lo nacional y, al conceptualizar esta relación en el lenguaje del comercio, funda sus prescripciones críticas sobre la base de la materialidad de intercambios literarios concretos.

COSMÓPOLIS: ENTRE LA REGIÓN Y EL UNIVERSO

La retórica de Gutiérrez Nájera sobre novelas y escritores que viajan por una red global de intercambios literarios (“La novela española ha viajado y ha aprendido bastante en sus viajes” y “El literato viaja, el literato está en comunicación íntima con las civilizaciones antiguas y con todo el mundo moderno”) aparece en varios discursos literario-mundiales modernistas, con una estructura semántica constante en cuanto a la conceptualización de la universalidad literaria. Mientras que Gutiérrez Nájera destaca el papel de la literatura mundial como una forma de nombrar el espacio por el que viajan las formas estéticas (y las ideas en general), el poeta y ensayista venezolano Pedro Emilio Coll analiza, en varios de sus escritos, las huellas que dejan los textos literarios a medida que transforman lectores y culturas. En 1901, en “Decadentismo y americanismo” Coll escribe que “las literaturas extranjeras [son] algo como un viaje ideal, que nos enseña a distinguir lo que hay de peculiar en las cosas que nos rodean”, y explica que, gracias a estos viajes, “nuestros ojos han aprendido a ver mejor, y nuestro intelecto a recoger las sensaciones fugaces” (1901: 68). La literatura mundial no solo es una red impredecible de conexiones, sino también una perspectiva o un punto de vista que influye radicalmente en la percepción de lo local y particular, ahora visto como parte del sistema universal de la Literatura.

Coll fundó y dirigió la revista *Cosmópolis* (Caracas, 1894-1895), el espacio cultural más dinámico de la Venezuela finisecular, pero la editaba junto a Pedro César Dominici y Luis Manuel Urbaneja Achelpohl, quienes estaban más bien interesados en la formación de la cultura nacional venezolana. Como resultado, *Cosmópolis* (de la que se publicaron solo doce números en un período de quince meses) expuso su tensión constitutiva entre una visión universalista y una particularista del discurso cosmopolita en América Latina, y provocó, de hecho, interpretaciones encontradas de su polisémico nombre. Mientras que Coll proponía —aunque de forma no muy consistente— un imaginario universalista para la revista (y para las prácticas estéticas latinoamericanas), Urbaneja Achelpohl destacaba los rasgos diferenciales de la polis venezolana en un mundo de naciones particulares. En sus primeros

nueve números, publicados entre mayo de 1894 y mayo de 1895, *Cosmópolis* expuso tres posiciones en conflicto:

El criollista proponía la dotación de la literatura de originalidad y sentir nacional; el conservador luchaba por la preservación de la lengua, la demarcación identitaria de la nación y exigía la congruencia de la producción literaria con los rasgos caracterizadores de lo histórico cultural, y el modelo cosmopolita otorgaba un papel secundario a los anteriores y perfilaba el hecho literario hacia la liberación del marco identitario que lo encasillaba (Moré, 2002: 130).

Estas tres líneas se identifican, a grandes rasgos, con las posiciones articuladas por Urbaneja Achelpohl y Coll (Moré excluye el decadentismo de Dominici porque no lo considera antagónico respecto a las demás).³² Algunas de estas tensiones se ven reflejadas en "Charloteo", el editorial del primer número, presentado como una conversación en la que cada editor resumía lo que esperaba de la revista. Urbaneja Achelpohl "enfrenta a los contenidos nacionales con los cosmopolitas del modernismo" (Infante, 2006: 408) y defiende una literatura latinoamericana particularista: "Desaparece el nombre de patria y queda humanidad: el arte universal; la santa y última expresión de la confraternidad artística. ¡Pero diablos! Admito el programa siempre que vibra en él la nota criolla. ¡Regionalismo! ¡Patria! Literatura nacional que brote fecunda del vientre virgen de la patria" (citado en Santaella, 1986: 16).³³ Para Coll, en cambio, *Cosmópolis* era un espacio donde los

³² En el primer número de *Cosmópolis*, Dominici escribió: "¡Pertenece a una región estéril, según el vaticinio del profeta moderno! Sin embargo, lucharé con vosotros, pero eso sí, me convertiré en un joven pálido, de frente sudorosa, viviré entre las sombras, esperando siempre la agonía de nuestro hijo enfermo, pensando en las flores mustias que colocaré sobre su cuerpo cuando lo arrojemos desde las rocas del Taigete, esa hecatombe de los niños débiles" (*Cosmópolis*, núm. 1, 1894).

³³ Más tarde, Urbaneja Achelpohl publicó en *Cosmópolis* dos ensayos fundacionales para el regionalismo realista venezolano: "Sobre literatura nacional" y "Más sobre literatura nacional". En el segundo, el autor escribe: "Nada más hermoso que el objeto del americanismo: ser la representación sincera de nuestros usos, costumbres, modos de pensar y sentir" (1895b: 49).

escritores venezolanos podían enterarse de las principales tendencias de una literatura mundial de claro sesgo francófilo. Para él, como lo explica Graciela Montaldo, "el patrimonio cultural de Occidente les pertenece por derecho a los intelectuales, a la aristocracia del espíritu, que es universal y está por encima de las contingencias" (1999: 95). En ese primer "Charloteo" de mayo de 1894, Coll define *su Cosmópolis* enumerando todos los tópicos del discurso literario-mundial del modernismo latinoamericano:

En este periódico como lo indica su nombre tendrán acogida todas las escuelas literarias, de todos los países. El cosmopolitismo es una de las formas más hermosas de la civilización pues que ella reconoce que el hombre, rompiendo con preocupaciones y prejuicios, reemplaza la idea de patria por la de Humanidad. La literatura ha hecho en favor de la confraternidad humana más que todas las intrigas diplomáticas; los países más lejanos se conocen, se acercan y simpatizan por el libro y el periódico; las ideas viajan de una nación a otra sin hacer caso de los empleados de aduana, ni de los ejércitos fronterizos; las razas se estrechan y la Paz se impone (1966b: 103).

El texto de Coll es una de las formulaciones más explícitas de un proyecto literario cosmopolita en el contexto del modernismo: ideas que viajan y así reconfiguran un mundo sin fronteras, ni aduanas, ni prejuicios, ni ejércitos. Esta circulación global de ideas y formas literarias desarticula la potencia interpretativa de las culturas nacionales y privilegia la universalidad de la literatura como capital indivisible de la humanidad. O, mejor dicho, es *en* la literatura donde se produce esa humanidad, una "confraternidad humana". Si en "La paz perpetua", el ensayo de Kant, la paz era el resultado tanto de la conveniencia comercial como de una vigorosa demanda ética, en Coll "las razas se estrechan y la Paz se impone" gracias a la labor estética de un discurso literario capaz de interpelar ese fundamento universal que él llama *humanidad*.

En 1897, en un prefacio a *Confidencias de la psiquis*, una recopilación de cuentos del modernista venezolano Manuel Díaz Rodríguez, Coll va un poco más allá: "Parece que en la esfera de la ideología hay una tendencia superior a la ley de nacionalidad y aún a los postu-

lados del método científico y del momento histórico, y es aquella tendencia de algunos espíritus cultivados por la lectura y la meditación a crearse un ambiente fuera del tiempo y del lugar en que han nacido o viven" (1966b: 79). La lectura abre un espacio cosmopolita que está fuera del tiempo histórico de las naciones y la pertenencia nacional; más aún, el cosmopolitismo es una forma de existencia estética exterior al ser social. Pero esto no puede alcanzarse a través del culto literario de la particularidad nacional que propone su amable rival Urbaneja Achelpohl. La literatura que permite a los lectores experimentar un "ambiente fuera del tiempo y del lugar en que han nacido o viven" es la que Coll selecciona personalmente para traducir y publicar en *Cosmópolis* (Hugo, Daudet, Tolstói, Turgéniev, Taine, Renan, Schopenhauer, Maupassant, Heine y Baudelaire, entre otros). Aun cuando, siguiendo a Darío, la literatura mundial de Coll tenga un sesgo francés o experimente *el mundo* a través de una sensibilidad simbolista francesa (Coll relacionó explícitamente su idea para *Cosmópolis* con la *Revista de América*, que Darío publicaba por la misma época en Buenos Aires), se trata de todos modos de una iniciativa cosmopolita. Los textos franceses y decadentes —además de los favoritos franceses del canon ruso que Coll incluye en *Cosmópolis*— no están allí como expresiones de una cultura francesa particular, sino como obras representativas de una cultura francesa cuya particularidad se corresponde con la universalidad de la modernidad, y que refleja el deseo cosmopolita de abandonar las coordenadas locales e históricas de tiempo y lugar, sean francesas, venezolanas o latinoamericanas.³⁴

³⁴ En un ensayo muy interesante, Silva Beaugard analiza el modo en que Coll se presenta constantemente a sí mismo como lector de literatura europea, y describe esta estrategia como una escenificación literaria ("una espectacularización de la escena de lectura"). Beaugard destaca, en este sentido, el primer libro de Coll, *Palabras* (1896), que empieza con un epígrafe de *Hamlet* en el que el príncipe danés le dice a Polonio que está leyendo "palabras, palabras, palabras". La autora sostiene que esta cita, junto con la galería de autores que aparecen en el libro, debe leerse como autorretrato del escritor en calidad de lector. Beaugard argumenta también que la abrumadora presencia en los textos de Coll de "la literatura francesa, a través de citas y escenas de lectura en las que aparece el escritor siempre con libros en la mano, nos coloca de lleno en una apropiación espectacular de la cultura europea" (2008: 81).

Si el discurso literario-mundial de Martí consistía en prescribir una apertura a las literaturas del mundo, y el de Gutiérrez Nájera se enfocaba en los desplazamientos globales de las formas literarias y cómo influían en la práctica literaria del individuo, Coll articuló un discurso cosmopolítico sobre la formación de una comunidad universal de sensibilidades estéticas a través de la literatura. Mientras que Martí y Gutiérrez Nájera pretendían señalar a los agentes estéticos y culturales concretos qué camino debían tomar sus prácticas intelectuales (*dejen de preocuparse por su tradición hispánica y ocúpense del mundo moderno que está afuera*), los términos que elegía Coll para el entramado cosmopolita de su discurso literario-mundial (*humanidad, patria, ideología, paz, etc.*) vaciaban de significado lo universal. La literatura mundial que reclamaban Martí y Gutiérrez Nájera se basaba en el contenido concreto de las literaturas del mundo. En cambio, la comunidad mundial de Coll era tan abstracta como la noción de humanidad, y por lo tanto, la efectividad de sus políticas culturales era cuestionable. Más tarde Coll respondería a esas críticas restando importancia al universalismo radical y abstracto que había propuesto al principio.

La universalidad abstracta del clásico discurso cosmopolita que inaugura Kant (véase el capítulo 1), y que Coll reinscribe en el contexto latinoamericano, depende sobre todo de la afirmación esencialista de una identidad hegemónica particular naturalizada y reconciliada con la universalidad del género humano. Esta fantasía ideológica —que hace desaparecer la particularidad de cada cultura en favor de una universalidad compartida— no se traduciría en "diversas literaturas", sino en una sola literatura global y homogénea. Un ejemplo de esta literatura podría ser la universalidad formal de un género como la novela decimonónica considerada de manera sincrónica (tal como se ve en la comparación entre Julio Verne y Eduardo Holmberg del capítulo 1).

En octubre de 1894, el distanciamiento entre Coll y Urbaneja Achelpohl provocó la disolución del grupo fundador de *Cosmópolis*. Coll renunció a su puesto con una carta que el grupo decidió publicar en el número de ese mes, que era el noveno de la revista. En su "Despedida", Coll resume las diferencias entre su proyecto estético y el de sus coeditores: "Urbaneja Achelpohl, con entusiasmo admirable en

esta época de desalientos, trabaja incansablemente por aclimatar el criollismo, la pintura exacta de nuestra vida nacional", mientras que "mi diletantismo era una nota discordante en el periódico y bastante dañino para el progreso de nuestra patria" (Coll, 1966b: 105). Los tres editores decidieron cerrar la revista y viajar a Europa. Cuando regresaron a Caracas, a principios de 1895, relanzaron *Cosmópolis*, pero la nueva versión duró apenas tres meses.³⁵

Ya en este último período, el discurso de Coll era significativamente diferente del universalismo inflexible que había defendido un año antes. Como si le diera en parte la razón a Urbaneja Achelpohl, o intentando unificar la revista, Coll trató de reconciliar el universalismo y el particularismo de *Cosmópolis* en los tres últimos números. En "A propósito de *Cosmópolis*", el texto que inaugura esta segunda y última etapa en mayo de 1895, el editor explica que "hay que considerar a *Cosmópolis* desde dos puntos de vista: como órgano vulgarizador de la producción artística y científica extranjera y como paladín de la literatura patria" (1966a: 107). Y luego detalla el que para él sería el doble objetivo político-cultural de la revista: un espacio para sumar adherentes venezolanos a su antigua convicción de que la literatura tiene la función social cosmopolita de construir comunidades universales solidarias y empáticas, pero también un espacio donde pensar la especificidad cultural de la nación:

Si esta revista tiene una marcada tendencia cosmopolita, no debe verse en ello un fatuo esnobismo, una garrulería presuntuosa de *rastaquoere*, muy a la moda de hoy, sino algo más serio: una necesidad de nuestras almas inquietas, que solicitan en las literaturas extranjeras no sensaciones sino ideas, solución a los problemas que apenas salidos a la vida empiezan a torturarnos, horizontes, aires para nuestras inteligencias, que por una ley de equilibrio buscan el nivel del progreso universal. Es una labor más bien

³⁵ En el último número, Coll escribe un editorial de despedida en el que cuenta el final de la revista en términos nostálgicos y anecdóticos, soslayando sus diferencias internas con Urbaneja Achelpohl: "Hoy no hay en nuestra redacción las bulliciosas discusiones, las alegres charlas de antaño, muchos amigos se han cansado de serlo, otros se han ido lejos" (1895: 143).

ética que estética la que acometemos. Abogamos por la solidaridad humana y la literatura es uno de los medios por la que ella se establece [...].

La otra faz de *Cosmópolis* me parece por muchos respectos digna de atención. Siendo como es esta revista una antología mensual de los escritores jóvenes venezolanos. [...] Es por consiguiente un excelente campo de inducción para el que anhele, si no prever, a lo menos, presentir cuál será el porvenir de la nación (1966a: 108 y 109).

Para incorporar la posición nacionalista de Urbaneja Achelpohl, Coll caracteriza la revista como un vehículo para la expresión de jóvenes escritores venezolanos, algo que describe solo en parte a *Cosmópolis* y que deliberadamente omite su relación con la literatura mundial. Coll pretende demostrar que el cosmopolitismo y el nacionalismo no son horizontes opuestos, sino vías que conducen por caminos diferentes hacia la modernización de las prácticas estéticas e intelectuales que pueden articularse en pos de un mismo objetivo. Lo que en estos tres últimos números de la revista parece ser un mero gesto retórico resurgirá después como el nuevo credo de Coll. En su ensayo "Decadentismo y americanismo", de 1901, formula de manera contundente la relación necesaria entre lo local y lo mundial, lo particular y lo universal: "Una moda extranjera que se acepta y se aclimata es porque encuentra terreno propio, porque corresponde a un estado individual o social y porque satisface un gusto que ya existía virtualmente" (1901: 57). Y agrega: "Pues hasta en los que suponemos que rinden un culto a las hegemonías extranjeras, obra la energía que brota de las entrañas de las razas y del medio" (1901: 67).

El cambio de Coll puede ser interpretado de diferentes maneras. Gerard Aching ve allí el reconocimiento de una necesidad latinoamericana de superar la aparente contradicción entre los discursos particularistas y universalistas, ya que "sugiere la posibilidad de pertenecer al mismo tiempo al espacio nacional y al transnacional, e incluso sin contradicción. [...] En otras palabras, la 'nota criolla' debe seguir siendo una fuerza vital para que el programa cosmopolita tenga éxito" (1997: 142). El análisis de Aching pertenece a una tradición crítica latinoamericanista de la literatura latinoamericana (que analicé en la sección ante-

rior) para la que el universalismo radical es una postura elitista que debe eludirse, concentrándose en las instancias en que aquel universalismo se reconcilia con las formas populares del particularismo cultural. Este enfoque propone una identidad latinoamericana dialéctica, que se presenta como un modo de existencia cultural superior al universalismo ingenuo del modernismo y también a los particularismos nacionales o étnicos. Preservado y negado, entonces, el universalismo modernista engendra formas culturales basadas en la especificidad histórica de las prácticas y las instituciones culturales particulares de la región y, al mismo tiempo, canaliza la aspiración cosmopolita de traducir la universalidad moderna a sus propios términos. En otras palabras, se trata de una cultura latinoamericana particular y universal a la vez.

Las últimas colaboraciones de Coll en *Cosmópolis*, las de mayo de 1895 y posteriores, destacan esta determinación particularista de lo universal, directamente identificado ahora con lo extranjero. La idea de que las prácticas literario-mundiales "satisface[n] un gusto que ya existía virtualmente" supone que lo universal existe como un aspecto de lo particular que la práctica cosmopolita simplemente activaría. El fin determinante, el *telos*, sería la cultura particular en cuyo interior actúa el agente de apropiación "cosmopolita". La particularidad cultural es el *telos* (finalidad) y el *arjé* (principio) que condiciona los discursos y las subjetividades cosmopolitas, porque, de acuerdo con este último Coll, "la energía que brota de las entrañas de las razas y del medio" siempre incidirá en el universalismo de la literatura mundial. Esta posición no podría estar más alejada de aquel deseo de remplazar "la idea de patria por la de Humanidad" y de la declaración de una "tendencia superior a la ley de nacionalidad" de los primeros números de *Cosmópolis*. Es absolutamente legítimo interpretar la conversión de Coll —así lo hace Aching— como consecuencia de la necesidad de establecer un fundamento concreto para la formulación latinoamericana de un discurso universalista sobre la literatura mundial. Sin embargo, prefiero verla como un reflejo defensivo y reaccionario ante la desposesión simbólica que implica negar una identidad particular determinada y aferrarse a una noción de Humanidad que no puede esconder su universalismo abstracto y metafísico.

GÓMEZ CARRILLO, EL CRÍTICO LITERARIO-MUNDIAL COMO MEDIADOR

El lugar que ocupa el guatemalteco Enrique Gómez Carrillo en el canon modernista ha sido siempre ambiguo. Desde los primeros relatos críticos totalizadores que abordaron el modernismo en la década de 1920, la escritura de Gómez Carrillo ha sido considerada frívola y superficial. Aunque fue el autor más prolífico y comercialmente exitoso de su generación, Gómez Carrillo fue relegado junto con textos que nunca se leen y nombres que solo son mencionados en notas al pie. Tal como se verá en el capítulo v, se lo ha calificado de viajero, dandi, periodista y *socialite*, pero rara vez se le ha reconocido alguna contribución significativa a la producción estética modernista. Gómez Carrillo nunca habría imaginado este destino marginal para su obra. Por el contrario, estaba convencido de su importancia y se veía a sí mismo como el punto aglutinante de la comunidad de emigrados modernistas hispanoamericanos que confluieron en París a comienzos del siglo xx. Llegó a París en 1891, a los 18 años de edad, con una carta de recomendación firmada por Rubén Darío, y vivió allí hasta su muerte, en 1927, alternando su residencia en la ciudad con breves estancias en Madrid.³⁶ Cuando Darío visitó Francia por primera vez, en 1893, Gómez Carrillo lo recibió y le devolvió el favor poniéndolo en contacto con el mundo literario francés e incluso ayudándolo a cumplir su sueño de conocer a Verlaine, a quien Gómez Carrillo frecuentaba en sus largas noches de bohemia.

³⁶ Molloy explica que, entre fines del siglo xix y principios del xx, "por primera vez en la historia de los intercambios culturales entre Francia y la América hispana, es posible hablar de una verdadera colonia literaria establecida en París, que presenta, por así decir, un frente unido de modernismo: Enrique Gómez Carrillo, Rubén Darío, Amado Nervo, los hermanos García Calderón, Rufino Blanco Fombona y Enrique Larreta son solo algunos de los escritores que la integran. Es una colonia estable, cuyos miembros se han instalado casi definitivamente en París: Darío, durante su segunda visita a Francia, declara que se quedará para siempre y vive poco tiempo más después de su partida, en 1914; Gómez Carrillo establece su residencia allí en 1891 y solo se va de París —donde morirá en 1927— cuando viaja a destinos exóticos; los hermanos García Calderón establecen su residencia permanente en París, tal como el chileno Francisco Contreras" (1972: 18 y 19).

Los textos de Gómez Carrillo casi nunca forman parte de los programas académicos de Estados Unidos y América Latina (con excepción de algunos de sus escritos sobre viajes), y su marginalidad se debe a la opinión general de que encarnaba, rotunda e irredimiblemente, el lado más liviano y trivial del modernismo. De esto lo acusaron Manuel Ugarte, quien habló de "la zona frívola en la que él mismo quiso encajarse" (1943: 133), y el mismo Rubén Darío, quien en una carta a Miguel de Unamuno escribió que "las tonterías de Gómez Carrillo —pues las tiene grandes— no harán sino que se distinga entre lo que París tiene de sólido y verdaderamente luminoso, y el *article de Paris* que fascina a nuestros *snobs* y bobos de la moda" (1926: 28 y 29). Sylvia Molloy se hace eco de la opinión de Darío sobre la banalidad de Gómez Carrillo:

Si los desplazamientos modernistas de Rubén Darío, de Gutiérrez Nájera, de Julián del Casal, culminaron el proceso de poner al día la literatura hispanoamericana, el desplazamiento de Gómez Carrillo parece haber surtido el efecto contrario. Gómez Carrillo asimiló los aspectos más superficiales del esfuerzo modernista —no menos naif que serio— por enriquecer la literatura hispanoamericana (1972: 28).³⁷

Incluso María Luisa Bastos, en uno de los ensayos críticos más significativos de la bibliografía sobre la obra de Gómez Carrillo —por su manera de conceptualizar e historizar la función estructural de frivolidad entendida como una típica ansiedad moderna por lo nuevo—, explica que "si hubiera que caracterizar sintéticamente su obra, antología sería la denominación más acertada" (1989: 56 y 57).³⁸ Y aunque algunos críticos, como Max Henríquez Ureña, reconocieron su importan-

³⁷ Desde la década de 1980, tanto en conferencias como en clases, Molloy revisó su posición respecto de Gómez Carrillo. Cuando conversamos sobre este tema, me dijo que lamentaba no haber apreciado las dimensiones productivas y desmitificadoras en algunos escritos más bien ligeros de Gómez Carrillo.

³⁸ Bastos señala que el objetivo de este ensayo ("La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad") consiste en "reivindicar su trivialidad [...] rescatar por medio de ella una imagen de la fugacidad del modernismo latinoamericano, de todos los modernismos" (1989: 64).

cia histórica como coleccionista y propagador de la estética modernista para los públicos lectores de España y América Latina, en general se lo ha considerado un propagandista interesado apenas en reproducir la hegemonía global de la literatura francesa.

El problema con esta caracterización reduccionista de Gómez Carrillo no es tanto que sea injusta, sino más bien que implica una incapacidad de reconocer el lugar clave que el escritor guatemalteco ocupa en la reconstrucción de un momento de la literatura mundial dentro de la formación modernista. Este momento, a su vez, podría ser el origen de una tradición estética cosmopolita en América Latina, aun cuando se trate de un origen construido retrospectivamente para conferir un significado redentor y teleológico a esa tradición (lo que Walter Benjamin llama *Ursprung* en *El origen del drama barroco alemán*). En efecto, el rol que Gómez Carrillo tuvo en el surgimiento de una literatura mundial dentro del modernismo latinoamericano fue crucial, pero también complejo, sofisticado y, por momentos, contradictorio. Yo creo que se lo podría considerar el sujeto del discurso literario-mundial más relevante en el cambio de siglo en dos sentidos diferentes. En primer lugar, Gómez Carrillo asumió la tarea de difundir las literaturas modernistas de todo el mundo entre los lectores de España y América Latina (con innegable énfasis en los autores franceses, pero sin restringirse a ellos; analizaré más adelante si la literatura mundial de Gómez Carrillo era —como en el caso de Rubén Darío, que examino en el capítulo IV— una literatura mundial *francesa*). En segundo lugar, y a diferencia de otros modernistas de la región, no se concentró en exhortar a los escritores latinoamericanos a que buscaran en el mundo las fuentes de una nueva modernidad estética. En cambio, hizo un esfuerzo deliberado por convertirse en un crítico literario-mundial y modelar su identidad intelectual como practicante de la literatura mundial, analizando novelas, poemas y obras teatrales por medio de conexiones literario-mundiales y situando las literaturas de América Latina, España y Francia en contextos globales comparativos. En este sentido, y también en cuanto al alcance de ese mundo que recortó en sus reseñas y ensayos, Gómez Carrillo llegó más lejos que la mayoría de sus contemporáneos.

La primera de estas dos contribuciones —y la única por la que ha sido reconocido— fue su función de mediador, como un intelectual capaz de traducir los modernismos de Francia, Europa Occidental, *Mitteleuropa*, los Balcanes, Japón, China y Medio Oriente para públicos que leían en español. Mientras que la mayoría de los modernistas escribía crónicas y reseñas sobre el amplio abanico de nuevas prácticas estéticas que experimentaban en sus viajes y estadías por Europa, Gómez Carrillo fue el único que se dedicó sistemáticamente a difundir y presentar literaturas nuevas y del todo ajenas a los públicos hispanohablantes (Henríquez Ureña, 1954: 384; Picón, 1895: vi).³⁹ No solo era el lector más curioso y erudito de las literaturas modernistas fuera de los sospechosos (franceses) de siempre, sino que además, desde 1900 en adelante, se dedicó de lleno a escribir diferentes ensayos sobre ellas. Si Martí reinventó la crónica introduciendo el lenguaje poético en sus narrativas de la diáspora norteamericana, y Darío exploró las nuevas rimas, métricas y el arsenal de figuraciones que transformaron de manera radical el sentido lírico de la región, el gran aporte de Gómez Carrillo a la modernización de la literatura latinoamericana (además de haber escrito el corpus más sustancial de libros en español sobre viajes a Oriente) fue haber guiado al público lector a través de un océano de textos literario-mundiales desconocidos. A diferencia de sus contemporáneos (en especial, Darío), que solo se interesaban por París, Gómez Carrillo estaba fascinado con el mundo estético al que podía acceder *a través* de Francia.

³⁹ Jacinto Octavio Picón —discípulo del crítico y novelista español Leopoldo Alas "Clarín"— no duda en admitir cuán extraña es la selección que hizo Gómez Carrillo en su prefacio a *Literatura extranjera*: "Hoy por hoy, nos preocupa muy poco lo que se escribe fuera de España, sin que casi nadie se cuide de estudiarlo. [...] Estos escritores y otros que se les parecen solo son conocidos en España por muy limitado número de lectores" (1895: v). Picón confiesa incluso que ni siquiera él conoce a algunos de los autores franceses sobre los que escribe Gómez Carrillo, "varios de ellos desconocidos hasta para los que seguimos con asiduidad el movimiento literario de esa gran República" (1895: vi). También reconoce que los autores escandinavos reseñados son totalmente ajenos al *espíritu* latino: "Novelistas y poetas cuyas aptitudes y facultades artísticas se hallan en terrible contradicción con el espíritu y el carácter de lo que me rodea, de lo que estoy acostumbrado a comprender, de lo que puedo sentir y de cuanto vive en torno mío" (1895: vi).

De los 87 libros que publicó durante su vida (incluida una docena de textos que ya habían salido pero que fueron relanzados con nuevos títulos), setenta incluyen escritos sobre viajes por todo el planeta y ensayos sobre culturas y literaturas del mundo. Cinco de estos en particular —*Esquisses* (1892), *Sensaciones de arte* (1893), *Literatura extranjera* (1895), *Almas y cerebros* (1898) y *Literaturas exóticas* (1920)— son compilaciones de reseñas y ensayos publicados en periódicos españoles, latinoamericanos y franceses, y son una prueba del profundo compromiso de Gómez Carrillo con la tarea cosmopolita de introducir la literatura mundial en un campo hispano transatlántico. Estos ensayos no se limitaban a los astros del cielo modernista (Coppée, Verlaine, Huysmans, Wilde, Verlaine, Zola, *la* Bashkirtseff, Villiers de l'Isle-Adam y Nordau, entre otros), sino que ampliaban como nunca antes el espectro habitual para incluir también a August Strindberg, el marqués de Sade, Leopold von Sacher-Masoch, Gerhardt Hauptmann, Paul Heyse, Alexander Pushkin, Demetrios I. Plemis, Spyridōn Basileiadēs, Kostis Palamas, Alexandros Papadiamantēs, Abu Naddara, Shin Jae-hyo, Kikuchi Yūhō y Li Bai, y otros autores ignotos y textos anónimos de China, Japón, Corea, Albania, Montenegro, Rusia, Noruega e Inglaterra.⁴⁰

Para Gómez Carrillo, su incomparable familiaridad con obras de teatro, poemas y novelas de la literatura mundial era una marca de distinción. Era prácticamente el único escritor que podía traer noticias de un amplio mundo (más amplio que el que solían reconocer los iberoamericanos) a una provincia hispanohablante cuyo aislamiento, a la luz del discurso del mismo Gómez Carrillo, parecía aún mayor. En este sentido, conviene prestar atención al sintagma "literatura extranjera", el título del más orgánico de estos cinco volúmenes críticos. La mención de las "literaturas extranjeras" del "Oscar Wilde" de Martí describía la nueva cultura latinoamericana que él imaginaba como una unión eman-

⁴⁰ Aunque Gómez Carrillo era más joven que Darío y siempre reconoció al poeta nicaragüense como su maestro, los ensayos sobre escritores franceses (Verlaine y Huysmans, entre otros) que incluyó en *Esquisses* y *Almas y cerebros* (escritos entre 1890 y 1896) son exactamente contemporáneos a la publicación original de los perfiles que integrarían *Los raros* en 1896. Sobre la relación entre los ensayos de Gómez Carrillo y *Los raros*, véase el capítulo iv de este libro.

cipadora con un mundo extranjero que no coincidía con el atraso particularista de "nuestra América", y que por eso mismo libraría a la región de los peligros implícitos del nacionalismo y el hispanismo. En cambio, la familiaridad de Gómez Carrillo con la "literatura extranjera" habla de un capital cultural que ostenta como una marca de distinción (en el sentido que da Bourdieu a la palabra) que lo aleja de los demás y moldea su propia identidad intelectual.

Literatura extranjera se refiere a un modernismo global que podría contener las claves de la modernidad estética cosmopolita hispánica transatlántica a la que aspira Gómez Carrillo. Además, el autor reivindica una y otra vez su autoridad en la materia, de manera que estos libros refuerzan esa marca distintiva que queda invocada ya desde el título con el significante *extranjera*. Gómez Carrillo presenta sus reseñas como parte de una misión pedagógica: la de ilustrar al público y a los miembros de la *intelligentsia* literaria sobre las nuevas tendencias estéticas del mundo:

Entre las muchas obras literarias que han aparecido en estos últimos tiempos ninguna me parece tan interesante como *Sept Sages et la Jeunesse contemporaine* de Julien Leclercq. [...] Los ignorantes pueden aprender en él muchas cosas amenas, y los letrados encontrarán pretexto, recorriendo sus breves capítulos, para meditar de nuevo sobre algunos de los más grandes escritores modernos (1895: 309).

Cree que su prosa crítica, digresiva y subjetiva, puede ser un modelo para España y América Latina: "El buen crítico es el que sabe contar las aventuras de su alma en medio de las obras maestras. Yo, por lo menos, encuentro tanta verdad en estas dos líneas [de Anatole France], que durante mucho tiempo he tratado de popularizarlas en España y América con objeto de que mis amigos busquen en ellas una regla de conducta literaria" (1895: 330). En otras palabras, instruir a los públicos lectores de culturas marginales y *atrasadas* sobre literatura mundial es una estrategia modernizadora necesaria.

Pero practicar la crítica literaria-mundial como empresa didáctica implica también otros desafíos. El principal es la resistencia y la disloca-

ción que experimentan los lectores latinos de América y España al toparse con textos de culturas remotas. En su largo ensayo sobre Henrik Ibsen, Gómez Carrillo representa esta potencial oposición a través de la figura de un amigo poeta, Marcelo, quien, en la ficción crítica que Gómez Carrillo compone, lo acompaña a ver tres obras de teatro: *Peer Gynt*, *Nora* y *Rosmersholm*. Gómez Carrillo se presenta a sí mismo como un espectador cosmopolita cuya sensibilidad estética universal y omnicompreensiva le permite apreciar las obras, mientras que su acompañante está desconcertado frente a lo que ve:

Y bien —le dije a Marcelo cuando salimos del teatro—. ¿Qué piensas de *Rosmersholm*? El poeta no quiso responderme y se contentó con sonreír. Su espíritu latino se sublevaba contra la bruma del Norte que envuelve todas las frases de Ibsen, y su cerebro harmónico sentíase desconcertado ante la rudeza del carácter bárbaro; pero su alma de hombre se encontraba dominada por el genio del poeta enemigo y se estremecía ante el recuerdo de Rebeca y Rosmer (1895: 251).

La subjetividad cosmopolita de Gómez Carrillo lo diferencia de Marcelo y a través de la figura ficcional de Marcelo, se separa también del medio cultural hispánico transatlántico. Gómez Carrillo no solo se siente como en casa con Ibsen, sino que además es capaz de ver el "alma de hombre" de su amigo, es decir, lo universal que se esconde bajo el carácter latino diferencial y particularista de Marcelo. Su tarea pedagógica consiste en *cosmopolitizar* a Marcelo y a los públicos lectores de España y América Latina, para que sean capaces de estremecerse, de vibrar y sentirse en armonía con Ibsen y otros textos de la literatura mundial que, en principio, les resultan ajenos. Gómez Carrillo repite este gesto una y otra vez en sus ensayos. Cuando escribe acerca de *Almas solitarias* de Gerhardt Hauptmann, por ejemplo, dice que "su forma literaria desconcierta a todos los que, más o menos, conservan la huella de la educación latina y el amor de los ritos tradicionales" (1895: 21 y 22). En "Alejandro Pouchkine", toma de ejemplo la narrativa rusa del siglo XIX para insistir en los obstáculos que separan a los latinoamericanos de toda literatura mundial que no sea francesa o italiana:

Naturalmente, Gogol, Turguéniev y Tolstói no entraron en nuestra patria sin trabajo. Los académicos les hicieron la guerra en nombre de cierta tradición castiza, y los profesores de las universidades nos hablaron, al verlos venir, de herencia grecolatina. [...] Nuestro abolengo latino y meridional nos preocupaba. Pero luego fueron cayendo entre nuestras manos las obras maestras del genio eslavo: leímos *Taras Bulba*, *Las almas muertas*, *Ana Karenine*, *Krotkaia*, *Los Poseídos*, etc., y la lectura de esas novelas nos hizo comprender que los hombres del Norte que las habían escrito eran más compatriotas nuestros por el sentimiento (1895: 72 y 73).

Para Gómez Carrillo, la resistencia a la literatura mundial no solo refleja una predisposición y un carácter culturales, como en el caso de su amigo y las obras de Ibsen. También es el resultado de un diseño institucional que impide el arraigo de un discurso cosmopolita en la modernidad estética latinoamericana. Él se considera el antídoto contra una academia dominada por una ideología cultural latinista o hispanófila: se ve como un agente mediador que puede poner las literaturas del mundo al alcance de los lectores latinoamericanos y españoles, derribando las resistencias culturales e institucionales frente a la diferencia estética y ayudándolos a entender que si leen novelas como las de los clásicos realistas rusos pueden fundirse ("compatriotas [...] por el sentimiento") con un mundo unificado por la experiencia estética de la modernidad.

Sin embargo, esta posición de sujeto mediador que asume Gómez Carrillo —y que, en gran medida, realmente ocupó— no sería tan efectiva, o ni siquiera posible, si no se basara en la cultura francesa como instancia privilegiada de mediación universal. La gran visibilidad que adquieren los textos y autores franceses en su tarea como difusor de la literatura mundial y —más importante aún— el hecho de que Gómez Carrillo haya leído textos alemanes, nórdicos, japoneses, chinos, coreanos, serbocroatas y rusos en traducciones francesas matizan el carácter cosmopolita de su discurso literario-mundial que mi lectura rescata. Si el suyo fuera un discurso francés sobre las literaturas del mundo, si su aspiración a aprehender la universalidad y la globalidad de la estética modernista estuviera tamizada por una cosmovisión que cree en el pri-

vilegio ontológico de la cultura francesa (la *civilización* francesa, en el lenguaje de la época), entonces no tendría lugar en la tradición que rastreo en este capítulo: la suya no sería una forma de universalismo cosmopolita, sino una veta latinoamericana del particularismo francés.

Hasta cierto punto, esto era así. Como muchos de los modernistas latinoamericanos, y como Rubén Darío en particular, Gómez Carrillo ve en lo francés un significant amo (el *signifiant-maitre* de Lacan) en el orden de la modernidad y ubica en París la capital del modernismo global (dedicaré el próximo capítulo a esta cuestión). Pero esto es apenas una parte de la historia. Como todos los demás modernistas, Gómez Carrillo no es un pensador sistemático; no le preocupa contradecirse ni articular discursos críticos con implicancias culturales muy distintas. Si, por un lado, configura su mundo en torno a una cultura francesa cuya particularidad se representa como si fuera universal de manera natural, inmediata, por otro lado, despliega en sus lecturas de los modernismos globales una red literaria-mundial de relaciones estéticas amplia y descentralizada (como analizo más abajo). Creo que lo importante no es determinar si la predisposición francesa de Gómez Carrillo anula su cosmopolitismo, sino más bien encontrar la forma de interpretarla y conceptualizarla considerando cómo la cultura francesa influía en la mente de un escritor latinoamericano que vivió en París entre fines del siglo XIX y principios del XX. Además de esforzarse por promover a los escritores que, a su parecer, difundían las tendencias estéticas de la escena literaria parisina (muchos de los cuales son sus amigos y conocidos), las determinaciones francesas de la literatura mundial de Gómez Carrillo adoptan dos formas diferentes.⁴¹

⁴¹ Los pares de Gómez Carrillo reconocieron inmediatamente su papel como promotor de la literatura francesa. El poeta mexicano Amado Nervo escribió en su "Entrevista con Gómez Carrillo. Una condecoración de la legión de honor", en 1906: "Gómez Carrillo ha divulgado en América y en España la belleza y el poder prestigioso de la moderna literatura francesa. [...] Él ha llevado a nuestros nervios todas las vibraciones, todos los estremecimientos, todas las angustias del viejo mundo intelectual. Fue él nuestro primer guía en este laberinto del pensamiento literario moderno" (1955-1956: 1206). Los escritores franceses ocupan un lugar prominente en *Esquisses, Sensaciones de arte y Almas y cerebros*, así como en su segundo libro de memorias, *En plena bohemia*, donde Gómez Carrillo cuenta la historia de su relación con Verlaine y otros. Sobre Louis Le

En primer lugar, Gómez Carrillo presenta la literatura francesa como la norma universal del modernismo, como un parámetro para medir la capacidad que tiene una literatura marginal o un autor de ser moderno *como* Francia: su capacidad *para ser francés*. Al escribir en 1906 sobre Yakub Sanu (alias Abu Naddara), un escritor judío de El Cairo al que había conocido en París, Gómez Carrillo dice de él que "en todos los pueblos árabes o musulmanes se le conoce con el nombre de 'El Molière egipcio'" (1920: 89). Molière se convierte así en la identidad estética de un escritor marginal (judío, egipcio) que tal vez coincidiera con Gómez Carrillo en concebir la particularidad cultural francesa como universalmente moderna. Para un intelectual que escribe en el seno de una cultura que él (o ella) juzga atrasada, ser Molière (y no Lope de Vega o Calderón de la Barca, por ejemplo) supone rechazar una tradición cultural particular y abrazar un universalismo establecido por una cultura francesa que representaría, más que a los franceses, al Hombre:

Lo primero que llama la atención es el sentimiento nacionalista de los helenos. En un universo cosmopolita, ellos siguen siendo soberbiamente exclusivos. Mientras los turcos imitan a George Ohnet y los egipcios copian a Molière; mientras los japoneses mismos parecen dispuestos a olvidar las historias trágicas de sus "ronines" para tratar de europeizarse, los griegos, siempre griegos, no piden inspiración sino a sus tradiciones (1920: 7).

Aquí, Gómez Carrillo construye dos ejes antagónicos: modernidad/tradición, futuro/pasado y cosmopolitismo de inflexión francesa/nacionalismo marginal. La cultura francesa como norma universal se corresponde con el polo cosmopolita orientado hacia el futuro y, por eso, se vuelve la forma preferida de identificación estética frente al particularismo de una cultura griega "soberbiamente exclusiv[a]".

Cardonnel, escribe que "durante seis meses no dejamos de vernos un solo día" (1895: 198); cito este fragmento como un ejemplo, entre muchos otros, de cómo su rol de promotor de nuevos artistas también autorizaba a Gómez Carrillo como guía y difusor de la estética moderna, tal como lo veía Nervo.

La segunda determinación tiene que ver con el estatus de la lengua francesa como plataforma universal para las relaciones literarias cosmopolitas, con la traducción como operación mediadora y constitutiva de la naturaleza material transcultural y con la universalidad deseada de ese campo literario. Para Gómez Carrillo, como para gran parte de la elite cultural e intelectual latinoamericana, el francés era la lengua franca universal de los modernismos globales marginales. Esto no era así porque los Molière egipcios, los Ohnet turcos o los Verlaine latinoamericanos escribieran en francés (aunque Darío se esforzó por problematizar este punto, como se verá en el próximo capítulo), sino porque el francés era la lengua de los intercambios entre diferentes modernismos locales, la moneda universal gracias a la cual un escritor latinoamericano podía familiarizarse con textos originalmente escritos en alemán, noruego, ruso, chino, japonés, albanés y serbocroata, entre otras lenguas. Además de español, Gómez Carrillo hablaba inglés y francés y leía italiano, portugués y un poco de alemán. Vivir en París le brindaba un acceso mediado a un vasto mundo literario inaccesible para los lectores latinoamericanos y españoles, que carecían de estas capacidades lingüísticas y de los abundantes recursos literarios disponibles en la capital francesa:

Lo único que todavía nos hace falta para acabar de comprender el gran secreto del alma eslava es familiarizarnos con los poetas de Rusia. Hasta ahora el público español solo sabe los nombres de algunos de ellos; pero estoy seguro de que no pasarán muchos años sin que un escoliasta piadoso que ya ha vertido a nuestra lengua algunos poemas de Pouchkine ponga en castellano las obras esenciales de Kozlor, Lermontof, Baratinski, Delvig, Polonski, Tziganov, Vizige y Nadson. Entre tanto, aprovechamos las traducciones francesas. Algunas de ellas son excelentes (1895: 74).

Debido a la escasez de traducciones al español de textos literario-mundiales que no estuvieran escritos en francés, italiano o inglés, las traducciones francesas pasaron a ser un requisito para la presentación de textos totalmente desconocidos en España y América Latina: desde los poetas románticos rusos enumerados en este pasaje hasta los rela-

tos y poemas anónimos chinos de la dinastía Tang (traducidos por el marqués D'Hervey de Saint-Denys y Théodore Marie Pavie), así como *La Tsarine des Balkans* [La zarina de los Balcanes], una obra de teatro serbocroata de Nikola Petrović-Njegoš —rey de Montenegro a fines de siglo—, llevada al francés por Ely Halpérine-Kaminsky, el célebre traductor de Dostoievski, Turgéniev, Gógol, Tolstói y Gorki.⁴² La firme militancia de Gómez Carrillo por la literatura mundial habría sido imposible sin las traducciones francesas que articulaban el mundo como una totalidad imaginaria de significado modernista.

Pero el aporte de Gómez Carrillo al surgimiento de un discurso literario-mundial en las letras latinoamericanas es único por su carácter despreocupado y hasta contradictorio. Aun cuando la formación literaria-mundial que emerge de sus ensayos y reseñas se base en la ineludible posición central de la cultura francesa, en sus escritos pueden leerse otras maneras de cartografiar las literaturas del mundo mucho menos centralizadas. Con o sin Francia en la ecuación, Gómez Carrillo tenía un enfoque comparatista que situaba los textos (en particular los textos provenientes de culturas marginales) en redes transculturales de relaciones estéticas más amplias. Sus intervenciones literario-mundiales intentaban (y, hasta cierto punto, no conseguían) resignificar, desde una perspectiva cosmopolita, el proceso de modernización estética que estaba atravesando la literatura modernista latinoamericana y peninsular, e incluso pretendía polemizar con las instituciones que

⁴² No era infrecuente que Gómez Carrillo expresara su frustración ante el desinterés, la falta de familiaridad y el desconocimiento de los públicos iberoamericanos por escritores que, según suponía, estaban a su alcance: "Gabriel D'Annunzio, cuyas obras solo eran conocidas hace algunos años en los círculos literarios de las ciudades italianas, comienza hoy a ser uno de los escritores jóvenes más universalmente admirados. Alemania, Rusia e Inglaterra han traducido a sus lenguas: *Canto nuovo, Terra vergine, Il Piacere, Invincibile, La Chimera*, etc.; y hasta el gran país de Francia, que tan poco hospitalario suele mostrarse con las obras extranjeras, empieza ya a leer *L'Innocente* y *Poema paradisiaco* en las elegantes versiones de George Herél. Solo nuestro público sigue desconociendo casi por completo al autor de tales libros. Los que en España hablan de él, efectivamente, son muy raros, y aún esos suelen hacerlo con poco acierto" (1895: 253). El hecho de que España y América Latina se mantuvieran al margen de la globalización de D'Annunzio es prueba del atraso radical que veía ahí Gómez Carrillo y subraya el papel que él intentaba desempeñar en el proceso de modernización estética para modificar la situación.

ejercían diversas formas de poder en ese debate discursivo. Dos de esas instituciones eran Walt Whitman —una especie de sitial para el modernismo global— y Rubén Darío. En el ensayo "Walt Whitman", Gómez Carrillo cuestiona la lectura que hace Darío del poeta estadounidense y también, de manera implícita, la relación que el modernismo latinoamericano debe establecer con este precursor. El ensayo empieza con una dedicatoria a Darío, que es a la vez un homenaje y una provocación, y sigue con una nota al pie en la que el autor explica que su texto es una respuesta al poema "Walt Whitman" que Darío había publicado en *Azul*: "Este artículo fue escrito, cuando W. Whitman vivía aún, en respuesta al siguiente soneto de Rubén Darío" (1895: 51). La nota al pie también cita el poema de Darío en toda su extensión y concluye: "Para el poeta de *Azul*, en efecto, Whitman es un cantor del porvenir, mientras que para mí es el cantor de un pasado fabuloso" (1895: 51 y 52). Las primeras líneas del ensayo vuelven a desafiar a Darío: "El viejo cantor yankee de *Leaves of Grass* y de *Drum Taps* vive aún. Su voz, empero, ya no suena en nuestros oídos como una voz contemporánea, ni siquiera como una voz moderna, sino como el eco lejano y vibrante de una raza antiquísima. Más que un poeta de este siglo, parece un bardo anterior a la era de Jesús" (1895: 51). Gómez Carrillo compara a Whitman con Poe: "Entre Walt Whitman y Edgar Poe hay tres mil años de distancia" (1895: 52). De esta manera, identifica la poética de la naturaleza de Whitman con una temporalidad primitiva. El espacio del futuro es, en cambio, la ciudad: "Él no escribe para nosotros los habitantes de las grandes ciudades [...] sino para los hombres fuertes y para los hermanos de la Naturaleza. Sus versos son salmos de una religión primitiva cuya base es el Amor general. [...] En este respecto, el hombre civilizado le parece inferior a los animales silvestres" (1895: 55 y 56). Como en la nota al pie, Gómez Carrillo contrasta aquí su opinión con la visión dariana de un "profeta nuevo", o de una voz que viene del futuro, y se concentra en los siguientes versos del poema de Darío (1895: 184):

Y con un harpa labrada de un roble añejo,
como un *profeta nuevo* canta su canto.

Sacerdote que alienta soplo divino,
 anuncia en el futuro, tiempo mejor.
 Dice al águila: "¡Vuela!", "¡Boga!" al marino,
 y "¡Trabaja!" al robusto trabajador.

Dispuesto a confrontar con las instituciones más veneradas del modernismo, Gómez Carrillo también jugaba con diferentes contextos y escalas comparativas para llevar a cabo la operación paradigmática de la crítica modernista. Es decir, para situar la literatura de la región en un contexto panlatino más amplio (*nuestra* producción textual frente a la francesa, italiana y peninsular). Era capaz de pensar más allá de ciertos binarismos y relaciones ya establecidas. Así analiza, por ejemplo, las limitaciones de esa narrativa panlatina (vista como un conjunto homogéneo) en comparación con los cuentos alemanes:

Monsieur Edouard de Morsier tiene razón. Los escritores de raza latina ya no saben "contar." La historieta sencilla, fresca y amable, la buena historieta que nació en Roma y que entretuvo a nuestros abuelos, ha emigrado desde hace muchos lustros de los países meridionales, para refugiarse entre la bruma fría del Norte.

Los cuentos italianos, franceses o españoles de esta época son epigramas rápidos que provocan sonrisas maliciosas, o novelas abreviadas que conmueven de un modo intenso, pero ya no son cuentos en el verdadero sentido de la palabra. Los cuentos alemanes, en cambio, son relatos seguidos que comienzan diciendo: "este era un rey" y que terminan por una consideración filosófica o moral. Pablo Heyse es una prueba de lo que digo. Leed una de sus *geschichtes* después de haber leído una *nouvelle* de Maupassant, y notaréis sin dificultad la diferencia literaria que hoy existe entre la narración bárbara y el relato romántico (1895: 31 y 32).

Más allá de la preferencia de Gómez Carrillo por la narrativa alemana de corte moral por sobre una literatura latina sentimental o ingeniosa, este juicio de valor en apariencia superficial es muy original. En lugar de considerar la literatura latinoamericana como una identidad cultural irreductible, determinada por su oposición geopolítica a España y

Estados Unidos, Gómez Carrillo la ve como parte de una formación latina más grande (tan imaginaria como cualquier otra comunidad estética nacional, regional o étnica). Pero va incluso más lejos al afirmar que, en comparación con los nórdicos, los autores que escriben en español, francés e italiano carecen de un activo literario fundamental ("ya no saben contar") y pueden definirse por esta incapacidad diferencial ("la diferencia literaria que hoy existe") que los aleja de la narrativa alemana que, en lugar de "entretener a nuestros abuelos", está sintonizada con el presente.

A diferencia de los demás modernistas de la región, Gómez Carrillo tiene la osadía de desentenderse por completo de América Latina. En otras palabras, se interesa por el mundo en sí mismo (o por lo que él considera *el mundo*) en vez de prestar atención *solo* al impacto cosmopolizante y modernizante que el mundo pudiera tener sobre América Latina. Esta visión del mundo como un mero conjunto de efectos locales en la transformación de la particularidad cultural de la región había limitado el cosmopolitismo de los modernistas latinoamericanos, desde Martí y Gutiérrez Nájera hasta Coll y Darío. Gómez Carrillo no se siente atado a América Latina o a España por ningún lazo significativo (salvo por la recepción que sus textos tenían allí) y, por eso, es el único capaz de pensar en la potencial universalidad de la trama de un cuento albanés en relación con *El rey Lear* sin que medie ningún significante latinoamericano, es decir, al margen de cualquier fetichismo identitario:

Hay, por lo menos uno, entre sus cuentos de tendencias éticas, que, lejos de chocar por su acento primitivo, podría brillar en la literatura europea cual una de las más preciosas joyas del *folk-lore* universal. ¿Queréis que, en pocas palabras os cuente esta historia de un rey Lear que encuentra en su nieto una Cordelia más eficaz que la del drama shakesperiano? (1920: 116).

Cuando Gómez Carrillo desarrolla este tipo de crítica relacional, situando un texto proveniente de una literatura marginal en una red literaria-mundial de conexiones estéticas, no busca igualarlos. Es decir, en la lectura de Gómez Carrillo, el cuento albanés no trasciende su marginalidad por estar a la altura de un clásico shakesperiano. Sigue

siendo marginal; a lo sumo, es un Shakespeare marginal, porque sus rasgos primitivos ("acento primitivo") lo confinan al ámbito del folclore (particularista, de cultura con minúscula), en el extremo opuesto al ámbito literario al que pertenecía Shakespeare. A diferencia de Martí, para quien la literatura mundial era una estrategia modernizadora y emancipadora, para Gómez Carrillo es un espacio transcultural de intercambios estéticos donde rara vez cambiaban las relaciones de poder.

Y sin embargo, Gómez Carrillo creía firmemente en la ubicuidad del modernismo hacia fines del siglo XIX. Ya fueran albaneses, coreanos, japoneses, alemanes, noruegos, franceses o latinoamericanos, los textos mundiales que él leía configuraban el mapa de un modernismo global que, aunque estuviera organizado en centros y periferias, hacía visible el potencial universalizante de la literatura. En el ensayo "Dos obras japonesas", su abordaje comparativo permite dislocar la retórica del modernismo en una novela y una obra de teatro cuyas tramas se desarrollan en Japón: por un lado, *L'amour de Kesa* [El amor de Kesa] (1911), una comedia de japerías del dramaturgo francés (y famoso traductor de Rudyard Kipling) Robert d'Humières, ambientada "en plena atmósfera legendaria del Japón caballeresco"; por el otro, *Ono ga tsumi* [Mi pecado] (1899), del escritor modernista japonés Kikuchi Yūhō: "Una historia psicológica sin grandes aventuras, sin samurayes, sin paisajes románticos y sin musmés amorosas hasta el sacrificio" (1920: 171), que Gómez Carrillo había leído en su traducción inglesa, *One's Own Room* (que más adelante sería retraducida como *My Sin*). Después de analizar cada texto, el crítico llega a una conclusión subversiva que disloca la presunta marginalidad de la novela de Kikuchi y el orientalismo modernista de la obra francesa:

Comparando la novela y la comedia es seguro que cualquiera tomaría la primera por una obra de un europeo y la segunda por obra de un japonés. Toda la psicología de Yuho Kitutchi [sic], en efecto, es occidental. Las situaciones de su libro las hemos visto en Alejandro Dumas (hijo), en Paul Bourget, en Gabriel D'Annunzio. Su manera misma de escribir, sobria y precisa, es lo que en Francia se llama un estilo narrativo clásico. En cambio, de Humières, tan abundante, tan lleno de imágenes, tan enamorado

de lo estupendo, tan esclavo del honor caballeresco y del sacrificio romántico, aparece, en su *Amor de Kesa*, como un continuador de aquellos maravillosos cuentistas nipones que escribieron las aventuras extraordinarias (1920: 173 y 174).

Mientras que Kikuchi es contemporáneo de la estética europea moderna, Gómez Carrillo inscribe a D'Humières en una tradición narrativa milenaria de Japón. Por un lado, considera atentamente la posibilidad de que el modernismo surja en cualquier parte del mundo (porque él y sus compañeros modernistas son, a su vez, Kikuchis latinoamericanos). Pero, por otro lado, no llega a reconocer las raíces profundamente francesas y europeas occidentales de la estética orientalista en la obra teatral de D'Humières. Gómez Carrillo traza su mapa del modernismo global mediante este tipo de desplazamientos, que permiten reescribir *El rey Lear* en Albania y recrear *Genji Monogatari* [La novela de Genji] en un teatro francés. Gómez Carrillo no ve la comedia de D'Humières como una obra de teatro orientalista; en cambio, la ubica en una genealogía de narraciones orientales.

Al confundir japerías francesas decimonónicas con una tradición estética japonesa, podría verse la práctica literaria-mundial de Gómez Carrillo como un exotismo elitista: como el fetichismo por la diferencia cultural, que nada tiene que ver con el deseo cosmopolita de atacar la autosuficiencia imaginaria de cualquier posición cultural. En otras palabras, ¿su discurso literario-mundial no está atrapado en una contradicción entre el estereotipo hegemónico de todos los temas y formas que vienen de Oriente, y su convicción de que la literatura es una red universal de intercambios estéticos, apropiaciones y reinscripciones en nuevos contextos comparativos, donde el significado emerge de las interacciones, los contrastes y las relaciones que moldean el sistema literario global?

Aunque es cierto que —tal como se verá en el capítulo v— Gómez Carrillo adopta a veces discursos exotistas y orientalistas, en sus escritos prevalece una perspectiva cosmopolita sobre la circulación del significado estético. El exotismo es un protocolo discursivo que subraya la diferencia radical e insalvable que existe entre la identidad del escri-

tor y la situación cultural (distante o cercana) sobre la que escribe. Sin embargo, Gómez Carrillo constantemente manipula y trata de acortar la distancia que lo separa de la otredad cultural o literaria que está narrando. En la crónica que cuenta su llegada a Tokio (*De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, de 1906), puede leerse su voluntad de desbaratar tanto la tradición orientalista como el orientalista que lleva dentro de sí:

¡Tokio, Tokio!... Ya sus primeras casas empiezan a aparecer entre árboles floridos. Es la realización de un ensueño muy antiguo y que todos hemos hecho leyendo descripciones pintorescas. He allí las paredes de madera, los techos en forma de tortugas, las ventanas que, en vez de vidrios, tienen papeles... He allí las tiendecillas sin mostrador, en las cuales todo está en el suelo en cajitas misteriosas... He allí a los japoneses sentados sobre sus esteras, como en las estampas, con posturas singulares, en equilibrios inverosímiles... Sin duda, todo es tal cual yo me lo había figurado; pero con algo menos de vida, o mejor dicho, con algo menos de poesía, de color, de capricho, de rareza. ¡Singular y lamentable alma la del viajero! En vez de alimentarse de realidades lógicas, vive de fantasmagóricas esperanzas y sufre de inevitables desilusiones (1906a: 147 y 148).

Al ver Tokio por primera vez, Gómez Carrillo se confiesa desilusionado por no encontrar las imágenes pintorescas que el archivo orientalista le había prometido: las casas y tiendas tradicionales y bidimensionales de Japón, los habitantes locales ajustados a los roles que determina su etnia, todo "como en las estampas". Gómez Carrillo reconoce algunas de estas características, pero lo que ve está desprovisto de las cualidades exóticas propias de la imaginaria orientalista que estudió antes de viajar (todo es menos poético, menos colorido, menos caprichoso, menos extraño). Una grieta separa las fantasmagorías orientalistas del paisaje común, algo decepcionante, que se despliega ante sus ojos. Cada vez que se encuentra a sí mismo expresando una opinión exotista, Gómez Carrillo se escapa del protocolo y adopta una posición subjetiva diferente. De hecho, su cosmopolitismo podría definirse en términos de esa movilidad, de su negativa a quedarse quieto en un punto fijo de enun-

ciación, ya sea hegemónico o subalterno. Este cosmopolitismo no implica una pertenencia universal positiva, sino una aptitud para cambiar de punto de vista (de manera más bien arbitraria), para *alterizarse* al entrar en las literaturas del mundo.

Es justamente eso lo que Gómez Carrillo demanda a los públicos latinoamericanos y españoles. Por ejemplo, en su reseña de la obra teatral *Einsame Menschen [Almas solitarias]* (1891), de Gerhardt Hauptmann, advierte a los lectores hispanohablantes que les parecerá extraña porque "su forma literaria desconcierta. [...] No tiene esa encantadora frivolidad que nuestro público admira generalmente". Gómez Carrillo prescribe un cosmopolitismo radical, transformador del yo, para que ese colectivo provinciano y atrasado que es, según él, "nuestro público" pueda relacionarse con las literaturas del mundo: "Para saborearlo, es preciso 'hacerse un alma alemana'; para comprenderlo es necesario tener una idea neta de los grandes problemas ideológicos que agitan hoy a los hombres del Norte; para sentirlo es indispensable haber vivido algún tiempo entre la bruma penetrante de los países septentrionales" (1895: 21 y 22). Para ingresar en el mundo de la literatura moderna, el lector debe estar dispuesto a habitar otros cuerpos, otras culturas o, en palabras de Gómez Carrillo, otras almas; es necesario interrumpir el yo, ser capaz de salirse de uno mismo y de las propias determinaciones culturales.

"Bueno es, una vez que otra, salir de nuestro mundo europeo", escribe Gómez Carrillo en el ensayo "Del exotismo" (1892), su apuesta de crítica literaria-mundial más ambiciosa. "Los viajes intelectuales a través de países lejanos abren nuevos horizontes a la imaginación y proporcionan a la inteligencia puntos de vista originales. [...] El exotismo bien entendido es cosa excelente" (1895: 87). En primer lugar, Gómez Carrillo expone en este ensayo su camaleónico cambio de identidades: el punto de vista pasa de la identificación con la cultura francesa —como suele ocurrir cuando el autor se enfrenta al imaginario y la vasta formación del Oriente— a una posición marginal y lúdica que le otorga (hacia el final del ensayo) libertad total para producir constelaciones estéticas cosmopolitas y comparadas. Y, en segundo lugar, queda a la vista la tensión entre dos nociones de exotismo. Por un

lado, está el exotismo como un modo europeo etnocéntrico de representación enfocado en la naturaleza pintoresca, sensorial y artificial de un otro cultural que se manifiesta como irreconciliable en su diferencia premoderna. Y, por otro lado, el exotismo como la caracterización de una curiosidad suprema por la diferencia cultural, que sienta las bases de todo discurso estético cosmopolita orientado a superar el aislamiento de lo nacional o lo regional.

En este ensayo, Gómez Carrillo aborda "lo exótico" a través de dos ediciones francesas de literatura china clásica: *Poésies de l'époque des Thang* [Poesías de la dinastía Tang] (siglos VII a IX), traducido por el sinólogo marqués D'Hervey de Saint-Denys en 1862, y *Choix de contes et nouvelles traduits du Chinois* [Selección de cuentos y novelas cortas chinos] (siglos VIII a XII), editado por el viajero y orientalista Théodore Pavie en 1839 (Gómez Carrillo descubre estos libros leyendo las noticias sobre la muerte de D'Hervey de Saint-Denys en 1892). Aunque el ensayo se titula "Del exotismo", la lectura cosmopolita del autor destaca el condimento estético familiar de ambas piezas medievales:

Las sorpresas abundan, como lo saben por experiencia monsieur Pavie y monsieur Saint-Denys. Ambos hicieron un viaje literario a China, en busca de monstruos espantosos, y lo único que lograron encontrar fue hombres civilizados. [...] Yo también esperaba ver salir de las obras de los anónimos *tshaitzen* de la China, una gran caravana de monstruos dobles. [...] La decepción fue tan completa como dulce (1895: 88 y 89).

Gómez Carrillo escribe este ensayo para diferenciarse de la construcción orientalista de las culturas asiáticas, dominante en Francia y en Europa. En este sentido, elige resaltar un elemento literario-mundial común, transhistórico y transcultural en estos textos y su propia sensibilidad estética: "Lo que más admiración me causó, cuando leí por primera vez el libro de Pavie, fue la multitud de semejanzas que existen entre los poetas chinos del siglo VII y nuestros poetas contemporáneos" (1895: 98). La mayor parte del ensayo está dedicada a resumir el argumento de *Les pivoinés* [Las peonías] (una novela anónima en la que Tsieu-sien, un jardinero atacado por un noble, recibe consuelo de una

niña que desciende de los cielos y lo ayuda a planear su venganza) y a contextualizar históricamente la literatura china del siglo VII. Sin embargo, esta reseña, predecible y didáctica, da hacia el final un sorprendente giro cosmopolita:

Li-tai-pe —me dije al leerlo— es un precursor de Baudelaire; un abuelo de Wisewa, un maestro de Rubén Darío. (Esta es una paradoja, que pongo desde luego a la disposición de mi querido maestro Valera.) [...] Lo único malo, para quien se propusiera hablar seriamente de estas coincidencias, es que todos estamos seguros de que ni Baudelaire, ni Rubén Darío, ni Wisewa conocen los poemas del viejo cantor amarillo... Y este es un detalle, sin duda, pero hay detalles que echan a perder cualquier argumento (1895: 98-100).

En la crónica de Gómez Carrillo, el célebre poeta Li Bai, perteneciente a la dinastía Tang en el siglo VIII (conocido en Occidente en varias transliteraciones: Li Po, Li Tai-po y, sí, Li Tai-pe), incluido en numerosas antologías y en los libros de Saint-Denys y Pavie, no es presentado como especie de piedra extraña y hermosa, sino como una figura paterna, en la mejor tradición modernista. La idea de Li Bai como precursor de Baudelaire y Darío (quien cita al poeta chino en su poema "Divagación", analizado en el capítulo IV) se parece mucho a la hipótesis que propone Borges en "Kafka y sus precursores" (1951): las genealogías literarias se construyen retrospectivamente; el pasado no determina el presente, y en realidad el pasado o la tradición es una ficción inventada desde el presente: Zenón de Elea, Han Yu y Kierkegaard solo existen como efectos de significación retrospectivo de la escritura de Kafka.

Gómez Carrillo se anticipa a Borges casi sesenta años. No puede evitar leer a Li Bai desde Baudelaire, Darío y las prescripciones modernistas del crítico y traductor francopolaco Théodore Wisewa, célebre en la París de fin de siglo por su enérgica defensa de la estética simbolista. Pero Gómez Carrillo no es Borges y, como era de esperarse, está atado a una concepción decimonónica de la historiografía literaria, basada en formaciones cronológicas y en la noción de influencia como

eslabón que une pasado y presente de manera racionalista y lineal. Y aun cuando juegue con una idea que no puede sostener, su imaginación literaria-mundial inscribe a Darío en una red global de significados modernistas transhistóricos que anula formas estéticas de particularidad cultural, al universalizar la poética del escritor nicaragüense por su proximidad con Li Bai y Baudelaire y obviar cualquier parentesco con las letras hispánicas.

Diez años antes, Martí había demandado a los escritores latinoamericanos que se familiarizaran con "diversas literaturas" para librarse de la tiranía del provincianismo. Ningún otro modernista llevó tan lejos el mandato de Martí como Gómez Carrillo: en lugar de postular la necesidad de un cosmopolitismo literario, lo puso en práctica.

SANÍN CANO, DE LA LITERATURA MUNDIAL
AL COMPARATISMO (INTER)NACIONAL

La tarea histórica de dar un cierre al discurso literario-mundial del modernismo recayó en el crítico colombiano Baldomero Sanín Cano. Esto se debió no solo a su longevidad intelectual —su escritura va de 1888 a 1957—, sino también, y sobre todo, al hecho de que, en sus textos, negocia la transición entre la sensibilidad modernista y el discurso humanista referido a la universalidad de la cultura latinoamericana. Como la mayoría de los modernistas, Sanín Cano no estaba conforme con los límites hispánicos de América Latina y sentía la necesidad de trascender las determinaciones particularistas de lo local. Así, produjo un corpus de textos que proponía prestar menos atención a lo local y lo particular para concentrarse en la universalidad de la literatura tal como se la expresaba en la cultura del norte de Europa. Criticó el privilegio ontológico que los modernistas latinoamericanos conferían a la cultura francesa y movió el centro del mundo hacia la Gran Bretaña de Shakespeare, la Alemania de Goethe y la Dinamarca de Georg Brandes. Sanín Cano se negó a leer la literatura como una variable de las tradiciones nacionales (para él, la literatura era y siempre había sido producida en los intersticios entre distintas culturas) y avanzó hacia

una redefinición de la crítica estética y cultural humanista que practicaban sus contemporáneos Alfonso Reyes y Pedro Henríquez Ureña.

Sanín Cano casi nunca es reconocido fuera de Colombia por lo que fue: el autor del discurso cosmopolita más sistemático sobre las literaturas del mundo y sobre la relación que los escritores latinoamericanos y españoles debían entablar con ellas, al menos hasta el ensayo "El escritor argentino y la tradición", que Borges presentó por primera vez como conferencia pública en 1951. Su lugar excepcional en la tradición de la literatura mundial latinoamericana del siglo XIX y principios del XX no se basa solo en su capacidad para leer lenguas europeas (Sanín Cano sabía inglés, italiano, francés, alemán y danés); tampoco en sus escritos sobre Brandes, Maeterlinck o Altenberg —a quienes presentó a los lectores latinoamericanos y españoles por primera vez— ni en sus ensayos sobre Taine, Nietzsche, Fitzmaurice-Kelly, Ibsen, Wordsworth, Carducci, Marinetti, Max Nordau, T. S. Eliot, Shakespeare, W. H. Hudson, Eugene O'Neill y George Bernard Shaw, entre otros. Su proyecto literario-mundial difiere del de Gómez Carrillo porque Sanín Cano no dependía de la traducción lingüística o cultural como instancia de mediación necesaria para imaginar las bases universales de la Literatura a partir de un mundo de diferencias literarias. Su premisa de que los críticos literario-mundiales deben leer las obras en su lengua original lo aparta del paradigma modernista latinoamericano y lo convierte en un precursor de la escuela de filólogos humanistas que florecería en el Centro de Estudios Históricos de Madrid bajo la dirección de Ramón Menéndez Pidal a fines de siglo XIX.⁴³

⁴³ Durante su período de profesor universitario en Inglaterra y Escocia, en la década de 1920, Sanín Cano publicó varios ensayos que se sitúan claramente en el campo académico de la filología comparada. Un breve repaso de sus títulos revela la afinidad del autor con los rigores disciplinarios de este prominente grupo de académicos españoles: "Porvenir del castellano", "El castellano en la Argentina", "De cómo se modifican las lenguas", "Nociones y vocabularios", "La enseñanza del idioma", "El cristianismo, la lengua y el sentido de posesión", "Correcciones del lenguaje", "Lenguas literarias, populares y francas", "Del género en las lenguas escandinavas", "Origen de una palabra internacional", "Un hispanista británico" y "Un hispanista dinamarqués", entre otros. Todos estos ensayos se publicaron en el volumen *Divagaciones* (1934).

Aunque su práctica crítica se apoya de manera contundente en el contacto directo con el texto en su lengua original, Sanín Cano no descarta la traducción cuando la nece-

En todo caso, las capacidades lingüísticas y la extensa biblioteca europea de Sanín Cano eran apenas instrumentos de su compromiso sistemático con un mundo donde "las ideas y los ideales se propagan con grande prisa. Es insensato el pueblo que quiera hacer de los suyos patrimonio exclusivo. Es insensato si pretende que los extranjeros no vengan a mezclarse con los propios" (1977b: 344).⁴⁴

Puede rastrearse el discurso literario-mundial de Sanín Cano a lo largo de sesenta años de textos críticos producidos en Bogotá, Londres, París y Buenos Aires, donde se desempeñó, en diferentes momentos, como crítico literario, corresponsal extranjero para diarios colombianos y argentinos, diplomático y académico universitario. Pero su aporte más importante a la comprensión cosmopolita del lugar que debía ocupar la literatura latinoamericana en la globalización de la modernidad fue el ensayo "De lo exótico". Este manifiesto literario-mundial —una conferencia que Sanín Cano brindó en Bogotá en 1893 y se publicó en la *Revista Gris* un año más tarde, cuando él tenía apenas 23 años— está expresamente asociado al proyecto goethiano de la *Weltliteratur*: "El arte es universal. Que lo fuese quería Goethe cuando dijo en su epigrama sobre la literatura universal: 'Que bajo un mismo cielo todos los pueblos se regocijen buenamente de tener una misma hacienda'" (1977b: 344).⁴⁵

sita para explorar un texto o una literatura entera escrita en una lengua que no domina. Por ejemplo: "No conozco ni el ruso ni el griego; sé que tienen semejanzas perceptibles en la superficie y en el fondo; pero no puedo juzgar el mérito literario de las obras escritas en esas lenguas. Sin embargo, he leído traducciones de *La Iliada* en más de una lengua europea, y enriquecido mi sensibilidad leyendo en traducciones más o menos completas, *Los hermanos Karamazov*, de Dostoievski" (1977a: 120 y 121). La cartografía literaria-mundial de Sanín Cano, de inflexión germánica, se estructura en torno al deseo de trabajar con originales siempre que sea posible.

⁴⁴ Una vez más, Rama fue el único crítico fuera de Colombia que prestó atención al carácter cosmopolita de la denuncia de Sanín Cano acerca de la tendencia al atraso que él veía en la actitud de los críticos latinoamericanos con respecto a las literaturas del mundo: "Su libertaria defensa del derecho americano a la cultura universal habría de ser la vía fructífera por la cual se trazaría el perfil cultural de la región" (1983: 98).

⁴⁵ Sanín Cano se consideraba especialista en Goethe. Lo citaba con frecuencia (como en "De lo exótico"), dio varias conferencias acerca de su obra y publicó dos extensos ensayos sobre el lugar de Goethe en la literatura mundial: "Algunos aspectos de la vida y obra de Goethe" (1932), en conmemoración del centenario de su muerte, y "Segundo

La declaración de principios cosmopolitas que hace Sanín Cano en "De lo exótico" era particularmente controvertida en Colombia a principios de la década de 1890. La Constitución de 1886 había consolidado el poder de la Iglesia católica sobre los asuntos culturales y sociales, al revés de lo que ocurría con los procesos de secularización desde México hasta Brasil y Argentina, alentados por elites liberales que ocupaban posiciones de poder en instituciones estatales positivistas. El giro conservador de Colombia, liderado por Rafael Núñez, se tradujo en un clima cultural de aislamiento y en un nacionalismo acérrimo (a menudo articulado como un retorno a la tradición española). Contra él se levantaron modernistas como José Asunción Silva, Guillermo Valencia y Sanín Cano, para promover "lo artificial y lo exótico" como "la *diritta via* para liberar el espíritu de la asfixia que les imponía un mundo provinciano y legalista, tanto en las artes como en la vida social" (Ruiz, 1977: XII).⁴⁶

A diferencia de la poética posromántica simbolista de Silva y Valencia (ejemplos bastante claros de la búsqueda modernista del extrañamiento estético), la especificidad del cosmopolitismo radical de Sanín Cano está dada por su carácter programático y crítico, y también por su articulación sobre dos desplazamientos de la tradición colom-

centenario de Johann Wolfgang Goethe" (1949). Ya en 1893, en "De lo exótico", Sanín Cano entrelaza su lectura del *Fausto* con el concepto de *Weltliteratur* para argumentar sobre la inexistencia de literaturas nacionales y la universalidad inherente de todas las grandes obras: "El *Fausto* es un microcosmos, como lo fue su autor, el que vaticinó el advenimiento de la literatura universal y la preparó con su ejemplo" (1977b: 340).

⁴⁶ El contraste entre la preferencia de Sanín Cano por lo exótico y las tendencias nacionalistas de la política colombiana se hace aún más evidente cuando se considera que "el comienzo de su carrera de escritor y un gran período de los años de mayor producción coinciden con la tendencia hispanista de la cultura colombiana que había impulsado Miguel Antonio Caro" (Sierra, 2007: 79). José María Rodríguez García ha descrito la influencia del catolicismo en los más altos niveles del gobierno colombiano: "Caro y Núñez declararon su lealtad —por momentos incluso la subordinación de sus cargos estatales— a la agenda antimodernista de Pío IX, argumentando que la unidad política, lingüística y religiosa del país se encontraba hacia tiempo bajo asedio, pero podía ser restaurada providencialmente en la forma de una contrarrevolución pacífica [...] La restauración de instituciones católicas por parte de los reaccionarios [se expresaba] más sucintamente en el antiguo concepto teo-político de *regeneración*, que Caro y Núñez adaptaron como 'La Regeneración'" (2010: 3).

biana y latinoamericana. En su primer desplazamiento, Sanín Cano critica con dureza tanto la fascinación de Bogotá por todo lo peninsular como el carácter reaccionario de la modernización filológica de Menéndez Pelayo en España, que pesaba mucho en Colombia y otras partes de la región:

En una época en que escribieron Renán, Ruskin, Turguéniev, los Goncourt, Flaubert y Walter Pater, el autor de *Heterodoxos españoles* continuaba ofreciendo a las Españas el entusiasmo verbal de César Cantú como *desiderátum* de estilo, por el vigor de la expresión y la claridad del pensamiento [...] la idea predominante en la obra de Menéndez Pelayo [...] era la necesidad de conservar en España ciertas formas tradicionales, y ciertos sentimientos, sin los cuales se descomponía seguramente la levadura nacional (1978b: 160).

Si Sanín Cano se hubiera detenido en el rechazo de Madrid como vector organizador de la vida cultural latinoamericana, sus ideas no habrían pasado de ser otra afirmación modernista antihispánica. En cambio —y distanciándose de Silva, Darío, Nervo y Gómez Carrillo, para quienes el significante francés había sido el medio para romper con España—, Sanín Cano desprecia la francofilia de estos autores como un recurso “lastimoso” y desplaza el centro de su mapa de la literatura mundial más al norte, hacia Inglaterra, Alemania, Rusia y Escandinavia:

Es miseria intelectual esta a que nos condenan los que suponen que los suramericanos tenemos que vivir exclusivamente de España en materia de filosofía y letras. Las gentes nuevas del Nuevo Mundo tienen derecho a toda la vida del pensamiento. No hay falta de patriotismo, ni apostasía de raza, en tratar de comprender lo ruso, verbigracia, y de asimilarse uno lo escandinavo. Lo que resulta no precisamente reprehensible, sino lastimoso con plenitud, es llegar a Francia y no pasar de ahí. El colmo de estas desdichas es que talentos como el de Rubén Darío, y capacidades artísticas como la suya, se contenten de lo francés. [...] Es doloroso quedarse en el borde de las formas (1977b: 345).

Al reprocharle a Darío que confunde a Francia con el mundo, con la forma absoluta de una ruptura cosmopolita con España, Sanín Cano abre una grieta en el frente cosmopolita del modernismo latinoamericano, que los críticos suelen ver como un bloque homogéneo que rechaza toda forma de particularismo cultural. El modernismo de Darío decepciona a Sanín Cano porque, aunque Darío está dispuesto a rechazar el provincianismo nacionalista y latinoamericanista, no se atreve a llevar su subjetividad cosmopolita más allá de las fronteras del imaginario francés de la modernidad estética.

Por supuesto, Sanín Cano pagó caro su rechazo a España y su indiferencia frente a una identidad cultural panlatina que tenía a París como capital modernista y, por eso, terminó relegado a la marginalidad dentro de las letras latinoamericanas. Luis María Mora, un poeta y contemporáneo, resumió así la opinión general sobre el espacio dislocado que Sanín Cano ocupaba en la esfera literaria de la Colombia de fin de siglo: “No ama la literatura sencilla, clara, transparente de los pueblos que se bañan en las ondas azules del Mediterráneo, sino que se embelesa en las lucubraciones oscuras de pensadores del Norte y en las figuras abstractas de los dramas escandinavos” (1936: 136).

Esta dura crítica de Mora revela, por un lado, el horizonte radical del cosmopolitismo literario de Sanín Cano, comparado con la *doxa* universalista del modernismo latinoamericano. Por otro lado, es una prueba de la amenaza que representaban las posiciones de los sujetos cosmopolitas para una esfera intelectual que apenas toleraba formas predecibles de cosmopolitismo estético, entendido como la apropiación de un archivo europeo conocido de nombres, tropos y géneros poéticos. Quienes traspasaran los límites de lo familiar hacia rincones claramente extranjeros e inexplorados del mundo —como Sanín Cano (y de a ratos Gómez Carrillo)— eran condenados y considerados sospechosos: el cosmopolitismo era una traición simbólica, una perversión y una amenaza a la fundación nacional del Estado en el fin de siglo europeo y latinoamericano.⁴⁷ En este sentido, la incomodidad de Martí

⁴⁷ En la segunda mitad del siglo XIX, los círculos cristianos y nacionalistas de Europa y América Latina usaban la palabra *cosmopolita* en clave antisemita, a modo de un pre-

ante la rareza de Oscar Wilde no difiere de la opinión de Mora sobre Sanín Cano como traficante de discursos culturales oscuros, radicalmente extranjeros (ni hispánicos, ni franceses, ni italianos), geoculturalmente *queer*, cuya opacidad amenazaba la armónica y transparente constitución *latina* de Colombia.

El segundo desplazamiento de la tradición colombiana y latinoamericana en la crítica literaria-mundial de Sanín Cano es su llamado a superar los imaginarios locales (ya sean nacionales o regionales) al leer y escribir literatura, expresado de forma contundente en "De lo exótico". La propuesta cosmopolita de este polémico ensayo tiene dos núcleos: el rechazo de la literatura nacional, una matriz ideológica improductiva que los escritores y críticos deben descartar, y el impulso de modernizar "regiones estériles o aletargadas de su cerebro" (1977b: 345), como América Latina y otros márgenes del mundo, expandiendo sus subjetividades literarias: "Ensanchémoslos [nuestros gustos] en el tiempo y en el espacio" (1977b: 345).

Como expliqué más arriba, "De lo exótico" puede considerarse un precedente crucial —aunque muy subestimado— del ensayo de Borges "El escritor argentino y la tradición", al menos en su manera de caracterizar "lo nacional" como una epistemología cultural ineficaz y artificial:

El sentimiento de las nacionalidades [...] divide a las gentes en literaturas, lo mismo que si se tratara de hacer una clasificación de razas. Así han pasado al mercado de valores literarios las denominaciones, sin duda muy artificiales, de literatura francesa, alemana, rusa, escandinava, con que están llenas hoy las obras de crítica y hasta los periódicos (1977b: 335).

dicado que incriminaba a cualquiera que fuera percibido como extranjero u ostensiblemente distinto de una noción normalizada de la cultura y la política nacionales. Un tropo privilegiado de este discurso era "el judío cosmopolita", una apropiación moderna del mito medieval del judío errante que ridiculizó a Jesús en su camino a la cruz y fue condenado a caminar por la Tierra sin echar raíces, tal como en *La Francia judía* (1886) de Édouard Drumont, y *La bolsa* (1891) del argentino Julián Martel, entre muchos otros ejemplos.

Aunque Sanín Cano evita entrar en una polémica sobre la utilidad de la categoría de "raza" (a pesar de que todo el ensayo apunta a una crítica de las epistemologías raciales del positivismo), no duda en censurar las connotaciones étnicas y raciales de las críticas literarias europeas y latinoamericanas que usan taxonomías orientadas por la creencia de que la nación es una unidad analítica irreductible. Sanín Cano explica que la literatura siempre se ha producido entre culturas, con préstamos, imitaciones y saqueos, que "los poetas de Roma crearon la literatura imitando a los griegos", y que incluso "Cervantes enriqueció su lengua agregándole modos de decir italianos que hoy son rematadamente castizos" (1977b: 337). La literatura es una institución transcultural por naturaleza, una ventana abierta al alma humana: "Los modernos que dejan su tradición para asimilarse otras literaturas se proponen entender toda el alma humana" (1977b: 343). Por el contrario, la insistencia en que los textos literarios son parte de una "obra nacional, genuina, libre de mácula extranjera" (1977b: 338) es una ilusión nacionalista, "un ofuscado amor patrio" (1977b: 341).

El golpe de gracia de su degradación sistemática de la literatura nacional como el concepto que estructura el campo de significación crítica es una simple pregunta: ¿qué significa "hacer obra nacional"? ¿Qué se necesita para ser el autor de un texto inequívocamente identificado con una cultura nacional que emerge de ese mismo texto? Sanín Cano exige una respuesta:

Que se nos diga si ello consiste en el asunto tratado, en la manera de tratarlo, en los autores más o menos servilmente imitados. Es justo que se nos diga, de una vez, si para ser uno autor nacional ha de tener ciertas cualidades del espíritu, aquellas, en efecto, que la gente reconoce como virtudes y atributos fundamentales del alma nacional, y que están como vinculadas en la raza (1977b: 338).

Al cuestionar las estéticas nacionalistas y enumerar las típicas respuestas que suelen conferirles autoridad (el despliegue de virtudes autorales o de temas nacionales esencializados), Sanín Cano desnaturaliza su hegemonía en el campo literario latinoamericano. No solo

rechaza el papel de la nación como principio organizador de la producción cultural, sino que también, en la operación que cierra el ensayo, se opone de manera radical a la visión que restringe los fenómenos literarios a los imaginarios nacionales. Así logra articular la postura cosmopolita que, para él, debe guiar toda aproximación a la universalidad indeterminada de la literatura.

En su primer movimiento, Sanín Cano había definido el horizonte cosmopolita que debía adoptar una nueva actitud latinoamericana frente a las literaturas del mundo: la negación de las determinaciones nacionales. Ahora va más allá al explicar que el único camino para que los escritores españoles y latinoamericanos alcancen su ansiada modernidad estética es "renovar sus sensaciones estudiando las que engendra una civilización distinta" (1977b: 343). Sanín Cano cree que el nacionalismo es una patología que los escritores y críticos deben superar para escapar al estancamiento y la esterilidad de sus prácticas intelectuales:

Ni las naciones, ni los individuos pierden nada con que un habitante de Australia y un raizal de Costa Rica, enfermos del mal de pensar, sientan vivamente las letras extranjeras y se asimilen parte del alma de otras razas. Vivificar regiones estériles o aletargadas de su cerebro debe ser [...] la preocupación trascendental del hombre de letras (1977b: 345).

Pensamientos débiles y cerebros perezosos: Sanín Cano receta una aproximación intensa y empática a "las literaturas distintas de la literatura patria" (1977b: 345), o, mejor dicho, una asimilación de su "alma" ("Y se asimilen parte del alma de otras razas") para curar esta *dolencia* intelectual transatlántica. Los escritores latinoamericanos y españoles deben aprender a transformarse en Otro, a alienarse a fin de identificarse con el carácter no idéntico de una literatura mundial que difiere de toda identidad nacional particular.

Lo que me parece provocativo y original de la demanda literaria-mundial de Sanín Cano es la concepción del cosmopolitismo como un remedio para las enfermedades autoinfligidas del aislamiento y el atraso, pero también como una cuestión de justicia, humanidad y elegancia; en otras palabras, una cuestión política, ética y estética:

Los ambientes diversos, los heredamientos acumulados en razas vigorosas les van dando a las letras savia rica, que algunos no se atreven a llamar sana. Sería injusticia no explorar una forma de arte nuevo solamente porque salió de una alma esclava. "Ensanchemos nuestros gustos", dijo Lemaître. [...] Ensanchémoslos en el tiempo y en el espacio; no nos limitemos a una raza, aunque sea la nuestra, ni a una época histórica, ni a una tradición literaria. [...] Esta actitud de la inteligencia es más humana que la de los que proscriben lo extranjero. [...] Es más humana, y sin comparación, más elegante (1977b: 345 y 346).

Sanín Cano desafía a los intelectuales y artistas latinoamericanos y españoles a expandir su subjetividad, a ser uno con el mundo en toda su diversidad global e histórica. Esta identidad estética y crítica más abarcadora, más amplia y más curiosa permitirá el contacto de la región con literaturas del mundo vigorosas y vitales —es decir, modernas—, y este contacto inyectará "savia rica [...] sana" en las venas culturales de Colombia, América Latina, España y toda formación marginal que sufra de un apego patológico a sus particularidades estéticas.

Sanín Cano atenuó su universalismo cosmopolita después de 1893, cuando empezaba a declinar el sentimiento nacionalista católico imperante tras las reformas constitucionales de Colombia. Su rechazo radical a la literatura nacional formulado en "De lo exótico" debía entenderse, entonces, en el contexto de un clima cultural asfixiante. En los años siguientes, en especial durante el mandato de Rafael Reyes (1904-1909), un conservador moderado, Sanín Cano ocupó varios cargos en el gobierno nacional. En 1909, se mudó a Londres para representar a su país en el directorio de una empresa británica que operaba una mina de esmeraldas en la provincia de Boyacá y permaneció allí hasta 1927, mucho después de que hubiera terminado su función. En ese período, Sanín Cano fue abandonando gradualmente su postura universalista. Las experiencias del cambio histórico en Bogotá y de su subjetividad diaspórica en Londres fueron clave en el desarrollo de esta nueva agenda crítica, pero el factor que desencadenó el discurso literario-mundial de Sanín Cano fue su relación con los escritos de Georg Brandes. Este crítico literario elaboró, entre 1871 y 1917, uno de los enfoques compara-

tivos más consistentes sobre las literaturas europeas del siglo XIX, rearticulando el concepto de literatura mundial, que había quedado casi en el olvido tras la muerte de Goethe.

Si en 1893 Sanín Cano proponía establecer una relación con las literaturas del mundo alrededor de la noción goethiana de *Weltliteratur* —mencionada explícitamente en “De lo exótico” (“El arte es universal. Que lo fuese quería Goethe” [1977b: 344])—, a principios del siglo XX ya no creía que el camino a la modernización estética dependiera del surgimiento de una nueva generación de escritores y lectores con una perspectiva cosmopolita. Su nueva posición se acercaba más a la de Brandes, quien en 1899 había escrito: “Yo no creo que la nacionalidad y el cosmopolitismo sean incompatibles. La literatura mundial del futuro será tanto más interesante cuanto más pronunciada y distintiva sea su impronta nacional, aun cuando, como arte, también tenga su lado internacional” (2008: 147). El desplazamiento que hace Sanín Cano, de Goethe a Brandes, ilumina su cambio de opinión sobre el lugar que debe ocupar la cultura nacional en las prácticas artísticas y críticas. Sanín Cano pasa así de predicar la superación de las imperiosas determinaciones nacionales (en 1827, Goethe le dijo a Eckermann que la “literatura nacional no tiene mucho sentido hoy en día: la época de la literatura mundial está al alcance de la mano” [Strich, 1949: 349]) a ver esas determinaciones como una dimensión necesaria de los procesos de significación y circulación de una obra literaria.

Sanín Cano tomó contacto por primera vez con los ensayos de Brandes cuando se mudó a Bogotá desde la provincia de Antioquia, tal como lo cuenta en su autobiografía:

Por los años 1888 y 1889 estaba yo suscrito a la *Deutsche Rundschau* de Berlín, y en uno de sus números tropecé con un originalísimo estudio sobre Emilio Zola, notable por la novedad del pensamiento y por su desusada libertad y simpatía. [...] Nunca había leído nada de Brandes. Ignoraba su nombre y los títulos de sus obras. Le escribí. [...] Mi carta le impresionó. Decía en la suya que había sido “rührt” (conmovido) por el hecho de que un español le escribiese desde Bogotá acerca de sus trabajos literarios. En el segundo tomo de sus memorias menciona el caso (1949: 117 y 118).

En 1915, cuando vivía en Londres, Sanín Cano viajó a Suecia y Dinamarca con la misión de recuperar una considerable suma de dinero para el gobierno colombiano. Aprovechó entonces la ocasión para visitar a Brandes en Copenhague. Aunque el encuentro duró menos de una hora y Brandes lo recibió por pura cortesía —“Contestó una esquila de cita para las dos de la tarde, no sin advertir que la entrevista había de ser corta, porque estaba en esos días muy ocupado”—, esta conversación (sobre literatura británica y alemana, política francesa y la Gran Guerra) fue uno de los episodios más significativos en la vida intelectual de Sanín Cano, quien le dedicó un capítulo entero de su autobiografía (1949: 117 y 119). Después del encuentro, el crítico colombiano aprendió danés para seguir la recomendación de Brandes de leer sus libros en el idioma original —“Volvió a decirme que si me interesaba su obra desde el punto de vista de la forma debía leerla en danés” (1949: 121)— y escribió tres significativos y minuciosos ensayos sobre la escritura y el entorno intelectual de su héroe: “Nietzsche y Brandes” (publicado en *La civilización manual y otros ensayos*, 1925), “Jorge Brandes” (*Indagaciones e imágenes*, 1926) y “Jorge Brandes, o el reinado de la inteligencia” (*Ensayos*, 1942).

Este profundo interés por Brandes como abanderado de la crítica literaria moderna proviene, en buena parte, del hecho de que los límites y las potencialidades del contexto cultural que rodeaba al escritor danés reflejaban las condiciones de producción de Sanín Cano: “Él habría podido trasladarse a Berlín y ganarse allí la vida escribiendo en alemán. [...] Prefirió escribir en una bella lengua hablada solamente por tres millones y medio de seres pensantes” (1949: 121). La cuestión de las tradiciones literarias y lingüísticas menores es central en la articulación de ambos discursos críticos. Tanto Sanín Cano como Brandes insisten en la relación desigual que da origen a la marginalidad de ciertas lenguas literarias, y esta insistencia tiene por objetivo afirmar, por un lado, la posibilidad de una identidad cultural para las literaturas marginales y, por otro, la existencia del “mundo” en el que esas literaturas deberían formarse. Para Brandes y para el Sanín Cano posterior a “De lo exótico”, hacia fines del siglo XIX, la identidad cultural se moldea en un mundo estructurado alrededor de la oposición entre

tradiciones nacionales subalternas y hegemónicas. En este campo (inter)nacional de relaciones diferenciales, las condiciones marginales pueden traducirse como quejas políticas que toman la forma de una identidad menor definida por la falta de recursos simbólicos, y no por su potencial contrahegemónico. Brandes, por ejemplo, plantea el problema de las literaturas menores en relación con un espacio literario-mundial concebido como un mercado que distribuye de manera desigual el éxito y el reconocimiento:

Es indiscutible que los escritores de diferentes países y lenguas ocupan posiciones inmensamente distintas en lo que concierne a sus chances de adquirir fama mundial, o siquiera un leve grado de reconocimiento. Los que están en la mejor posición son los franceses. [...] Cuando un escritor ha alcanzado el éxito en Francia, se lo conoce en todo el mundo. Los ingleses y los alemanes, que pueden contar con un público enorme si tienen éxito, están en segundo lugar [...] Pero quien escriba en finés, húngaro, sueco, danés, holandés, griego, u otras lenguas por el estilo, corre con obvias desventajas en la lucha universal por la fama. En esta competencia, le falta el arma principal: la lengua, que para un escritor lo es casi todo (2008: 144).

En sintonía con esta idea, Sanín Cano reflexiona en un ensayo de 1937 sobre la condición subalterna del español en términos estéticos, que pone en peligro su autonomía:

El mozo que formaba su estilo en la América española de 1830 a 1880 no armonizaba los encantos de la lengua española de que se servía diariamente para la expresión de sus necesidades y afectos con las formas excelentes y la retórica discreta de los escritores franceses en los cuales formaba su pensamiento. [...] En momento de nuestra evolución literaria corrió peligro nuestra lengua materna (1978a: 271).

Estas comparaciones de literaturas particulares que parten de la existencia de relaciones de poder desiguales deben leerse en el marco de la convicción de que la literatura es, por sobre todo, una ventana a la historia cultural de una nación. En su obra maestra *Las grandes co-*

rrientes de la literatura en el siglo XIX (seis volúmenes publicados entre 1872 y 1890),* Brandes explica —desde la fuerte perspectiva historicista que adquirió a través del estudio sistemático de la filosofía de la historia hegeliana— que la tarea del crítico literario consiste en hacer dialogar a la literatura con el contexto histórico del que emerge.⁴⁸

La historia literaria, en su significación más profunda, es psicología, es el estudio o la historia del alma. Un libro que pertenece a la literatura de una nación, ya sea novela, dramaturgia o una obra histórica, es una galería de personajes, un reservorio de sentimientos y pensamientos. [...] Cuanto más notables y representativos son los personajes, tanto más grande es el valor histórico del libro, tanto más claro es lo que nos revela sobre lo que en verdad ocurría en la mente de los hombres de un país dado en un período dado (1906: VIII).

Habiendo abandonado la postura asumida en “De lo exótico”, Sanín Cano tomó entonces de Brandes su discurso crítico orientado hacia lo nacional. En 1944, escribió un libro enteramente dedicado a la literatura colombiana —algo que habría sido inconcebible en 1893—, donde se hizo eco del intelectual danés: “Las obras literarias de un pueblo o de una nación son uno de los testimonios más dignos de crédito sobre el significado histórico de la nación o la raza productora de estas obras” (1944: 13). En otro texto, Sanín Cano escribió que “es verdad adquirida en el estudio comparativo de las literaturas que toda obra de mérito debe tener hondas raíces en el ambiente físico, en la patria espiritual del autor” (1977c: 284).

* La edición en español (Buenos Aires, Losada, 1946) se publicó en dos volúmenes. El volumen I contiene los primeros cuatro tomos (“La literatura de emigrantes” y “La escuela romántica en Alemania”, traducidos por Valeriano Orobón Fernández; “La reacción en Francia” y “El naturalismo en Inglaterra”, traducidos por S. M. Neuschlosz) y el volumen II contiene los dos restantes (“La escuela romántica en Francia” y “La joven Alemania”, traducidos por Ángela Romera y Marta E. Samatán). [N. de la T.]

⁴⁸ Svend Erik Larsen ha señalado la influencia del pensamiento hegeliano en la obra maestra de Brandes: “Brandes además conocía bien la filosofía alemana, y en particular a Hegel, cuya filosofía era por entonces fundamental para el plan de estudios universitarios en Dinamarca y dejó su marca en *Las principales corrientes*” (2012: 22).

La literatura mundial de Sanín Cano tenía ahora una configuración totalmente distinta. Ya no se refería al *mundo* como el horizonte global de la diferencia estética, cuya unidad y universalidad se definían por oposición al banal particularismo provinciano de América Latina. En cambio, ahora tenía la forma de la suma de literaturas nacionales que aportaban su diferencia cultural a la totalidad del sistema. Si las literaturas menores no podían competir en un campo global desigual —en el que las tradiciones ya establecidas mantenían sus posiciones de privilegio apoyándose en instituciones consolidadas y en un extendido consenso hegemónico—, Brandes le sugirió a Sanín Cano una explicación diferente sobre el lugar que ocupaban en la literatura mundial. Si los contornos de este atlas se basaban en valores críticos determinados por el número de lectores globales y la circulación de un texto dado, la relación hegemónica entre poderosos y marginales seguiría siempre intacta. Pero si el mapa se dibujaba según una apreciación cosmopolita o, mejor dicho, *cosmo-nacional*, (inter)nacional, de la singularidad sociocultural representada en las obras que surgían en las distintas naciones del mundo, las literaturas menores y mayores estarían en pie de igualdad, porque su valor se mediría ahora por el potencial de hacer contribuciones singulares pero formalmente iguales a la totalidad global.

La concepción formalista sobre la literatura mundial (a la manera de un senado donde cada Estado cuenta con un representante que expresa su vida ética y cultural diferenciada: lo que Hegel llamó *Sittlichkeit*) les conviene a las literaturas menores. La literatura danesa será un miembro significativo de este parlamento mundial de las letras no porque experimente con formas estéticas, estrategias literarias y tropos supuestamente universales, sino por forjar una literatura de tramas, tonos y formas que expresen intensa y deliberadamente su propia particularidad cultural. En este sentido, Dinamarca (o Colombia, o Iberoamérica en general) no se sentirá inferior a Francia o Inglaterra. La tarea del crítico consiste en descubrir y clasificar las "corrientes" estructurales (tal como lo indica el título de la obra maestra de Brandes) que están por debajo de "un caos de cientos de miles de obras en una gran cantidad de idiomas" (Brandes, 1901: 411 [600]), para reco-

nocer momentos de identidad perfecta entre formas estéticas específicas y la experiencia histórica singular de una u otra nación. Brandes (como lo hará también Sanín Cano, en menor medida) organiza las literaturas del mundo no tanto en una literatura mundial, sino más bien en un sistema literario (inter)nacional que pone especial énfasis en la diversidad cultural/nacional antes que en las sensibilidades compartidas, el extrañamiento y las transacciones simbólicas que articulan su unidad contingente:

El análisis comparado tiene la doble ventaja de aproximarnos a lo extraño de tal modo que podamos apropiárnoslo, y de alejarnos de lo propio de forma que podamos contemplarlo desde cierta distancia. [...] Hasta ahora, en el aspecto literario, los diferentes pueblos han permanecido bastante alejados entre sí y han demostrado escasa capacidad para apropiarse recíprocamente de sus productos (1906: VII y VIII [11]).

¿Qué queda del cosmopolitismo de Sanín Cano después de la década de 1890? ¿Acaso encuentra indicios de una perspectiva cosmopolita en la historia literaria de Brandes, donde la particularidad de los contextos nacionales determina tanto el significado de un texto como su posibilidad de ser comparado con otros? Sanín Cano dirige su atención a la práctica intelectual del crítico para subrayar que es allí, más que en su discurso, donde reside la tarea cosmopolita de promover la comprensión, la comunicación y la justicia a través de la diferencia global. El potencial cosmopolita de la crítica reside en el acto de leer literatura, y no tanto en lo que el crítico lea en cada obra literaria. En una conferencia que pronunció en Buenos Aires en 1925, Sanín Cano presentó a Brandes como un modelo intelectual a imitar:

Es menos conocido en América de lo que debiera ser. [...] Representa un anhelo general de la especie humana, un anhelo desvirtuado por la incompreensión, por el juego sombrío de tahúres fulleros en el destino de los pueblos. [...] Jorge Brandes ha usado de toda su inteligencia, de su inexorable voluntad y de su excepcional perspicacia para promover el entendimiento de unos pueblos con otros. Es internacional en el sentido gene-

roso de la palabra, porque presume que hay ciertas nociones generales de justicia, de humanidad, de cortesía, comunes a todos los pueblos cultos (1942: 193 y 194).

Sanín Cano parece referirse aquí a las intenciones cosmopolitas detrás de la empresa crítica de Brandes, pero ¿cómo puede juzgar esas intenciones? ¿Qué significa ser “internacional en el sentido generoso de la palabra”? Si a Brandes le interesa la mediación nacional en el análisis comparado de obras literarias, y si esto ilumina la grieta entre lo internacional y lo cosmopolita, Sanín Cano intenta iluminar el propósito cosmopolita detrás de la crítica comparada internacional de Brandes: su valor cosmopolita no está en las afirmaciones que produce, sino en la función que cumple. Con esta explicación legitima la distancia que toma respecto a su posición en “De lo exótico”: el llamado a los intelectuales latinoamericanos a leer el vasto mundo de afinidades estéticas electivas, un mundo desconocido para los escritores conservadores tan enfocados en su herencia hispánica y para los poetas modernizantes demasiado obsesionados con las determinaciones francesas de la modernidad decimonónica. También lo autoriza a adoptar una metodología comparativa después de 1900 —tomando a Brandes como su perfecto modelo europeo—, con la intención de establecer relaciones y diferencias entre (*inter*) literaturas nacionales. De esta manera, no se atacaba jamás la homogeneidad de la nación, que es la unidad indivisible de esta concepción de la literatura comparada, establecida en 1797 cuando Herder publicó sus “Resultados de la comparación entre la poesía de diferentes pueblos en tiempos antiguos y modernos”.

De la literatura mundial a la literatura comparada (*inter*)nacional: la trayectoria de la literatura comparada cosmopolita de Sanín Cano pasa de Goethe a Brandes. Esto no sucede necesariamente en función de los cambios políticos por los que pasaba el Estado colombiano ni de la centralidad que adquirieron las categorías nacionales en la imaginación europea antes y después de la Gran Guerra, sino tal vez como resultado circunstancial de sus propias dislocaciones biográficas. Rafael Gutiérrez Girardot escribió que “la crítica de Sanín Cano propuso a Colombia las condiciones para que echara una mirada al mundo,

adaptara los instrumentos para hacerlo y saliera, al fin, de su pacato aislamiento” (1979: 502). Esta es, sin dudas, la idea subyacente que permite acercar el comparatismo cosmopolita al internacional, quiero decir (*inter*)nacional: el deseo de escapar del aislamiento asfixiante que representaba la ideología latinoamericanista del campo de estudios latinoamericanos, y de América Latina como espacio de significación cultural particularista.

IV. El universalismo francés de Darío y las cartografías mundiales del modernismo

LUEGO de la publicación de *Azul* en 1888 en Santiago de Chile —donde el autor residía y publicaba desde 1885—, Rubén Darío se convirtió en el faro del modernismo latinoamericano. Para la mayoría de los críticos, de hecho, su nombre se ha transformado en el significante del modernismo. Su poesía y sus crónicas, así como su figura diaspórica, son una metonimia del modernismo latinoamericano, y por eso ocupan un lugar central en los debates críticos sobre la naturaleza cosmopolita del movimiento.¹ En la escritura de Darío, la pulsión universalista convive con reterritorializaciones particularistas: apropiaciones, traducciones y reinscripciones locales de la diferencia cultural latinoamericana, y también la postulación de una tradición panhispánica, explícita en "Salutación del optimista", cuyo primer verso celebra las "íncultas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda" (1948: 233).² En el

¹ En su fragmentario relato sobre la génesis del modernismo latinoamericano, Darío se atribuye un papel heroico. Escribe: "Tuvimos que ser políglotas y cosmopolitas y nos comenzó a venir un rayo de luz de todos los pueblos del mundo" (citado en Phillips, 1968: 132).

² Aunque el poeta universalista ha eclipsado al particularista, ambas subjetividades culturales coexistieron en la obra de Rubén Darío, por momentos en notable contradicción, entre 1888 —año de publicación de *Azul*— y 1916, el año de su muerte. Esta coexistencia se hizo más evidente de 1898 a 1905, período en el que Darío se comprometió con la causa panhispánica y se opuso a la presencia colonial de Estados Unidos en el Caribe. Entre el comienzo de la guerra hispano-estadounidense en Cuba, Puerto Rico y Filipinas y el establecimiento de una base estadounidense en la bahía de Guantánamo en 1903, Darío escribió textos cruciales que denuncian el imperialismo estadounidense y su cultura materialista con la intención de afirmar el núcleo espiritual de la cultura latinoamericana; algunos ejemplos son "El triunfo de Calibán" (1898), "A Roosevelt" (1904), el prefacio de *Cantos de vida y esperanza* (1905) —donde Darío aclara, refiriéndose a la inclusión del poema "A Roosevelt" en el libro: "Si encontráis

capítulo anterior, señalé que, a pesar de su importancia, los impulsos universalistas y literario-mundiales ocupaban un lugar secundario en el imaginario modernista de América Latina, por detrás del discurso particularista-regionalista predominante. Pero, de alguna manera, en la escritura de Darío esta jerarquía cede en favor de lo universal, especialmente entre 1893 y 1905. El período comienza con la llegada de Darío a Buenos Aires, y con la escritura de algunos de los poemas y ensayos que formarán parte de *Prosas profanas* y *Los raros* (ambos de 1896), y termina con la publicación de *Cantos de vida y esperanza* (1905) en Madrid, obra en la que Darío toma una nueva postura sobre su pasado ("Yo soy aquel que ayer nomás decía", dice el verso inicial del primer poema), cerrando así el primer capítulo de su ciclotímica relación con París y la cultura francesa. En estos años, Darío inventa una subjetividad poética expansiva que podría llamarse cosmopolita, aunque con matices que es necesario especificar.

El sujeto poético de Darío está abierto al mundo y a su extrañeza.³ Así lo expresa él mismo en "Dilucidaciones", el prefacio de *El canto errante* (1907): "He expresado lo expresable de mi alma y he querido penetrar en el alma de los demás, y hundirme en la vasta alma universal. He apartado asimismo, como quiere Schopenhauer, mi individualidad del resto del mundo, y he visto con desinterés lo que a mi yo parece extraño, para convencerme de que nada es extraño a mi yo" (1948: 274).

versos a un presidente, es porque son un clamor continental. Mañana podemos ser yanquis (y es lo más probable); de todas maneras mi protesta queda escrita sobre las alas de los immaculados cisnes" (1948: 230)— y su oda al panhispanismo y al renacimiento de la cultura hispánica, "Salutación del optimista" (1905), que comienza con las tan citadas palabras: "Inclitas razas ubérrimas, sangre de Hispania fecunda, / espíritus fraternos, luminosas almas, ¡salve!" (1948: 233). Antes de 1888 y después de 1905, Darío publicó numerosos poemas localistas y particularistas que afirman la autonomía de la cultura, las ciudades y los aparatos estatales latinoamericanos: "Colombia", "Montevideo", "A Bolivia", "A la República Dominicana", "Unión Centroamericana", "Canto épico a las glorias de Chile", "Desde la Pampa", "Himno de guerra" (sobre Nicaragua) y "Canto a la Argentina", entre otros.

³ En *Cosmopolitanism in the Americas* [Cosmopolitismo en las Americas], Camilla Fojas señala con agudeza la estrecha relación que existe entre los discursos cosmopolitas y la presencia de lo *queer* en el contexto del modernismo latinoamericano.

Sylvia Molloy ha caracterizado este sujeto poético como "un yo voraz que, al proyectarse en lugares y personas, los despoja de sus características propias para transformarlos en aspectos de ese yo" (1979: 449). Molloy no relaciona la voracidad del "yo" poético con objetos y espacios locales o globales, pero su conceptualización permite pensar el deseo cosmopolita bajo la metáfora de un deseo oral, del *hambre de mundo* que reescribe y reinscribe corporalmente la idea de deseo de mundo que presenté en la introducción y que, en esta metáfora de Molloy, emparenta el cosmopolitismo de Darío con la antropofagia de Oswald de Andrade. El sujeto de Darío se vuelve universal cuando hace suyo el mundo, cuando —para usar la imagen de Molloy— lo devora. Si la extrañeza es el significante de la Otredad, este sujeto vuelve el mundo familiar al punto de erradicar la diferencia; solo un sujeto cosmopolita puede afirmar que "nada es extraño a mi yo". No obstante, como voy a analizar más adelante, es preciso interrogar estas nociones del mundo y su extrañeza. Para Darío, el mundo no es un universo plural de diferencias múltiples, sino una formación estrictamente francesa, un mundo visto a través de un lente francés que puede dividirse en dos bandos: uno moderno y otro premoderno. Darío siente fascinación por el tipo de dislocación controlada con la que el significante francés intervenía en el mundo hispánico que extraña pero no desestabiliza. En lugar de profundizar en las cuestiones y los problemas cosmopolitas que hay detrás del entusiasmo de Darío por todo lo francés, los críticos han pensado ese entusiasmo como una forma de mimetismo neocolonial, a tal punto que, desde esta perspectiva, el cosmopolitismo es apenas una máscara que esconde un sometimiento colonial. Este malentendido surgió en los debates sobre el modernismo contemporáneos de la producción literaria de Darío y quedó cristalizado en un intercambio polémico entre Darío y José Rodó.

Rodó criticaba "la poesía enteramente antiamericanista de Darío", reprochándole que "evoca siempre, como por una obsesión tirana de su numen, el *genius loci* de la escenografía de París" (1956: 74). Con su profusión de marqueses europeos, figuras de la mitología griega y japoneñas, la vertiente dariana del modernismo era para Rodó un compendio

de "trivialidad y frivolidad literarias: una tendencia que debe repugnar a todo espíritu que busque ante todo, en literatura, motivos para sentir y pensar" (citado en Aching, 1997: 8). Dos años después, Rodó escribe *Rubén Darío, su personalidad literaria*, donde repasa las innovaciones poéticas de Darío, especialmente las de *Prosas profanas*, publicado en Buenos Aires en 1896. Aunque el libro es muy elogioso, Rodó no puede disimular la incomodidad que le provoca el desapego de Darío de América Latina: "Indudablemente, Darío no es el poeta de América. ¿Necesitaré decir que no es para señalar en ello una condición de inferioridad literaria?" (1899: 5). Rodó caracteriza la estética de Darío como un

americanismo en los accesorios; pero aun en los accesorios, dudo que nos pertenezca colectivamente el sutil y delicado artista de que hablo. Ignoro si un espíritu zahorí podría descubrir, en tal o cual composición de Rubén Darío, una nota fugaz, un instantáneo reflejo, un sordo rumor, por los que se reconociera en el poeta al americano de las cálidas latitudes y aun al sucesor de los misteriosos artistas de Uatatlán y Palenke (1899: 7).

Rodó dice no estar haciendo un juicio de valor, sino una descripción de la estética de Darío. Pero su retrato del nicaragüense como un poeta desarraigado, indiferente a una particularidad cultural latinoamericana ligada a un pasado indígena (con el que la obra de Rodó tampoco tiene conexión alguna), dista de ser objetivo. Es Darío quien se refiere a "Palenke y Uatatlán" en el prefacio de *Prosas profanas* —"Palabras liminares"—, para inscribir su propia poesía en una doble genealogía prehispánica y moderna: "(Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas: en Palenke y Uatatlán, en el indio legendario, y en el inca sensual y fino, y en el gran Moctezuma de la silla de oro. Lo demás es tuyo, demócrata Walt Whitman)". Estos paréntesis siguen a una pregunta —"¿Hay en mi sangre alguna gota de sangre de África, o de indio chorotega o nagrandano?"— y a su respuesta: "Pudiera ser, a despecho de mis manos de marqués; mas he aquí que veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer" (1948: 187).

En estas líneas en las que Darío admite odiar su vida y su época, a pesar de que tal vez corra sangre africana e indígena por sus venas, Rodó lee una confesión de exterioridad respecto a una tradición latinoamericanista. Darío no rechaza cierta continuidad entre el pasado precolonial y la cultura del presente (de hecho, en el poema "Caupolicán", de *Azul*, construye la figura heroica de un guerrero cuyo cuerpo es en parte griego, en parte bíblico y en parte mapuche), pero sí expresa su incomodidad respecto a ella. En "Palabras liminares", por ejemplo, la figura de Walt Whitman interrumpe la fluida continuidad que Rodó espera del supuesto "sucesor de los misteriosos artistas de Uatatlán y Palenke". Darío no rechaza una potencial afiliación latinoamericana, pero se coloca por fuera de "la vida y el tiempo en que me tocó nacer".⁴ "La vida y el tiempo en que me tocó nacer" no se refiere simplemente a "América Latina", sino más bien a cierta idea de la cultura latinoamericana como formación determinada por una particularidad cultural definida a priori, por fuera de una situación histórica concreta. Para Rodó, esa particularidad está marcada por una presencia indígena que a Darío le cuesta reconciliar, en 1896, con el impulso modernizante de su subjetividad cosmopolita y con su deseo de liberarse de la particularidad cultural que tanto detesta. Cuando Darío escribe "detesto la vida y el tiempo en que me tocó nacer", establece las condiciones discursivas para la formación de un sujeto cosmopolita cuyo perfil se delinea en la escritura de un proyecto de modernización cultural que este sujeto inscribe sobre un horizonte universalista.⁵ Sin embargo, como ya anticipé, el de Darío es un universalismo

⁴ En *Historia de mis libros*, Darío describe la literatura particularista que dominaba la esfera literaria latinoamericana antes del modernismo: "Pues no se tenía en toda la América española como fin y objeto poéticos más que la celebración de las glorias criollas, los hechos de la Independencia y la naturaleza americana: un eterno *Canto a Junín*, una inacabable *Oda a la agricultura de la zona tórrida* y *Décimas patrióticas*. No negaba yo que hubiese un gran tesoro de poesía en nuestra épica prehistórica, en la conquista y aún en la colonia; mas con nuestro estado social y político posterior llegó la chatura intelectual y períodos históricos más a propósito para el folletín sangriento que para el noble canto" (1991a: 60 y 61). Aunque Darío reconoce la importancia histórica de la poesía que lo precedió, no cabe duda de que critica su falta de miras y su particularismo.

⁵ La manipulación que hace Darío de la retórica indígena en poemas, ensayos y prefacios con el fin de expresar argumentos estético-políticos fue cambiando en el tiempo. En

restringido y particular, un universalismo francés. En este capítulo, me propongo, en primer lugar, analizar esta relación entre la francofilia de Darío y su deseo cosmopolita de deslatinoamericanizar su literatura (tal como lo acusan Rodó y otros). En otras palabras, ¿cuál es el significado (universalista, particularista) de la francofilia de Darío? En segundo lugar, intentaré rastrear un discurso literario-mundial específico en los textos críticos de Darío, bajo la determinación francesa o libre de ella.

"Palabras liminares" (1896), Darío cita lo indígena sin afirmarlo ni negarlo, como contrapunto para un discurso modernista cosmopolita. Hacia 1905, habiendo atravesado las políticas neocoloniales estadounidenses en la región, Darío se muestra más propenso a afirmar una identidad latinoamericana y caracteriza su nuevo libro de poemas, *Cantos de vida y esperanza*, como la expresión de "un clamor continental" (1948: 230). Este es el mismo libro que empieza con una revisión de su anterior subjetividad estética: "Yo soy aquel que ayer no más decía / el verso azul y la canción profana" (1948: 231). El volumen también incluye el célebre poema "A Roosevelt" (publicado originalmente en 1904), en el que Darío afirma la superioridad espiritual latinoamericana frente a las actitudes militaristas e imperialistas de Estados Unidos, valiéndose de referencias indígenas para describir la particularidad cultural de la región: "Eres los Estados Unidos, / eres el futuro invasor / de la América ingenua que tiene sangre indígena, / que aún reza a Jesucristo y aún habla en español. // [...] // Mas la América nuestra, que tenía poetas / desde los viejos tiempos de Netzahualcoyotl, / que ha guardado las huellas de los pies del gran Baco, / [...] / la América del gran Moctezuma, del Inca" (1948: 240). Sería un error ubicar a Darío en una tradición indigenista tomando este y otros poemas. Las referencias al poeta nahua, Moctezuma y el Inca deben leerse como parte de un antagonismo con Estados Unidos construido sobre la afirmación de un pasado indígena latinoamericano. En el caso de Darío, la retórica indigenista debe entenderse en este contexto, como estrategia político-cultural dentro de un discurso anticolonialista. Lo mismo puede decirse de las referencias indígenas evidentes que Darío incluye en "A Colón". Este poema, escrito en 1892 y recitado ese mismo año en el Ateneo de Madrid para conmemorar el cuarto centenario de la llegada de Colón a América, se publicó quince años más tarde en *El canto errante*. En él, Darío invoca a una "india virgen" y "la tribu unida" antes del descubrimiento de Colón, lamenta que "al ídolo de piedra reemplaza ahora / el ídolo de carne que se entroniza" y desea que "¡ojalá hubieran sido los hombres blancos / como los Atahualpas y Moctezumas!" (1948: 280 y 281). Estos significantes indígenas son menos la afirmación de una cultura regional que la denuncia y el rechazo de la colonización española. De hecho, en el mismo poema, Darío equipara "lo indígena" y "lo francés" como significantes resistentes a la injuriosa presencia española en América Latina: "Bebiendo la esparcida savia francesa / con nuestra boca indígena semi-española, / día a día cantamos la Marsellesa / para acabar danzando la Caramañola" (1948: 280). Pueden verse diferentes análisis de las culturas indígenas en la obra de Darío en Monguió (1955) y Arrom (1967).

¿QUÉ MUNDO? ¿LA FRANCIA DE QUIÉN?

Antes de Rodó —y tal vez con mayor perspicacia—, el español Juan Valera fue el primero en señalar lo que muchos veían como falta de color latinoamericano en la poesía de Darío, acusándolo de hacer pasar su francofilia por cosmopolitismo. Después de leer *Azul*, Valera escribió una serie de cartas a Darío que resumían su opinión sobre la práctica poética modernista del autor y que fueron compiladas más tarde en su volumen *Cartas americanas*:

Si el libro, impreso en Valparaíso, en este año de 1888, no estuviese en muy buen castellano, lo mismo pudiera ser de un autor francés, que de un italiano, que de un turco o un griego. El libro está impregnado de espíritu cosmopolita. Hasta el nombre y apellido del autor, verdaderos o contrahechos y fingidos, hacen que el cosmopolitismo resalte más. Rubén es judaico, y persa es Darío: de suerte que, por los nombres, no parece sino que Ud. quiere ser o es todos los pueblos, castas y tribus (1889: 215 y 216).

Según Valera, Darío "no tiene carácter nacional" (1889: 218) y manifiesta su cosmopolitismo "no diré exclusivamente, pero sí principalmente a través de libros franceses" (1889: 251). Valera agrega: "Aplaudiría muchísimo más, si con esa ilustración francesa que en usted hay se combinase la inglesa, la alemana, la italiana y ¿por qué no la española también?" (1889: 236). Tal vez por su actitud condescendiente hacia los escritores latinoamericanos, Valera entiende que el cosmopolitismo dariano observa el universo desde un punto de vista francés o, mejor dicho, desde una concepción latinoamericana que otorga a lo francés un privilegio ontológico dentro del orden moderno. A pesar del tono desdeñoso con que diagnostica un "galicismo de la mente" (1889: 216) (como voy a explicar más adelante, Darío acepta el desafío y redobla la apuesta en un debate con Paul Groussac), Valera es un observador agudo de la política cultural de la estética de Darío. Le exige un rango más amplio de materiales internacionales (internacionales y no universales, porque Valera ve la literatura mundial como un concierto de naciones) que incluya también los españoles. Le mo-

lesta el lugar de lo francés no como otra cultura particular del mundo, sino como mentalidad, como subjetividad cultural, como lente a través de la cual se percibe y se captura el mundo: un rol que, según él, debería desempeñar España para la nueva generación de escritores latinoamericanos. Darío le responde en "Palabras liminares":

El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Este —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; este es Lope de Vega, este Garcilaso, este Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más fuerte de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas. Después exclamo: "¡Shakespeare! ¡Dante! ¡Hugo...! (Y en mi interior: ¡Verlaine...!)"

Luego, al despedirme: "—Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París" (1948: 187).

Con estas "Palabras liminares" escritas en 1896, ocho años después de incluir la condescendiente carta de Valera como prefacio de *Azul*, Darío le responde a Valera, su venerable y temperamental abuelo español, cuyas expectativas corresponden a una era anterior a su universo literario modernista, un universo que reconoce el mérito de los clásicos occidentales (incluidos los jalones hispánicos) pero privilegia la sensibilidad del simbolismo francés.

Gracián, Teresa de Ávila, Góngora, Quevedo, Shakespeare, Dante, Hugo y, por encima de todos ellos, Verlaine. Si la presencia de los escritores españoles representa para Darío una tradición lingüística que es necesario reconfigurar desde la perspectiva latinoamericana del modernismo, si Shakespeare y Dante no ocupan un lugar sustantivo en su imaginario estético, y si Verlaine —el nombre que él grita con verdadero deseo (interior)— está en el centro de su militancia estética, la pregunta es evidente: ¿puede hablarse de un concepto estricto de literatura mundial en Darío? ¿Se interesa Darío —como pretende Martí y como he analizado en el capítulo III— por la exploración de "diversas literaturas"? En otras palabras, ¿existe un discurso literario-mundial, o una práctica literaria-mundial, en una formulación crítica tan apegada a un canon particular, decadentista, simbolista, *maudit* [maldito]?

Cuando se trata de Darío y de su vasta, heterogénea y cambiante textualidad, no conviene generalizar. Por un lado, Darío conceptualiza y representa la relación desigual entre la literatura latinoamericana y la universalidad que él le asigna a la cultura europea occidental en *Prosas profanas* y *Los raros*, así como en muchas de las crónicas que escribió desde España, París, Tánger, Italia, Alemania, Viena y Budapest entre 1899 y 1901, más tarde compiladas en *España contemporánea* (1901), *Peregrinaciones* (1901) y *Tierras solares* (1904). Por otro lado, *Cantos de vida y esperanza* (1905) y *El canto errante* (1907) presentan un marcado particularismo que incluye articulaciones panhispánicas, vindicaciones étnico-raciales y una exaltación de los Estados nacionales latinoamericanos, sus iconografías y varios de sus líderes políticos e intelectuales. El problema con buena parte de la tradición crítica especializada en el modernismo es su caracterización de la poesía del propio Darío como el centro coherente del modernismo posmartiano, una perspectiva que deshistoriza tanto la formación modernista como la escritura heterogénea y cambiante de Darío. Para evitar estas generalizaciones vacías, me propongo explorar la cuestión del discurso literario-mundial de Darío analizando al escritor y la formación estética desde una perspectiva histórica.

Pretendo demostrar que, entre 1893 y 1905 (ya me referí a la recepción transatlántica inicial de *Azul* en 1888), Darío propone que el potencial universalista de su literatura le permitiría llegar a ser una función estructural de la universalidad de la cultura francesa. Esta universalidad debe entenderse en el marco de la mediación del signifiante francés en el proceso de expansión global de la estética modernista durante el último cuarto del siglo XIX. La noción de literatura mundial corta, restringida que se puede leer en el mundo francés de Darío, entonces, no se interesa tanto por el mundo, sino más bien por una promesa que está más allá de América Latina. En su práctica discursiva, el *mundo* no es un conjunto infinito de posibilidades estéticas, sino una *Weltanschauung* una cosmovisión, una imagen cuya supuesta universalidad resulta de un acto creativo determinado por la particularidad de la posición cultural desde donde se produce y percibe. Este mundo es un *mundo capturado*, un espacio estético particular desde donde se aprehenden diversas literaturas. El hecho de que Darío es-

criba el mundo desde lo que él imagina como la universalidad del simbolismo francés introduce una dimensión diacrónica en la noción de literatura mundial: la mundialidad de la literatura francesa del último cuarto del siglo XIX es sinónimo de literatura moderna.⁶ Y ni siquiera toda la literatura moderna, sino aquella que, para Darío y los modernistas, disloca e interrumpe la tradición para introducir una sensibilidad nueva que permita la experiencia del mundo (moderno). Darío encuentra esta potencialidad en los textos del simbolismo francés, pero también en otras formaciones estéticas, pero solo cuando son decodificadas a través de su lente simbolista-francesa.⁷

De nuevo: si el de Darío es un mundo francés, ¿es posible hablar con algún rigor de un discurso literario-mundial en su literatura? ¿Hay un mundo en Darío, o apenas la hegemonía de una cultura que ve al mundo como la selva virgen sobre la que despliega su *mission civilisatrice*? Aunque el mundo de Darío no se extienda mucho más allá de España, Francia y Europa Occidental (porque sus japonerías y chinerías no son intentos de llegar a Japón o a China, sino representaciones exotistas típicas de la cultura francesa decimonónica), la mundialidad de su mapa acotado depende de una noción de universalidad despojada de marcas de particularidad cultural o de color local latinoamericano; lo francés (y *el mundo afrancesado* de Darío) es universal no solo en función de su hegemonía global, sino en su negación de la particularidad latinoamericana.⁸

⁶ Por ejemplo, Darío recurre a formas y formaciones estéticas premodernas, como la literatura griega clásica, para componer una sensibilidad moderna que rechaza la inhumanidad de la modernización social. El simbolismo francés es la lente a través de la cual Darío puede volver al mundo clásico para determinar el clasicismo moderno de los héroes simbolistas, como en "Divagación": "Amo más que la Grecia de los griegos / la Grecia de la Francia, porque en Francia / al eco de las Risas y los Juegos, / su más dulce licor Venus escancia. // [...] Verlaine es más que Sócrates, y Arsenio / Houssaye supera al viejo Anacreonte" (1948: 190).

⁷ Sigo aquí la noción de estilo que propuso Rebecca Walkowitz: el estilo concebido "como actitud, posición, postura y conciencia" (2006: 2). Estos son los materiales necesarios para que el cosmopolitismo exista como una forma de conciencia y afecto en la que el estilo reconfigura "la relación entre expresiones culturales idiosincráticas y las condiciones para una afinidad y solidaridad internacionales".

⁸ Darío se fascina con la construcción y las apropiaciones simbólicas de Japón en la cultura francesa; toda su crónica "Japoneses en París" (publicada en octubre de 1904 en

Aunque resulte redundante, me parece importante destacar que la inflexión francesa del discurso literario-mundial de Darío no debe interpretarse en relación con una preferencia personal o una contingencia biográfica. Su francofilia universalista debe ser leída como un efecto estructural del lugar de América Latina y sus escritores en el orden estético-cultural del modernismo global. Desde la independencia de las colonias españolas hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial el privilegio ontológico del significante francés se consolidó en función de una doble operación transatlántica. Por un lado, Francia —como formación cultural que hablaba mejor que ninguna otra el lenguaje de la modernidad— representaba su particularidad como si fuese idéntica a la universalidad moderna (París "cae gota a gota sobre la especie humana y la agujerea", escribió Victor Hugo [citado en Casanova, 2001: 124]). Por otro lado, los intelectuales latinoamericanos afirmaban y reproducían este axioma cultural sin cuestionar sus premisas esencialistas. Para Darío (y para la mayoría de los modernistas), la poesía francesa era moderna y universal de manera inmediata, y este carácter *toujours déjà* moderno-universal no se cuestionaba. Sus ejemplos emblemáticos de universalidad moderna son Hugo y Verlaine. En "El Dios Hugo y la América Latina", Darío dice que Hugo ha conquistado el globo:

La Nación) está dedicada a un aspecto del tema: "Fueron primeramente los objetos raros, que traían del Extremo Oriente los navegantes de Saint-Main, los marineros comerciales holandeses; los curiosos artefactos nipones del hotel Pontalba, los servicios de porcelana china [...] inéditos objetos pintorescos, lacas, sedas y marfiles del Imperio del Medio. Hasta que llegó la exposición del 78, que trajo la popularización de lo antes reservado, la invasión de la pacotilla oriental en el Bon Marché y el Louvre, los biombos baratos, los sables, los abanicos, las *fukusas* y los *kakemonos*. La terminología se hizo conocida. *Tsibultsi* y *shakudo*, *neizke* y *samisen* aparecía en crónicas de diario y en cuentos exóticos. La hija de Gautier y la esposa divorciada de Méndes publicó sus *Poemas de Libélula* e introdujo una estrofa japonesa a la métrica de Francia, la *uta*. Y luego dio a la escena su *Marchand de sourires*, en que expresaba la vida de las cortesanas de ojos circunflejos. Los Goncourt daban sus lecciones inolvidables. Gonse coleccionaba e informaba. Y el hombre del *Art Nouveau*, Bing, fue entonces el mayor importador de tantas chucherías exóticas y caras. Y llegó Loti, trayendo su muñequita decorativa, su antisentimental crisantemo. Sus japonerías se expandieron por todos los rincones de la literatura. En las letras pasó lo que en la vida, y en todas partes hubo importación de bonitas cosas amarillas. Con las obras de Goncourt, de Gonse, de otros, se tuvo un almacén de provisiones niponas para niponizar por largo espacio de tiempo" (1968c: 211).

"No ha vuelto a verse después de Hugo, un espíritu de poder tan universal. Él conquistó el globo. Su nombre llegó luminoso a todas partes, casi como entre un soplo legendario. [...] En China, en la India, en países lejanos de extrañas civilizaciones y razas distintas, la gloria del poeta hizo vibrar algunos rayos" (1968b: 116 y 117). Y describe a Verlaine como el "más grande de todos los poetas de este siglo", alguien cuya "obra está esparcida sobre la faz del mundo" (2002: 55). Darío no duda en designar a Verlaine con el predicado universal que corresponde a la humanidad: "Verlaine fue un hijo desdichado de Adán, en el que la herencia paterna apareció con mayor fuerza que en los demás" (2002: 53). Solo un poeta francés (como Verlaine y —a veces superándolo— Victor Hugo) podría, natural, orgánicamente, superar su particularidad estética y cultural para volverse idéntico a la universalidad del modernismo en la que Darío aspira a inscribir su escritura.⁹

Este es el desafío que Darío se planteó a sí mismo: ¿cómo puedo ser moderno? ¿Cómo puedo adquirir los atributos universales de la modernidad si no soy francés y, por lo tanto, no soy naturalmente, inmediatamente moderno? "Francia" (y más aún "París") era clave para la elaboración de un discurso latinoamericano sobre la experiencia de la modernidad, un discurso de la plenitud opuesto a la percepción de Darío de una América Latina marcada por la falta; y "Francia" y "París" eran los paraísos de la plenitud de donde emergería el sujeto de ese discurso:

⁹ Darío era capaz de separar "la idea de Verlaine" del poeta real, a quien conoció en 1893, durante su primer viaje a París. Fue entonces cuando Gómez Carrillo (que apenas conocía al héroe de Darío) le presentó al autor de *Fiestas galantes*. Darío quedó profundamente decepcionado y acongojado. Así relató el encuentro en su autobiografía: "Uno de mis grandes deseos era poder hablar con Verlaine. Cierta noche, en el café D'Harcourt, encontramos al Fauno, rodeado de equívocos acólitos. Estaba igual al simulacro en que ha perpetuado su figura el arte maravilloso de Carrière. Se conocía que había bebido harto. Respondía, de cuando en cuando, a las preguntas que le hacían sus acompañantes, golpeando intermitentemente el mármol de la mesa. Nos acercamos con [Alejandro] Sawa, me presentó: 'Poeta americano, admirador, etc.' Yo murmuré en mal francés toda la devoción que me fue posible, concluí con la palabra gloria... Quién sabe qué habría pasado esta tarde al desventurado maestro; el caso es que, volviéndose a mí, y sin cesar de golpear la mesa, me dijo en voz baja y pectoral: '¡La gloire!... ¡La gloire!... ¡M... M... encore!...' Creí prudente retirarme, y esperar verle de nuevo en una ocasión más propicia. Esto no lo pude lograr nunca, porque las noches que volví a encontrarle, se hallaba más o menos en el mismo estado; aquello, en verdad, era triste, doloroso, grotesco y trágico" (1990: 119 y 120).

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacía mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida. Y cuando en la estación de Saint Lazare, pisé tierra parisiense, creí hollar suelo sagrado (1990: 69).

Aunque "pocos hispanoamericanos han cantado como Rubén Darío —en todos los tonos y de todas las maneras— su amor por Francia" (Molloy, 1972: 33), el autor de *Prosas profanas* no fue ni el único, ni el primero en caer rendido frente a París. Ya en 1846 Sarmiento había relatado su entusiasmo y ansiedad al acercarse a las costas de Francia por primera vez: "Las costas de Francia se diseñaron por fin en el lejano horizonte. [...] Saltábame el corazón al acercarnos a tierra, y mis manos recorrían sin meditación los botones del vestido, estirando el frac, palpando el nudo de la corbata, enderezando los cuellos de la camisa, como cuando el enamorado novel va a presentarse ante las damas" (1981: 94). Frente a la plenitud moderna que encarnaban París y la cultura francesa, Darío es un niño que rebosa admiración por la ciudad de todos los santos modernos, y Sarmiento es el amante que desea sucumbir ante la voluntad de su amada. Estas figuraciones de sí mismos son retratos de *sujetos sujetados* a la soberanía moderna de París.

La construcción de Francia como el cuerpo lingüístico particular de la idea de lo universal (universalidad en sí y para sí), se puede leer en la poesía de Darío desde *Azul*, en la apropiación que hace de los topos y tropos del simbolismo francés y la lengua francesa como horizonte de significación de la agencia modernista. Para Darío, la cultura francesa es universalmente moderna (su particularidad es idéntica a la universalidad de la modernidad) y lo universal solo puede nombrarse en francés, o al menos a través de un imaginario francés. Esto ya se ve en *Azul*, pero entre 1893 y 1900 —entre el primer viaje de Darío a París (justo antes de mudarse de Santiago a Buenos Aires) y su regreso ya para quedarse—, Darío formuló y reprodujo la universalidad de Francia como soporte de su práctica literaria. El citado ensayo sobre Verlaine

de *Los raros* (publicado en *La Nación* en 1896, unos meses antes de su inclusión en el libro) es muy revelador en este sentido. Podría citar muchos textos, pero uno de los más interesantes para reflexionar sobre el lugar del significante francés en la escritura de Darío es "La fiesta de Francia", una crónica casi desconocida que se publicó en *La Nación* el 14 de julio de 1898 y que nunca fue analizada por la crítica, tal vez porque se reimprimió solo una vez, en la edición de las *Obras completas* que hizo Mundo Latino en 1917.

Las crónicas de Darío tienen un estilo inconfundible, mezcla de reportaje periodístico, ensayo poético y declaración programática de principios estéticos. Esta crónica en particular, que conmemora el 109° aniversario de la toma de la Bastilla, no es distinta de las demás. Darío escribe como si estuviera informando desde Francia y, recién en los dos últimos párrafos, revela que la fiesta de Francia tuvo lugar en Buenos Aires, en el edificio y en la cuadra de la embajada francesa. Darío se las ingenia para evitar los adverbios de lugar, los deícticos que delatarían si escribe desde *aquí* o desde *allá*. Solo al final admite estar *aquí*—"Fueron anoche los franceses de Buenos Aires a saludar a su ministro, a sus diarios, a su club. Pues *aquí* en la República Argentina hay también un pedazo de Francia"— y no "*allá* en París, *allá* en Francia entera", donde "hierve el inmenso entusiasmo" (1919: 129 y 131, las cursivas me pertenecen). En esta crónica olvidada, Darío articula su posición cultural intersticial: la ambigua e inestable brecha que separa un *aquí* latinoamericano de un *allá* parisino. Su cosmopolitismo estético surge de su plena confianza en la convicción de que, tal como escribió en "Los colores del estandarte", él puede conectar esos espacios discursivos: "Pensando en francés y escribiendo en castellano [...] publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario Americano" (1916: 162).

La universalidad modernista de Francia convierte al significante francés en la condición de posibilidad de la cultura como patrimonio compartido de la humanidad. En "La fiesta de Francia", justamente, Darío interroga esa universalidad—"¿Cuál es el secreto de que Francia sea amada de todos los corazones, saludada por todas las almas?" (1919: 123)— y encuentra la respuesta en su filiación a una genealogía de la

cultura moderna que se remonta al clasicismo: "El áureo París derrama sobre el orbe el antiguo reflejo que brotaba de la Atenas marmórea. [...] El idioma de Francia es el nuevo latín de los sacerdocios ideales y selectos, y en él resuenan armoniosamente las saluciones a la inmortal Esperanza y al Ideal eterno" (1919: 123). A su vez, Darío identifica la Revolución Francesa—el acontecimiento que su crónica celebra— como el epicentro de una modernidad universalmente deseada:

A Europa toda, a Oriente, al continente nuestro, el fuego de la vasta hoguera de la Revolución ha llevado una parte de su resplandor. Parece que algo del alma de todas las naciones hubiese salido libre de la bastilla en el día siguiente de su asalto. [...] El mongol, el abisinio, el persa, el descendiente del inca, el cacique, no hay quien, por bárbaro o ignorado, no alimente el gran deseo de contemplar la ciudad soñada. París es el paraíso de la vida, Francia es el país de la Primavera y del Gozo para todos los humanos (1919: 124-126).

Más allá de sus ecos políticos en todo el mundo, la Revolución Francesa es para Darío el acontecimiento que hace estallar el deseo estético de ver París, "el gran deseo de contemplar" el espectáculo de la modernidad. Fue Victor Hugo quien señaló que la Revolución era "el 'capital simbólico' principal de la ciudad, su especificidad real. Sin 1789, dice [Hugo], París tal vez no hubiera alcanzado la supremacía" (Casanova, 2001: 41). Darío va un paso más allá y, siguiendo a Hugo (algo de lo que se enorgullece), reflexiona sobre los efectos específicos de la Revolución en las configuraciones y subjetividades estéticas marginales (a las que califica de "bárbaras" o "ignoradas"): el deseo de París es lo que permite que todas ellas, aun las *bárbaras* o *ignoradas*, se imaginen a sí mismas como parte del "gozo de todos los humanos".

La noción de universalidad que enuncia aquí Darío hace referencia a la conceptualización abstracta de una necesidad generalizada de trascendencia (formar parte de un "paraíso de la vida"), el deseo compartido de una plenitud entendida como el fin de la falta e identificada con la idea de paraíso (una idea que Darío repite en su *Autobiografía*: "París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de

la felicidad sobre la tierra") y con los conceptos de renacimiento y reinvención que evoca "el país de la primavera". Quisiera agregar aquí un nivel interpretativo lacaniano sobre la noción de "gozo", que Darío no podría haber tenido en mente, pero que puede aclarar el significado de París para los modernistas latinoamericanos. ¿Qué pasa si leemos "gozo" como *goce (jouissance)*? *Jouissance*, explica Lacan, es la experiencia del dolor que resulta del intento de satisfacer una pulsión que tiene la forma de una demanda que no puede ser satisfecha, es decir, apunta a transgredir la prohibición establecida con la emergencia de la ley en el principio de placer de Freud (Lacan, 1992: 177, 194 y 209). *Jouissance* es el placer doloroso y maldito que surge de violar la prohibición del goce y de acercarse demasiado a la Cosa, el objeto-cause del deseo prohibido e inalcanzable (que Lacan comienza a llamar *objet petit a* después de 1963) que está tan cargado con la promesa de goce que resulta insoportable para el sujeto (2007: 17). Darío aísla el deseo constitutivo de los sujetos que llegan a París desde culturas marginales, ya sean latinoamericanos o mongoles, abisinios o persas: acceder a la experiencia parisina de la plenitud moderna para convertirse en miembros gozosos de un colectivo humano universal. Octavio Paz ve el amor de los modernistas por París como una "voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los latinoamericanos" (1965: 21). Al destacar el deseo cosmopolita del sujeto marginal, lo que hace Darío es, precisamente, subrayar su marginación del reino de la reconciliación de la identificación del sujeto universal consigo mismo que es París. El "gozo de todos los humanos" se parece a la *jouissance* lacaniana porque el dolor que se ubica en el centro del deseo de París es el dolor de un deseo que nunca puede ser satisfecho.

La religión francesa de Darío ("Rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París") y la construcción de París como un altar han sido leídas como una especie de eurocentrismo desplazado, o como síntomas de la necesidad modernista de surgir de las sombras españolas para entrar en una relación de tutela cultural nueva. Darío y los modernistas latinoamericanos (con excepción de Martí y Rodó, quienes supuestamente escaparon de la trampa de Lutecia) seguirían siendo sujetos de la hegemonía global de la cultura europea. Esta in-

terpretación es muy común dentro de la genealogía crítica que describí al comienzo del capítulo, una tradición que celebra, de manera más bien normativa, el discurso particularista y la política identitaria del modernismo latinoamericano (y de toda la cultura y la literatura de la región), y cae en lecturas imperfectas de sus pulsiones cosmopolitas y universalistas.

TRADUCIR A FRANCIA, VOLVERSE FRANCÉS

Entre octubre y diciembre de 1896, mientras vivía en Buenos Aires como representante diplomático de Colombia y trabajaba como redactor de *La Nación*, Rubén Darío publicó dos libros fundamentales, *Los raros* y *Prosas profanas*, que resultaron las intervenciones literario-mundiales más significativas de Darío.

Los raros es una compilación de retratos narrativos y ensayísticos de escritores parnasianos, naturalistas, positivistas, simbolistas y decadentistas que Darío había publicado en *La Nación* durante los dos años anteriores. Darío presenta este panteón ecléctico como un canon de *fin-de-siècle* transgresor y alternativo, formado por catorce escritores franceses y cinco de otras nacionalidades: Poe, Nordau, Ibsen, Martí y Eugenio de Castro. Su propia poética emergente se vuelve legible y relevante en el contexto de este canon y dentro del universo literario dominado por significantes franceses. La clave para dilucidar el carácter literario-mundial de este libro de Darío debe buscarse en *Los poetas malditos* (1884), de Verlaine, donde se origina la operación de autoafirmación de *Los raros*. *Los poetas malditos* codifica una tradición que comenzó con los románticos y cristalizó en Baudelaire: una poética nueva y modernizante, encarnada en formas marginales de subjetividad estética, que desafiaba los cánones establecidos e intentaba invertir las relaciones de jerarquía entre ellos. Los perfiles que hace Verlaine de los *maudits* —Corbière, Rimbaud, Mallarmé, Desbordes-Valmore, Villiers de l'isle-Adam y de él mismo, oculto detrás del anagrama "Le pauvre Lelian"— desafían el statu quo artístico al afirmar que *nosotros, los desconocidos, los acusados, los marginados, somos los*

verdaderos artistas, los auténticos poetas. Darío se apropia de la intervención de Verlaine para llevarla al mundo literario hispanoparlante: la restringida concepción francesa de la literatura mundial de *Los raros* no trata de importar y traducir el canon occidental para introducirlo en la literatura argentina y latinoamericana, como hacía Paul Groussac en ese momento (Siskind, 2010). Por el contrario, su operación consiste en universalizar una formación estética particular, diferenciada y marginal, de la que Darío quería valerse para definir la identidad de su proyecto modernista.¹⁰ Pero *Los raros* y *Prosas profanas* no postulan la literatura mundial, no constituyen un discurso crítico, sino *performances* de la literatura mundial de Darío y ponen en escena el deseo de una literatura organizada alrededor de un archivo francés de figuras, sintaxis y tópicos poéticos, cuya presunta universalidad le permitiría inscribirse en la sincronía imaginaria de un modernismo global que para Darío, en 1896, marginaba a América Latina.

La marginalidad asincrónica y dislocada que provocó la escritura literaria-mundial de Darío está en la primera estrofa de "Divagación", uno de los poemas que más claramente definen la estética de *Prosas profanas*:

¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras,
un soplo de las mágicas fragancias
que hicieran los delirios de las lirás
en las Grecias, las Romas y las Francias (1948: 189).

Dos elementos muy significativos de esta estrofa apuntan al mundo que está más allá del horizonte imaginario del poeta latinoamericano premodernista: el adverbio de lugar *aquí* y la invitación que abre el poema. La función deíctica de *aquí* inscribe el lugar del yo poético en una cartografía estética global, y su distancia respecto de "las Grecias, las Romas y las Francias", que son espacios rebosantes de poesía ("Las mágicas fragancias que hicieran los delirios de las lirás"). El suspiro de

¹⁰ En su ensayo "En torno de *Los raros*", Colombi ofrece un excelente análisis del libro de Darío en su contexto histórico y cultural.

su amada transmite la inspiración clásica y francesa que da inicio al poema y al viaje poético estructurado alrededor de la asimetría de un *aquí* adonde llegan lirás que son de *allá*.

Darío concibió "Divagación" como un "curso de geografía erótica" y una "invitación al amor bajo todos los soles, la pasión de todos los colores y de todos los tiempos" (1991b: 145). Siguiendo esta pista, los críticos leen en el "¿Vienes?" inicial una invitación sexual, pero hacen caso omiso de su sugerencia de que el poema puede verse como un instrumento para cartografiar el mundo.¹¹ De hecho, el "yo" de este poema de versos endecasílabos irregulares invita a la musa femenina que es la Poesía ("¿Vienes?") a un viaje amoroso por un mundo de referencias manieristas que señalan y reinscriben la globalización del simbolismo. En otras palabras, es una invitación a amar/escribir una poesía literaria-mundial.¹²

¹¹ El poeta y crítico Pedro Salinas, por ejemplo, caracteriza el poema y todo el contenido de *Prosas profanas* como un texto donde "lo amoroso predomina sin disputas" (1948: 55). Además, describe el papel de la mujer que se suma al viaje erótico como "simplemente la pareja, la figurante que necesita para representar el dúo de amor itinerante que se inicia" (1948: 128). Salinas se escandaliza con el poema, porque Darío se interesa más en el periplo esteticista cosmopolita que en el retrato de la mujer cortejada: "A fuerza de ser tantas figuraciones, la francesa, la española, la india, etc., todas con sus atributos y trajes nacionales, como una hilera de muñecas, ¿no se perderá la realidad de la mujer verdadera?" (1948: 132 y 133).

¹² Darío toma el "¿Vienes?" de una larga tradición de la poesía francesa y refuerza las inscripciones francesas de su invitación a la literatura mundial. Alberto Carlos (1967) sugiere tres fuentes posibles. En primer lugar, Théodore de Banville, uno de los poetas favoritos de Darío, publicó en la antología *Les Stalactites* [Las estalactitas] (1846) un famoso poema sin título que empieza con el verso: "Viens. Sur tes cheveux noirs jette un chapeau de paille" [Ven. Echa un sombrero de paja sobre tus cabellos negros] (1996: 17). En segundo lugar, el soneto "Les bergers" [Los pastores] (1893), del poeta parnasiano francocubano José María de Heredia, comienza con una orden/invitación: "Viens. Le sentier s'enfonce aux gorges du Cyllene" [Ven. El sendero se adentra en los cañones de Cilene] (1984: 63). Lo interesante acerca de Banville o Heredia como fuentes de "Divagación" es el hecho de que ambos poemas franceses conjugan el verbo *venir* en imperativo, como una orden, "ven", en lugar de "¿vienes?" (en francés, la segunda persona del indicativo presente y la segunda persona del imperativo son idénticas, *viens*, pero la falta de un signo de interrogación denota un imperativo). Darío reescribe el imperativo como una interrogación, lo cual podría sugerir una actitud menos asertiva, menos confiada, en relación con el viaje por el mundo de la literatura. En tercer lugar, y por último, Carlos sugiere la presencia de "Invitación al viaje" de Baudelaire en el verso inicial de "Divagación".

¿Te gusta amar en griego? Yo las
fiestas galantes busco [...]

[...]

Amo más que la Grecia de los griegos
la Grecia de Francia, porque en Francia,
al eco de las risas y los juegos,
su más dulce licor Venus escancia (1948: 190).

Como siempre, el significante francés es la instancia de mediación que da forma al mundo de Darío como totalidad modernista. En este caso, Verlaine es la medida de una literatura mundial jerárquicamente diferenciada: "Verlaine es más que Sócrates" (1948: 190). El momento español es la Andalucía de Merimée en *Carmen* (1845):

O amor lleno de sol, amor de España,
amor lleno de púrpuras y oros;
amor que da el clavel, la flor extraña
regada con la sangre de los toros (1948: 191).

China no es más que un bazar de chinerías:

¿Los amores exóticos acaso?...

Como rosa de oriente me fascinas:
me deleitan la seda, el oro, el raso.
Gautier adoraba a las princesas chinas.

[...]

Ámame en chino, en el sonoro chino
de Li-Tai-Pe. Yo igualaré a los sabios
poetas que interpretan el destino (1948: 191).

El Japón de Darío no ha sido alcanzado por la modernización finisecular y está congelado en estado de pureza exótica:

Ámame, japonesa, japonesa
antigua, que no sepa de naciones

occidentales: tal una princesa
con las pupilas llenas de visiones (1948: 191).

Darío sigue su recorrido por el mundo deteniéndose en otros puntos de una genealogía poética mundial concebida en francés y llama a su musa a materializarse en trajes prestados de Alemania, India y la Jerusalén bíblica. El poema termina con una demanda cosmopolita para que América Latina abrace la universalidad en nombre de la Poesía, que parece hacerse eco de Martí, cuando en "Oscar Wilde" conceptualizó el deseo cosmopolita como "esa ansia de salir de sí" (1978: 287):

Ámame así, fatal, cosmopolita,
universal, inmensa, única, sola
y todas (1948: 192).

En noviembre de 1896, apenas unas semanas después de la publicación de *Los raros*, Paul Groussac lo reseñó duramente en *La Biblioteca*, la revista que editaba como director de la Biblioteca Nacional de Argentina, cargo que ocupó desde 1885 hasta su muerte, en 1929. Pocos días después, el 27 de noviembre de 1896, Darío respondió a las críticas de Groussac en "Los colores del estandarte", que apareció en *La Nación* y que sintetiza su poética de manera contundente. Dos meses más tarde, en enero de 1897, Groussac publicó una reseña apenas menos crítica de *Prosas profanas*, bajando el tono a una polémica que ya había transitado por algunos de los temas más importantes de la modernidad latinoamericana. "Los colores del estandarte" ha sido muy leída y citada, las reseñas de Groussac que motivaron su escritura fueron ignoradas. Un análisis de las tres piezas de este intercambio permite poner el foco en una polémica crucial sobre los distintos modos de imaginar el mapa mundial del modernismo. ¿Qué había en la naturaleza de la particularidad latinoamericana que le permitiría a la región inscribirse en el mundo moderno universal sin perder esa misma particularidad?

Los pocos críticos que analizaron los tres artículos redujeron la polémica a un choque de sensibilidades individuales, en lugar de ver

en ella la expresión de un antagonismo estructural entre intelectuales respecto a las estrategias de la cultura latinoamericana, en el contexto de una modernidad global basada en la hegemonía de significantes franceses. Ángel Rama, por ejemplo, describe a Groussac como un riguroso intelectual académico guiado por "el deseo de investigar sistemáticamente", mientras que Darío y los modernistas "leen mayoritariamente lo que se produce en su tiempo, en especial las novedades" (1985: 40). La relación de los modernistas latinoamericanos con la cultura francesa es vista como el síntoma de una epidemia: "Son hijos del tiempo, de sus urgencias, de sus modas, por lo cual extraordinariamente receptivos a las influencias del momento. Su autodidactismo les concede una libertad atrevida, propicia alevosos robos literarios, les hace caer fácilmente en las epidemias artísticas" (1985: 40 y 41). El desacuerdo entre Darío y Groussac se origina en la incompatibilidad entre dos enfoques opuestos sobre el fenómeno estético. Rama explica que a Groussac nunca podría haberle gustado *Los raros*: "La serie era de un exitismo periodístico algo ramplón que tenía que disgustar a Paul Groussac, pues estaba concebida oportunísticamente para el paladar de los lectores" (1985: 93).

Aunque cuesta coincidir con la caracterización que hace Rama de *Los raros*, y la hipótesis del desacuerdo individual solo explica parcialmente la polémica, es verdad que Groussac y Darío son lectores y escritores antitéticos. El tono y las inquietudes que planteaba Groussac en las conferencias y ensayos de *La Biblioteca* diferían rotundamente de los artículos y las crónicas que Darío publicaba en *La Nación*. También eran distintas sus sensibilidades estéticas y trayectorias sociales (y esto incluye sus éxitos y fracasos para establecer relaciones institucionales duraderas al interior del aparato de las burocracias estatales).¹³

¹³ Tal como ocurre con Sarmiento, en el caso de Paul Groussac resulta muy difícil establecer una separación entre su vida intelectual, su literatura, su crítica cultural y su política estatal. En 1884, al regresar de una breve estadía en Francia, Groussac, junto con Carlos Pellegrini, Lucio V. López, Delfín Gallo y Roque Sáenz Peña (todos ellos políticos prominentes: Pellegrini llegaría a la vicepresidencia y Sáenz Peña a la presidencia), fundó el periódico *Sudamérica* para contrarrestar la influencia católica de *La Unión*. Groussac escribía artículos de crítica cultural y literaria para *Sudamérica*, pero también era una figura central en el debate sobre la secularidad del Estado. Renunció al periódico

Para Beatriz Colombi, *Los raros* "desordena el campo, invierte las jerarquías [y] por eso Groussac le asigna operaciones de lo seudo, de lo falso" (2004b: 79). *Los raros* perturba los parámetros que regían la práctica intelectual de Groussac, y por eso es difícil leer su reacción como un simple disgusto personal por la estética *maudit* de Darío.

A pesar de sus desacuerdos, Groussac y Darío veían en Francia (y, por momentos, en la cultura europea occidental en general) el epicentro de un mapa global de la modernidad marcado por la desigualdad. Sin embargo, diferían en su manera de concebir la relación necesaria de América Latina con esa cultura que organizaba la gramática de la modernidad para el resto del mundo. Pero para entender la postura de Groussac, es necesario saber algo más sobre su posición en el campo cultural de la Argentina de fin de siglo, su experiencia migratoria y su producción discursiva de un privilegio ontológico y epistémico por ser francés.

El lugar de Groussac en el campo intelectual argentino debe pensarse en relación con su experiencia de la dislocación global de la cultura francesa y su habilidad para ubicarse a la vez dentro y fuera de la cultura argentina. Nacido en Toulouse en 1848, llegó al puerto de Buenos Aires en 1866 sin bienes o relaciones, y en menos de dos me-

dico en 1885 (y más tarde escribió una crónica fascinante sobre el año en el que formó parte de ese proyecto: *Los que pasaban*) para asumir como director de la Biblioteca Nacional, cargo que ocupó durante cuarenta y cuatro años, hasta su muerte en 1929. En esta función, publicó la revista *La Biblioteca*, de financiación estatal, donde aparecieron los artículos críticos de Darío y el modernismo.

En lo que respecta a Darío, es importante considerar la complejidad del problema de la autonomía de la esfera cultural, que era en realidad un deseo de autonomía apenas satisfecho. Este es un tópico clásico de la crítica latinoamericana que, como sostengo en el capítulo III, ha sido objeto de un extenso debate y en gran medida queda resuelto en el libro *Desencuentros de la modernidad en América Latina* de Ramos: "En respuesta a esta problemática, nuestra lectura se propone articular un doble movimiento: por un lado, la exploración de la literatura como un discurso que intenta autonomizarse, es decir, precisar su campo de autoridad social; y por otro, el análisis de las condiciones de imposibilidad de su institucionalización. Dicho de otro modo, exploraremos la modernización desigual de la literatura latinoamericana en el período de su emergencia" (2009: 55). Ramos retoma el tópico más adelante en su estudio: "Las condiciones que llevan la literatura a depender del periódico, y cómo este limita así su autonomía; la crónica, en este sentido, será un lugar privilegiado para precisar el problema de la heterogeneidad del sujeto literario" (2009: 169). Véase también Montaldo (1994).

ses se convirtió en la más elevada autoridad cultural del país.¹⁴ Para Groussac, ser francés era mucho más que una nacionalidad; su identidad francesa era el nombre de una relación social concreta en el contexto argentino, un capital simbólico especialmente significativo que Groussac se esmeraba en sacar a relucir y reproducir en todos sus escritos, desde ensayos de crítica literaria y artística e historiografía académica hasta novelas, dramaturgia, crónicas de viajes y artículos periodísticos, pero también en sus interacciones y prácticas sociales y culturales como agente del Estado.

Y más allá de su determinación, talento y buena fortuna, su llegada al poder tiene que atribuirse a variables estructurales de la cultura argentina, sobre todo al mecanismo de distinción inscripto en la acentuación deliberada de su *condición* francesa.¹⁵ Llegó a Argentina

¹⁴ En su biografía intelectual de Groussac, Paula Bruno sostiene que es preciso entenderlo como "un articulador del espacio cultural argentino", es decir, como una figura fundadora del campo intelectual argentino moderno.

¹⁵ Cabe señalar que la identidad francesa de Groussac no puede desligarse del contexto específico de Argentina (que podría extenderse legítimamente a toda América Latina). Groussac viajó a Estados Unidos para dar una conferencia sobre los gauchos y la tradición gauchesca de Argentina en el Congreso Mundial del Folklore, celebrado en Chicago, el 14 de julio de 1893. Frente a un público internacional pero en su mayoría estadounidense, el intelectual —que iba a leer su conferencia en inglés— no se presentó como el europeo que impartía un saber civilizado a un público inculto y poco refinado, sino como un sujeto marginal y periférico que no podía disimular el complejo de inferioridad de lo particular frente a lo universal, aun cuando lo expresara de manera encantadora: "Tanto se ha ponderado vuestra indulgencia para con los extranjeros que procuran expresarse en vuestra lengua concisa y fuerte, que he sentido cierta curiosidad de correr el albur. Acaso la tentativa sea un tanto atrevida. [...] Me esforzaré por ser claro, si no correcto: vuestra benevolencia suplirá mis faltas" (1981b: 116). Si Groussac había construido con eficacia la posición de autoridad propia del intelectual europeo (francés!) en el ámbito cultural argentino, frente a este público estadounidense asumió voluntariamente la posición subjetiva marginal de informante nativo: "A pesar de la carencia de notas auxiliares, acepté enseguida la invitación que me fue dirigida para disertar en este Congreso sobre un tema familiar. He elegido el presente, por parecerme que viene a llenar una laguna de vuestro interesante y variado programa. Se trata de la vida rústica y aventurera, de las costumbres y creencias de nuestro gaucho argentino" (1981b: 116). Lo mismo hizo cuando visitó a su admirado Alphonse Daudet en París: "Por cierto que no me detenía la aprensión de ser recibido como un simple *rastaquoère*, visitador de monumentos y celebridades [...] [sino porque] me tocaría contemplar de cerca la dolorosa ruina de aquel ser privilegiado" (1981a: 145 y 146). En el mismo artículo, señala: "Cuando llegué a París, sentíame tan extraño y desterrado como en este Nuevo Mundo [Estados Unidos] que acababa de recorrer" (1981a: 149).

a los 18 años, sin títulos académicos ni conocimiento de la lengua española, y tuvo sus primeros trabajos en un establecimiento ganadero y como profesor particular de hijos de familias patricias. En 1871, basándose solo en un ensayo sobre José de Espronceda que Groussac había publicado en *Revista Argentina* ese mismo año, Nicolás Avellaneda, ministro de Educación y futuro presidente, lo nombró inspector escolar para la provincia de Tucumán.¹⁶

El campo cultural argentino —como el propio Groussac— percibía su origen francés en los términos de la "metafísica de la presencia" derrideana: el origen es la esencia a priori que determina un privilegio ontológico, y este privilegio, en un movimiento circular, autoriza las jerarquías que dan forma a una imaginación de los orígenes y la originalidad.¹⁷ En sus conferencias sobre cultura nacional, Groussac nunca fue desacreditado por extranjero.¹⁸

No es menor el hecho de que Groussac, un intelectual que pensaba su vida en América Latina en los términos de una *mission civilisatrice* que legitimaba el ímpetu colonialista francés de fines del siglo XIX, haya ingresado a la vida pública a través del sistema educativo. Groussac se veía a sí mismo como protagonista de esta empresa civilizatoria a través de sus intervenciones en el ámbito cultural y asumiendo siempre el carácter asimétrico de las relaciones pedagógicas. En un artículo publicado poco después de su muerte, en 1929, Borges escribió que Groussac se consideraba a sí mismo "un misionero de Voltaire en medio del mulataje" (1974c: 233).¹⁹

¹⁶ En "Paul Groussac. El escritor francés y la tradición (argentina)", he analizado la excepcionalidad de Groussac, sobre todo en relación con el fenómeno de la aloglosia (la decisión de escribir en una lengua adquirida, dejando atrás la lengua natal).

¹⁷ Derrida desarrolla la idea de origen en "La estructura, el signo y el juego en el curso de las ciencias humanas" y en *De la gramatología*.

¹⁸ Se registra una sola instancia en la que el origen francés de Groussac fue invocado como limitación y desventaja. Cuando se lo nombró director de la Biblioteca Nacional, Sarmiento, Calixto Oyuela y Manuel Láinez se opusieron a la designación sobre la base de su nacionalidad extranjera. Véanse al respecto Bruno (2005) y Tesler (2006).

¹⁹ Alejandro Eujanian ve *La Biblioteca* como una empresa civilizatoria inscripta en una genealogía que llega hasta Sarmiento: "La apelación a la ciencia [...] expresará la pretendida soberanía de la razón de la cual estos intelectuales se creían portadores. [...] En dicho marco, la revista *La Biblioteca* será el último eslabón de un proceso que se

El debate con Darío gira en torno a uno de los principales intereses del proyecto modernista: la relación simbólica e imaginaria que América Latina debía establecer con los significantes franceses de la modernidad global (imitación, rechazo, traducción, apropiación y resignificación). ¿Mediante qué configuraciones poéticas podría alinearse América Latina con París, ese meridiano de Greenwich de la república mundial de las letras (Casanova, 2001: 123)?

Groussac es muy despectivo cuando escribe sobre Darío y el modernismo. Describe *Los raros* como una "reunión intérlope" (1896: 475) celebrada por "un joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires hace tres años, *Riche de ses seuls yeux tranquilles* [con la tranquilidad de sus ojos como su única riqueza]" (1896: 474), y después caracteriza a Darío como un "heraldo de pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas" (1896: 475). Desde el comienzo mismo de la reseña, Groussac establece una relación asimétrica entre el crítico como árbitro estético y el poeta con sus *raros*. Condescendientemente, Groussac describe a Darío como un advenedizo sin juicio ni antecedentes. Desprecia la noción de *rareza*, la pose falsa y pretenciosa de los artistas *maudits* que buscan diferenciarse de sus contemporáneos y predecesores: "Para sobresalir entre la muchedumbre, al gigante le basta erguirse: los enanos han menester abigarrarse y prodigar los gestos estrepitosos" (1896: 475). A Groussac no solo le irritan los gestos, el lenguaje corporal y la ropa de esos artistas, sino también la postura estética y hasta la objetualidad material de sus libros, que le permite equiparar a Darío a sus objetos de veneración:

Por eso ostentan la originalidad, ausente de la idea, en las tapas de sus delgados libritos, procurando efectos de iluminación y tipografía. [...] A

inicia a mediados del siglo XIX, ofreciendo un espacio propicio para la difusión de un ideario reformista, planteándose como función principal la de llevar a cabo a través de sus páginas una 'empresa civilizadora' respecto de la cultura argentina de fin de siglo". Groussac quería "convertir a la revista en una 'empresa civilizadora' tendiente al progreso cultural de un país cuyo desarrollo cultural consideraba inferior a esa civilización europea de la cual se sentía su máximo representante, mereciendo, en este sentido, el reconocimiento por parte de sus contemporáneos" (2001: 27-30).

este propósito, séame lícito reprochar al señor Darío las pequeñas "rarezas" tipográficas de su volumen, indignas de su inteligencia. Aquel rebuscamiento en el tipo y la carátula es tanto más displicente, cuanto que contrasta con el abandono real de la impresión: abundan las incorrecciones, las citas cojas [...] las erratas chocantes, sobre todo en francés. Créame el distinguido escritor: lo raro de un libro americano no es estar impreso en bastardilla, sino traer un texto irreprochable (1896: 475 y 476).

Groussac se burla del núcleo *raro* del libro y así queda en evidencia el objetivo principal de su reseña: erigirse como figura de autoridad, al menos en relación con tres problemas distintos. El primero es el de la crítica como la facultad de distinguir el arte virtuoso y respetable de la seudopoesía en la vasta escena modernista global, desde Francia y Europa Occidental hasta América del Norte y América Latina, donde los deseos finiseculares de expresar nuevas sensibilidades estéticas y el descontento social llevan a los escritores simbolistas por caminos poéticos paupérrimos. En segundo lugar, y dentro de su espacio de intervención más inmediato, Groussac lleva adelante el proyecto de institucionalizar el campo poético argentino (y latinoamericano, hasta cierto punto) estableciendo parámetros estéticos y poniendo en primer plano la fuente francesa de autoridad que determina lo que se incluye y lo que se excluye: entre otras cosas, ridiculiza a Darío por "las erratas chocantes" del libro, "sobre todo en francés". Y el tercer problema es la relación de la poesía latinoamericana con Francia como formación cultural particular que encarna la universalidad del sistema global de la modernidad. ¿Debe esta poesía aspirar a ser original, es decir, fiel a su propia particularidad cultural, haciendo caso omiso de la hegemonía de Francia? ¿O debe reconocer su condición marginal y producir una imitación adecuada, un reflejo preciso de la modernidad poética francesa? Originalidad e imitación: estos son los conceptos que Groussac instala en la polémica, una oposición que Darío no solo no acepta, sino que subvierte y deconstruye.

Sutil pero decidido, Groussac entreteje su crítica al modernismo de Darío con una crítica estructural de la cultura latinoamericana (o, mejor dicho, americana, porque para Groussac las Américas se funden en

una misma inmadurez y falta de originalidad, al menos en contraste con Europa).²⁰ Para ello empieza por imaginar una escena ficcional que ilustra el enamoramiento de Darío por la estética decadente francesa:

Vagaba, pues, el señor Darío por esas libres veredas del arte, cuando por mala fortuna, vínole a las manos un tomo de Verlaine, probablemente el más peligroso, el más exquisito: *Sagesse*. Mordió en esa fruta prohibida que, por cierto, tiene en su parte buena el sabor delicioso y único de esos pocos granos de uva que se conservan sanos, en medio de un racimo podrido. El filtro operó plenamente en quien no tenía la inmunidad relativa de la raza ni la vacuna de la crítica; y sucedió que, perdiendo a su influjo el claro discernimiento artístico, el "sugestionado" llegase a absorber con igual fruición las mejores y las peores elaboraciones del barrio Latino (1896: 475).

Más allá de su sarcasmo y su condescendencia, la imputación de Groussac contiene una hipótesis doble sobre las limitaciones constitutivas de Darío y el modernismo latinoamericano que conducen a una atracción ingenua por esos "pseudo-talentos decadentes, simbólicos, estetas" (1896: 475). Por un lado, señala una falta de juicio crítico: Groussac exhorta a quienes no estén preparados para discernir entre aquello que tiene valor y lo que no lo tiene a no incursionar en la crítica estética, un oficio que solo *algunos de nosotros podemos* ejercitar juiciosamente. Por otro lado —y aquí Groussac lee a Darío como mero síntoma de la marginalidad latinoamericana—, observa una incapacidad natural para resistir las tentaciones estéticas más superficiales. Esta facultad sería innata en algunas culturas presuntamente superiores, sobre todo en cuanto a criterios estéticos y culturales dentro del orden mundial de la modernidad. Groussac no entiende la "raza" como

²⁰ Para Groussac, no hay diferencia entre América Latina y América del Norte; todo escritor del continente está condenado a la imitación: "En principio, la tentativa del señor Darío —puesto que de él se trata ahora— no difiere esencialmente, no digamos de la de Echeverría o Gutiérrez, románticos de segunda o tercera mano, sino de la de todos los *yankees*, desde Cooper, reflejo de Walter Scott, hasta Emerson, luna de Carlyle" (1897: 158).

una unidad biológica imaginaria, sino como el conjunto de rasgos culturales (la lengua, en primer lugar) y experiencias compartidas por los miembros de una comunidad nacional (a la manera de "¿Qué es una nación?" de Ernest Renan), y señala el privilegio ontológico de la identidad francesa en el siglo XIX. Como Darío y los modernistas latinoamericanos no son franceses, no pueden reconocer la falsedad estética. Groussac, como intelectual de una cultura europea superior, es inmune por naturaleza a semejante vulgaridad.

Sin perder tiempo, Groussac pasa rápido a lo que para él es el centro de la relación entre Darío y los *maudits* franceses: el problema de la imitación. "Lo peor del caso presente, lo repito, es que el autor de *Los raros* celebra la grandeza de sus mirmidones con una sinceridad afligente, y ha llegado a imitarlos en castellano con desesperante perfección. Es lo que me mueve a dirigirle estas observaciones, cuyo acento afectuoso no se le escapará" (1896: 476). Al subrayar el problema de la imitación, Groussac no está criticando la incapacidad personal de Darío de producir un proyecto estético original, libre de su obsesión inmadura por lo francés. En cambio apunta, una vez más, a la imposibilidad sintomática para la creación artística en América Latina. Para Groussac, la imitación es el único recurso productivo posible en una región condenada a una existencia platónica, parasitaria, mimética, degradada, en los márgenes de lo universal, cuya cultura solo puede aspirar a reflejar formaciones culturales originales y modernas. En su reseña de *Prosas profanas*, Groussac escribe sobre sí mismo, sobre Darío y sobre su posición cultural marginal:

Me resigno sin esfuerzo a envejecer lejos del foco de toda civilización, en estas tierras nuevas, por ahora condenadas a reflejarla con más o menos fidelidad. Es, pues, necesario partir del postulado que, así en el norte como en el sud, durante un período todavía indefinido, cuanto se intente en el dominio del arte es y será imitación. Por lo demás, hay muy poca originalidad en el mundo: el genio es una cristalización del espíritu tan misteriosa y rara como la del carbono puro. [...] Siendo así que el genio es la fuerza en la originalidad, toda hibridación es negativa del genio, puesto que importa una mezcla, o sea un desalojo parcial de las energías atávicas

por la intrusión de elementos extraños —es decir, un debilitamiento. Ahora bien, la presente civilización americana, por inoculación e injerto de la europea, es una verdadera hibridación: luego, etc. *Et voilà pourquoi votre fille est muette!* [¡Y es por eso que su hija es muda!] (1897: 157 y 158).²¹

Groussac traza un mapa global de la modernidad y sus Otros alrededor de los conceptos de originalidad e imitación y de las identidades culturales binarias que resultan de esta distribución desigual del genio creativo. Este mapa es un ejercicio esencialista: las relaciones de poder establecidas no pueden subvertirse, y los agentes que las constituyen son inmunes al cambio histórico. Para él, la cultura latinoamericana es híbrida por naturaleza y, por lo tanto, nunca podrá alojar el genio creativo de una cultura moderna y original, particularmente latinoamericana y universalmente moderna a la vez. Esa particularidad cultural estaría siempre presente, “inoculada” y corrompida por el contacto con “elementos extraños” —en verdad, *raros, queer*—, “y es por eso que su hija es muda”.²² Si la imitación es la única operación estética posible para las modernidades marginales desprovistas de genio (para Groussac, la manifestación de originalidad), los poetas modernistas latinoamericanos harían bien en elegir formaciones estéticas *realmente*

²¹ La influyente publicación *Nosotros. Revista de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales* dedicó su número de febrero de 1916 a Darío, que acababa de morir. Cuando se le pidió que colaborara con un artículo para el número, Groussac envió una carta excusándose: “En las circunstancias presentes, me sería imposible escribir una página de arte puro. Por lo demás, en los años a que usted se refiere, expresé, sobre Darío y su talento juvenil, en mi Biblioteca (números Noviembre 96 y Enero 97), lo que sinceramente sentía, y por falta de lecturas posteriores, no sabría modificar. Puede usted reproducir de dichos artículos —sin gran valor— lo que convenga a sus propósitos, si es que algo le conviene. Darío contestó a mi primer artículo en *La Nación* del 27 de noviembre de 1896. Creo que nunca reprodujo dicho artículo en sus volúmenes de crítica, por haberle pedido yo que no lo precediera del mío —por su escasa importancia” (1916: 150). El tono de la carta demuestra que, aunque ya habían pasado veinte años desde su polémica con Darío, Groussac seguía pensando que el modernismo era una lamentable pérdida de tiempo. *Nosotros* publicó el intercambio completo, brindando a los lectores la primera y única oportunidad de contrapesar los argumentos frente a frente (ningún libro o revista ha vuelto a publicarlo de esta manera).

²² Groussac cita *El médico a palos* de Molière, acto II, escena 4. En la segunda mitad del siglo XIX, la expresión se había popularizado como remate de un enunciado explicativo.

valiosas para emular, como el “prerrafaelismo o espiritualismo inglés [...] que se ha preocupado mucho menos de los detalles exteriores que de la esencia artística” (1896: 477).²³

Aunque “la América colonizada no debe pretender por ahora la originalidad intelectual” (1897: 158), existe un poeta americano excepcional que logra escapar a la determinación estructural de la *modernidad mimética* y ser original, un poeta del futuro, situado al otro lado del “por ahora” que atraviesa la literatura en aquel momento y lugar del Atlántico: Walt Whitman, cuya poesía es la “expresión viva y potente de un mundo virgen” (1896: 480).²⁴ Groussac ve en Whitman una invitación a las Américas, y en particular a América Latina, a inscribirse en el mundo de la modernidad estética en sus propios términos: *¡expresen su genio, su originalidad!* Dicho de otro modo, los artistas americanos en general, y los escritores latinoamericanos en particular, no deben preocuparse por alcanzar su propia universalidad tomando el atajo de la cultura francesa. En cambio, como Whitman, deben escribir una literatura original que exprese la particularidad cultural del continente: “El arte americano será original o no será. ¿Piensa

²³ En ambas reseñas, Groussac insiste en su rechazo de los modelos elegidos por Darío: “Dado el resultado mediocre del decadentismo francés, es permitido preguntarse: ¿qué podría valer su brusca inoculación a la literatura española?” (1896: 480). Dos páginas antes había tildado a los simbolistas franceses de “novadores franceses —*fruits secs* universitarios en su mayoría—” (1896: 478).

²⁴ Walt Whitman ocupa un lugar singular en la mente de los modernistas latinoamericanos. Los parnasianos y simbolistas franceses, como Hugo y Verlaine, son el modelo *über-moderno*, pero los modernistas son conscientes de la brecha que los separa de ellos. Por otra parte, Whitman es tanto nuestro (*americanamente nuestro*) como otro, y su nombre guarda los ecos de aquello en lo que podrían convertirse los latinoamericanos. En su análisis de esta ambigüedad, Sylvia Molloy encuentra en la lectura que Martí hace de Whitman tanto un modelo de comunidad basado en el vínculo masculino como una pronunciada inquietud por la homosexualidad latente de ese vínculo político. “En la masculinidad comunitaria de Whitman, Martí reconoce su propio modelo de afiliación omnimascualino —la familia revolucionaria de padres e hijos varones fundidos en un continuo de emoción masculina natural— y también reconoce el potencial político del modelo para el continente, que Martí elabora en ensayos posteriores (obviamente me refiero al debate sobre el ‘hombre natural’ de ‘Nuestra América’). Para Martí, Whitman es el precursor [...] La idea de que la intensidad de esta adherencia masculina continental no solo rivaliza con el ‘amor amativo’, como en Whitman, sino que en el caso de Martí también lo excluye, podría explicar la pasión y el temor con que Martí leyó *Cálamo*” (1996: 379).

el señor Darío que su literatura alcanzará dicha virtud con ser el eco servil de rapsodias parisienses, y tomar por divisa la pregunta ingenua de Coppée? *Qui pourrais-je imiter pour être original?* [¿A quién podría yo imitar para ser original?]" (1896: 480). Groussac cree que describiendo *Los raros* y *Prosas profanas* como ecos serviles del simbolismo francés resuelve la cuestión del valor estético y cultural del modernismo, un debate que, por cierto, se estaba dando en toda América Latina en 1896. El camino para los jóvenes poetas latinoamericanos es el que ha despejado Walt Whitman: una poesía latinoamericana original en su latinoamericanidad, original en su manera *particular* de ser original. Es original gracias al despliegue de una particularidad cultural exclusiva de las Américas, no a la manera de la originalidad innovadora de la cultura francesa, que define los universales estéticos en un momento histórico determinado. Groussac termina su reseña citando a un personaje de *Le trésor* [*El tesoro*] (1879), una pieza teatral que François Coppée escribió para La Comédie Française: "Imitar para ser original". Groussac lee la cita como un ingenuo paso en falso, similar al inmaduro autoengaño que funda la estética de Darío.²⁵ Pero también podría verse en ella una paradójica relación entre imitación y originalidad, y, por ende, la posibilidad de deshacer la jerarquía naturalizada que existe entre ambas.

En "Los colores del estandarte", Darío toma el *desaire* como punto de partida de su respuesta a Groussac. Transforma la cita de Coppée en la bandera de su estética modernista y así reformula el significado de "originalidad", que ahora abarca las formas proactivas de la imitación. Al mismo tiempo, redefine la imitación creativa como un medio subversivo de producción cultural moderna, necesario para las culturas relegadas a los márgenes de la universalidad francesa. Pasando por alto el interés de Groussac por la oposición entre originalidad e imitación, Darío fija su vista en el premio de la modernidad. El objetivo es ser moderno, y para él ser moderno es ser francés: adoptar una identi-

²⁵ Casi todos los críticos que han prestado atención a este intercambio atribuyen erróneamente a Darío la frase de Coppée, prueba de la liviandad con que se han leído las contribuciones de Groussac en este caso.

dad estética francesa, pensar en francés, sentirse francés y escribir en español, la imitación creativa guía el proceso:

Mi éxito —sería ridículo no confesarlo— se ha debido a la novedad: la novedad ¿cuál ha sido? El sonado galicismo mental. Cuando leía a Groussac no sabía que fuera un francés que escribiese en castellano, pero él me enseñó a pensar en francés: después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia. [...] Al penetrar en ciertos secretos de armonía, de matiz, de sugestión que hay en la lengua de Francia, fue mi pensamiento descubrirlos en el español, o aplicarlos. [...] Y he aquí cómo, pensando en francés y escribiendo en castellano que alabaran por castizo académicos de la Española, publiqué el pequeño libro que iniciaría el actual movimiento literario Americano. [...] El *Azul*... es un libro parnasiano y, por lo tanto, francés. En él aparecen por primera vez en nuestra lengua el "cuento" parisiense, la adjetivación francesa, el giro galo injertado en el párrafo castellano; [...] *Qui pourrais-je imiter pour être original?* me decía yo. Pues a todos. A cada cual le aprendía lo que me agradaba, lo que cuadraba a mi sed de novedad y a mi delirio de arte; los elementos que constituirían después un medio de manifestación individual. Y el caso es que resulté original (1916: 162 y 163).

Al jactarse de imitar y tomar ideas de otros sin distinciones, según los dictados exclusivos de su deseo, Darío vuelve irrelevante el mandato de originalidad enunciado por Groussac. La meta no es ser original sino ser moderno; ser moderno como sea, como se pueda, y esto implica reconocer el papel productivo que tienen las imitaciones creativas, las traducciones, las apropiaciones y las resignificaciones para las culturas marginales (aunque esta concepción de las relaciones estético-culturales disloca el lugar hegemónico de las literaturas metropolitanas y, consecuentemente, sus procedimientos poéticos).²⁶ "Los colo-

²⁶ Como buena parte de la tradición crítica moderna, Darío entiende que la imitación creativa significa apropiación y la presenta como una conquista heroica que él mismo emprendió en su calidad de modernizador solitario. En el fragmento citado de "Los colores del estandarte", el autor declara que, por haber aprendido a pensar en francés, ha "conquistado" la ciudadanía literaria francesa: "Él me enseñó a pensar en francés:

res del estandarte" ya no reduce la confianza esencialista de Groussac en el poder de los orígenes a una posición ideológica, sino a un anacronismo evidente, desfasado de las nuevas relaciones culturales y sensibilidades estéticas. En el contexto del modernismo global —el mundo de fin de siglo como estructura de intercambios discursivos, tensiones y deseos no realizados que funciona sobre el soporte material provisto por rutas coloniales, neocoloniales, diplomáticas y comerciales—, Darío descubre que ser moderno significa saber modular la universalidad de la modernidad (cristalizada efectivamente en la cultura francesa) en la propia lengua, para después rearticular la sintaxis estética de esa nueva lengua según las premisas que rigen la gramática universal del arte moderno. En otras palabras, es particularizar lo universal y universalizar lo particular en una única y vertiginosa maniobra que inutiliza y desactiva toda relación jerárquica preexistente entre ambas dimensiones.

La referencia de Darío a su propio "galicismo mental" debe interpretarse en función de esta reversibilidad. Tal como lo hizo con el pasaje de Coppée, Darío toma la frase algo peyorativa con que el español Juan Valera había descripto la inclinación del poeta en *Azul* y la usa para referirse al papel ambiguo de Francia en la formación de su subjetividad estética modernista. La adopción del "galicismo mental" como lema autodescriptivo presupone la internalización de una disposición francesa que se presume ajena a un artista latinoamericano. Darío convierte la acusación degradante de francofilia en una predisposición innovadora hacia lo moderno, una sensibilidad que ya no es exterior al poeta modernista, sino que es el núcleo constitutivo de una subjetividad estética que él mismo llamó "reino interior" en el famoso poema homónimo de *Prosas profanas*.

después, mi alma gozosa y joven conquistó la ciudadanía de Galia" (1916: 162). La "conquista de París" es un tropo reiterado en la escritura de Darío: "Desde el día siguiente tenía el carruaje a todas horas en la puerta y comencé mi conquista de París" (1990: 69). Otra posibilidad es entender estas apropiaciones creativas en relación con la función político-cultural del cosmopolitismo modernista. Tal como ha señalado Montaldo: "El cosmopolitismo de los modernistas, cierta avidez por apropiarse de lo exótico y las formaciones culturales de otros pueblos, puede ser entendido como abigarramiento cultural pero también como un afán de resignificar la propia cultura" (1994: 113).

Gerard Aching explica que "este reino o espacio interior se ha caracterizado como el sitio de la interioridad modernista, la torre de marfil que habitan los miembros del movimiento, el lugar de su herética producción literaria" (1997: 22). No obstante, Aching propone pensar este tropo "más allá de su representación de los espacios interiores", como símbolo de "las circunstancias sociales que dieron origen a su creación literaria y a su perfeccionamiento en los textos modernistas" (1997: 23). Comenzando por el epígrafe de Poe ("With Psychis [sic], my soul!"), el poema de Darío construye laboriosamente la interioridad diferencial del artista como una "selva suntuosa" con "extrañas flores de la flora gloriosa de los cuentos azules" y aves raras como los "papemores cuyo canto extasiara de amor a los bulbules" (Darío, 1992: 219). En lugar de condenar el poema por esteticista, Aching destaca con agudeza sus determinaciones sociales y la subjetividad asociada a él.²⁷ Lejos de retroceder ante la historicidad de las relaciones latinoamericanas de poder a fines de siglo, la producción de una interioridad subjetiva modernista que se vale de los significantes provistos por el universo estético del simbolismo francés implica una fuerte intervención discursiva en un campo social donde agentes antagónicos luchan por configurar subjetividades sociales (el escritor profesional, el esteta simbolista y, sí, el modernista afrancesado) que no existirían sin las prácticas y los discursos culturales que les dan nombre.

"*Azul* es un libro parnasiano y, por lo tanto, francés", pero ¿en qué sentido es francés? Para Darío, ser moderno es ser francés. Darío vacía a Francia de su contenido particular francés y la convierte en el significante de lo universalmente moderno: Francia como el nombre y el aspecto exterior de una modernidad que Darío desea para América Latina. Si la epistemología esencialista de Groussac confiere un privilegio ontológico a la cultura francesa, ese privilegio es para Darío una función estructural del orden universal de la modernidad; es el signifi-

²⁷ Octavio Paz ya había criticado la interpretación del modernismo como una estética escapista encerrada en una torre de marfil: "Se ha dicho que el modernismo fue una evasión de la realidad americana. Más cierto sería decir que fue una fuga de la actualidad local —que era, a sus ojos un anacronismo— en busca de una actualidad universal, la única y verdadera actualidad" (1965: 9).

cante amo y un *point de capiton* (Lacan) en torno al cual se organiza el sistema de significación modernista. *Azul* es un libro francés porque es moderno, porque introduce, "por primera vez en nuestra lengua", nuevas formaciones textuales, un nuevo sentido de musicalidad poética ("ciertos secretos de armonía") y retóricas y vocabularios nuevos. Por supuesto que Darío no es un poeta francés, ni *Azul y Prosas profanas* son, literalmente, libros franceses. Su condición francesa es el resultado de una operación de traducción. Si Francia es desde un principio moderna, *en sí y para sí*, en los libros que Darío escribe en la década de 1890 ("pensando en francés y escribiendo en castellano"), América Latina es moderna *a través de* Francia: Francia como mediación, como instancia que permite una traducción latinoamericana de formas, imágenes y deseos modernos. La literatura de Darío es *latinoamericana-mente francesa*.

Darío retomó esta idea de la traducción francesa como condición de posibilidad de la modernidad estética en América Latina hacia el final de su vida, cuando ya París era su hogar adoptivo, en un poema que escribió en francés, "France-Amérique". Publicado en 1914 en *Mundial Magazine* (una revista que Darío editaba en París desde 1911), "France-Amérique" se incluyó en *Canto a la Argentina y otros poemas*, que salió unos meses más tarde. Sorprende que los críticos del modernismo hayan ignorado este poema, que permite ver con claridad el estatus de la cultura francesa en la imaginación estética de su autor. Darío escribió el poema directamente en francés, bajo el título original "Ode à La France", para que lo leyera en su ausencia Madeleine Roche —una actriz de La Comédie Française— en una reunión organizada por el Comité France-Amérique, el 25 de junio de 1914, con motivo de su quinto aniversario (Saavedra Molina, 1938: 106).

Este poema de Darío retrata a Francia como el último rayo de esperanza —"car la France sera toujours notre espérance" [porque la Francia será siempre nuestra esperanza] (1948: 337)— para una paz cosmopolita basada en el concepto francés de *fraternité* universal, en vísperas de la Primera Guerra Mundial: "Crions: Paix! sous les feux des combattants en marche [...] / Crions: Fraternité!" [Gritemos: ¡Paz!, bajo el fuego de combatientes en marcha (...)] / Gritemos: ¡Fraternidad!]

(1948: 337). Al escribir directamente en francés, Darío pone en escena —más que limitarse a enunciar— su fidelidad a Francia como horizonte de las prácticas culturales cosmopolitas modernas, "le foyer béni de tout le genre humain" [el recinto bendito de todo el género humano] (1948: 337). Pero estos son los tópicos habituales del discurso dariano sobre la universalidad francesa. Lo original del poema es su traducción de esa universalidad, para vincularla con una condición latinoamericana expresada en un *nous* que es el lugar liminal de la enunciación. Este *nous* es una marca textual de la tensa relación que existe entre el deseo de inclusión, de pertenencia universal *con* Francia, y la experiencia de exclusión de los "benditos dominios (modernos)":²⁸

Marsellaises de bronze et d'or qui vont dans l'air
sont pour nos coeurs ardents le chant de l'espérance.
En entendent du coq gaulois le clairon clair
on clame: Liberté! Et nous traduisons: France!

[Marsellesas de oro y bronce que andan por el aire,
para nuestro ardiente corazón son canto de esperanza.
Al escuchar el claro clarín del gallo galo,
Proclaman: ¡Libertad! Y traducimos: ¡Francia!] (1948: 337)

Con esta traducción latinoamericana de la modernidad política que representa la Revolución Francesa, Darío cierra el círculo alrededor del juicio de Groussac sobre la imitación (buena o mala, acertada o equivocada) como único instrumento estético de la literatura latinoamericana. Darío descarta la idea de que América Latina esté condenada a una modernidad mimética y sugiere con "France-Amérique" una relación mucho más compleja entre la marginalidad de América

²⁸ Paz argumenta de manera contundente: "El amor a la modernidad no es culto a la moda; es voluntad de participación en una plenitud histórica hasta entonces vedada a los hispanoamericanos" (1965: 21). Y Cathy Jade identifica el deseo de modernidad con un deseo explícito de Francia: "Los modernistas desean ser modernos, es decir, volverse contemporáneos de toda Europa, pero más especialmente de su centro intelectual, la ciudad de París" (1998: 14).

Latina y la hegemonía modernista global gala. Si Francia es el emblema de la modernidad liberal ("On clame: Liberté!"), habitar ese imaginario moderno requiere de una doble traducción. Por un lado, hay que traducir la universalidad francesa a los términos de la especificidad latinoamericana; o, mejor dicho, la operación de universalización que constituye el lugar global de Francia debe ser puesta en acto en la particularidad latinoamericana. Por otro lado, se desnaturaliza la co-pertenencia de Francia y la idea de libertad. Son Darío y los modernistas quienes producen esta identificación, traduciendo un término por el otro. "On clame: Liberté! Et nous traduisons: France!": traducimos Francia, *para* América Latina y *en* América Latina, y traducimos libertad como Francia y Francia como libertad. En la sintaxis que Darío traduce, Francia y libertad son efectivamente intercambiables. Y si la libertad es uno de los principales soportes conceptuales de la universalidad del discurso moderno, en el caso latinoamericano, subrayaría la necesidad de liberarse de la falta y la marginalidad estética y cultural. Esto, a su vez, permite la traducción opaca y no mimética que está en la base de la formación estética modernista.

Al escribir en el contexto de emergencia de lo moderno, Darío no es consciente de la desilusión que se llevarán los intelectuales latinoamericanos con su universalización optimista de la modernidad francesa como una estética mundial que puede incluir a América Latina. La imagen de una Francia plena y reconciliada consigo misma es una fantasía que dice poco sobre las rupturas, los vacíos y las brechas insalvables dentro de la cultura francesa, y al mismo tiempo, dice mucho sobre la especificidad de las crisis, discontinuidades y desfasajes en el imaginario modernista de Darío.

PARÍS COMO TRAUMA: EL DRAMA DE NO SER RECONOCIDO

Como escribió Walter Benjamin en 1939, París era la capital del siglo XIX, capital del deseo modernista global. Pascale Casanova sostiene que el mapa de la modernidad literaria mundial tuvo por centro a París, que atribuía valor estético a textos singulares y al sistema-mundo como

totalidad. Era natural, entonces, que aquellos escritores en busca de un reconocimiento que trascendiera las idiosincrasias particulares de la fama local (nacional o regional) —es decir, los escritores cosmopolitas que se pensaban en sincronía con un mundo moderno situado más allá de la particularidad de sus culturas de origen— vieran en París el lugar que podía convertirlos en escritores universales por derecho propio. Los modernistas latinoamericanos esperaban que París fuera el espejo donde se reflejara la imagen de su universalidad.

Casanova explica que todas las culturas marginales pueden definirse por su ascenso hacia París desde las humildes periferias de la modernidad global y subraya cómo ese movimiento centrípeto se codifica en términos de ganancia, capitalización y plenitud. En otras palabras, el reconocimiento y la autorización no se mendigan; se exigen o incluso se toman. La articulación del deseo de París implica una voluntad y un cambio en la valoración de la subjetividad del artista: "Quienes, como Darío, Paz, Kiš o Benet, van al centro a buscar (comprender, asimilar, conquistar, sustraer...) la riqueza y las posibilidades literarias que hasta entonces les eran desconocidas y prohibidas contribuyen a acelerar el proceso de formación del fondo literario de las 'pequeñas' naciones" (2001: 420). La narrativa de Casanova es precisa como descripción (es mucho más problemática en lo que tiene de normativa), pero solo da cuenta de la mitad de la experiencia del deseo de París, la mitad que corresponde a la búsqueda de reconocimiento. Lo que falta es la articulación discursiva que el escritor modernista hace del trauma de la exclusión y la falta de reconocimiento (una vez más, el deseo parisino entre los modernistas es un asunto masculino), es decir, frente a su incapacidad de representarse como un artista universal, plenamente constituido (o sea, francés). Para decirlo de otra forma, Casanova escribe sobre las instancias en que la llegada de un escritor a París tiene la estructura narrativa de una *success story* de ganancia (llegar a París como una forma de *ganar mundo*), y a mí me interesa mucho más las historias en las que las cosas no salen bien, en las que se escribe a París desde el lugar de la pérdida, el trauma y la dislocación. Quisiera concluir este análisis de la construcción dariana de París como signifiante de un mundo exterior a América Latina anali-

zando aquellos momentos en los que Darío articula su sensación de exclusión de la plenitud modernista parisina. En esos momentos, Darío lamenta la pérdida de la universalidad francesa que está fuera de alcance para su subjetividad latinoamericana. Recurre entonces a una retórica del lamento, para producir una subjetividad estética afectada por la irremediable particularidad que es la causa de su exclusión.

En 1899, *La Nación* lo mandó a España como corresponsal para informar sobre las repercusiones peninsulares de la invasión estadounidense de Cuba, Puerto Rico y Filipinas y sobre los efectos de la guerra en la sociedad y la cultura españolas. Unos meses más tarde, Darío viajó a París para cubrir la Exposición Universal para el diario. Aunque ya había visitado brevemente la ciudad en junio de 1893, mudarse allí le dio la oportunidad de cotejar su construcción idealizada de la cultura francesa, plasmada en crónicas como "La fiesta de Francia" (entre muchas otras), con la experiencia real y concreta de París. Si Darío había tenido París como horizonte ideal de todas las prácticas estéticas modernas, al cabo de unos meses en la ciudad su fe en aquel "suelo sagrado" (1990: 69) comenzó a resquebrajarse.

Durante sus primeros meses en París, Darío se dedicó a cubrir la Exposición Universal, a familiarizarse con el ambiente artístico y bohemio de la ciudad y a escribir artículos semanales sobre ambos temas para *La Nación*.²⁹ Las crónicas de los primeros meses revelan su entusiasmo porque finalmente puede experimentar la vida en la capital cosmopolita del modernismo mundial. En la primera crónica, "En París", fechada el 20 de abril de 1900 (apenas dos semanas después de haber llegado de España), Darío no puede ocultar su fascinación ante el despliegue de sociabilidad cosmopolita y la espacialización de la modernidad que se ven en la Exposición Universal. La feria se había

²⁹ En "Peregrinaciones parisinas", Colombi ofrece un análisis excelente, detallado y exhaustivo de los artículos periodísticos que enviaba Darío a *La Nación* desde la Exposición Universal. Este ensayo es excepcional por su atención al espacio que ocupan las crónicas de Darío en las páginas de *La Nación*: las crónicas compartían la página 3 con las noticias internacionales sobre las guerras en China y Sudáfrica. Colombi señala que la yuxtaposición es muy significativa porque "tanto la exposición como la guerra giran en torno a los mismos ejes: la hegemonía de Occidente, las etnias, los nacionalismos y las posesiones coloniales" (1997: 2).

inaugurado el 14 de abril y ocupaba casi dos kilómetros cuadrados desde el Trocadéro hasta el Pont des Invalides y desde el Champ de Mars hasta L'Esplanade des Invalides:

La obra está realizada y París ve que es buena. Quedará, por la vida, en la memoria de los innumerables visitantes que afluyen de todos los lugares del globo, este conjunto de cosas grandiosas y bellas que cristaliza su potencia y su avance en la actual civilización humana. [...] Y el mundo vierte sobre París su vasta corriente como en la concavidad maravillosa de una gigantesca copa de oro. Vierte su energía, su entusiasmo, su aspiración, su ensueño, y París todo lo recibe y todo lo embelee (1918a: 11-13).

Sin embargo, la exposición está llena de turistas. Darío los desprecia en parte porque teme que lo confundan con ellos. Los turistas no pueden apreciar lo que él ve en el exceso moderno de París. Darío recorre calles, jardines y edificios que le pertenecen porque ya estaban presentes en sus pensamientos, sus lecturas, sus escritos y sus sueños. Los turistas, en cambio, ajenos a la modernidad universal de París, no pueden fundirse con el entorno:

Allí va la familia provinciana que viene a la capital como a cumplir un deber, van los parisienses desdeñosos de todo lo que no sea de su circunscripción; van el ruso gigantesco y el japonés pequeño [...] y el chino que no sabe qué hacer con el sombrero de copa y el sobretodo que se ha encasquetado en nombre de la civilización occidental; y los hombres de Marruecos y de la India con sus trajes nacionales (1918a: 18 y 19).

Los turistas, y hasta los parisinos comunes, están demasiado envueltos en sus particularidades culturales como para participar orgánicamente en el significado universal de París y de la exposición. Darío afirma su posición de sujeto privilegiado, marcando una diferencia entre ellos, por un lado, y él y su comunidad estética, por el otro: "En cuanto a los poetas, a los artistas, estoy seguro de que hallarán allí campo libre

para más de una dulce *rêverie*' (1918a: 33).³⁰ Los parisinos no ven nada más allá de su estrecha mirada francesa, y los turistas rusos, japoneses, marroquíes, indios y chinos son incapaces de trascender su diferencia periférica. Solo los poetas modernistas como Darío tienen la sensibilidad necesaria para ver en París y en la escenografía de la exposición un espacio privilegiado para la representación de sus sueños y deseos cosmopolitas.³¹

Las primeras impresiones de Darío sobre París confirman sus enormes expectativas sobre su potencial para volverse parisino y entender la ciudad, pero también para ser entendido y reconocido por ella. Sin embargo, unos pocos meses después, su relación con París se ha convertido en un vaivén esquizofrénico entre la fe ideológica modernista y la experiencia cotidiana del rechazo cultural y la necesidad económica. El 27 de junio de 1900, a menos de cuatro meses de su llegada a Francia, Darío se lamenta: "Se nos conoce apenas. [...] Como nadie sabe castellano, salvo rarísimas excepciones, nos ignoran de la manera más absoluta. [...] No se hace diferencia entre el poeta de Finlandia y el de Argentina, el de Japón o el de México" (1968d: 68). Molesto por la ignorancia y el desdén del campo cultural parisino, Darío inscribe su reclamo en un mapa literario-mundial de intercambios estéticos cuyo centro no percibe la estructura a su alrededor. Durante los siguientes

³⁰ Susana Zanetti explica que estas operaciones de diferenciación son típicas de los imaginarios aristocráticos de los intelectuales modernistas: "Responde a los modos en los que los modernistas visibilizan una singularidad que se planta frente a la vulgaridad y el filisteísmo" (2008: 530).

³¹ Durante los primeros meses posteriores a su llegada, en abril de 1900, Darío se refiere a París y a su presencia allí como un sueño, una *rêverie*, resaltando su percepción idealizada de la ciudad. Esta abreviatura retórica no se limita a ese breve pero significativo período; Darío recurre a ella en casi todas las evocaciones de su visión romantizada de París. Véanse el ya citado "Yo soñaba con París desde niño" (1990: 69) y "En París", donde describe la ciudad como un lugar que inspira "dulce(s) *rêverie(s)*" (1918a: 33), o bien, entre muchos otros pasajes, la crónica "Algunas notas sobre Jean Moréas", que Darío escribe en 1903 recordando su primer viaje a París, en 1893: "En este *soñado* París había recogido las impresiones espirituales que más tarde fueron *Los raros*. Iba con cosecha de *ilusiones* y de amables locuras. [...] *Mi sueño*, ver París, sentir París, se había cumplido, y mi iniciación estética en el seno del simbolismo me enorgullecía y entusiasmaba. [...] Juraba por los dioses del nuevo parnaso; había visto al viejo fauno Verlaine; sabía del misterio de Mallarmé, y era amigo de Moréas" (1920: 73, las cursivas me pertenecen).

quince años, no dejará pasar una sola oportunidad de lamentar las condiciones miserables del escritor latinoamericano que vive en París:

El artista hispano-americano que viene a París, viene siempre con una lamentable pensión de su Gobierno [...] Y acontece que, cuando menos piensa un joven de esos, con su porvenir casi asegurado, con su labor de estudio al terminar, se ve abandonado por la luminosa ocurrencia de un Gobierno que no cree de gran importancia el progreso artístico de su país. De esos hay quienes se quedan aquí, en una triste "struggle-for-life", dándose a labores industriales, vendiendo su producción a la diablo, cuando logran que se la compren, y destrozados de desesperanza ante la imposibilidad de domar la suerte (1918b: 193 y 194).³²

Darío subraya la diferencia entre la tristeza de los auténticos artistas que la pasan mal, que deberían ser reconocidos y acepados por los árbitros parisinos del valor estético, y el *rastaquoère*, el *parvenu* sudamericano, el "nuevo rico" sin gusto al que le había dedicado un ensayo entero, "La evolución del rastacuerismo" (*La Nación*, 11 de diciembre de 1902).³³ El

³² Darío se queja en varias crónicas de las condiciones de vida que padece el escritor latinoamericano en París. Véase, por ejemplo, "El deseo de París", publicado por primera vez en *La Nación* el 6 de octubre de 1912: "Ir a París sin apoyo económico ninguno, sin dinero, sin base. ¿Conoce usted siquiera el francés? ¡No! Pues mil veces peor. [...] Tendrá que pasar penurias horribles. Andará usted detrás de las gentes que hablan español, por los hoteles de tercer orden para conseguir, un día sí y treinta días no, algo con lo que no morir de hambre. [...] Y tendrá que irse al Barrio Latino a fastidiar a los pobres estudiantes compatriotas suyos, a los artistas becados, y aún a los no becados, a los que viven de algo. Luego, su pobre indumentaria se irá marchitando, si es que no ha llegado marchita y tendrá usted que reponerla, porque si no la repone, los *concierges* tendrán orden de decir a usted cuando aparezca: *Monsieur est sorti!* [¡El señor ha salido!] ¿Y para reponer la indumentaria deteriorada, cómo va usted a hacer?" (1968a: 265 y 266).

³³ En "La evolución del rastacuerismo", Darío se explaya sobre la historia filológica del término: "Permitidme aquí una explicación etimológica: los hombres que manipulan las pieles de los animales desollados, y que, además, no son destazadores artistas, constituyen una categoría de obreros llamados 'arrastracueros', de donde viene, por corrupción, la palabra extraña de *rastaquoère*" (1906b: 133). Durante más de un siglo, los críticos han tomado al pie de la letra el argumento etimológico de Darío; sin embargo, el lingüista argentino-venezolano Ángel Rosenblat sostiene que el término proviene de los llanos venezolanos y se refiere a la expresión "arrastrar cueros", que significa "echar pompa, alardear de rico o de valiente" (citado en Aubrun, 1955: 433 n. 1).

rastacuero apareció en la novela y la dramaturgia de Francia durante la década de 1860, primero en la obra *Le Brésilien* [El brasileño], de Henri Meilhac y Ludovic Halévy, estrenada el 13 de mayo de 1863 en el Palais-Royal, y más tarde en varias novelas de Aurélien Scholl, la más famosa de las cuales fue *Paris aux cent coups* [París en cien golpes] (1888), sobre un personaje llamado don Iñigo Rastacuero, "marqués de los saladeros", que vive en el Hôtel du Louvre, "desde donde resplandece sobre la sociedad parisina [...] pocos extranjeros han osado presentarse en el Café de la Paix sin el adorno de algún título" (citado en Aubrun, 1955: 430 y 431).³⁴ Esta novela sarcástica popularizó el término *rastaquoère* y sirve de plataforma para la diatriba de Darío contra el personaje que tiene "dedos cargados de sortijas; una cadena de reloj que hubiera podido servir para atar el ancla de una fragata; tres perlas, gruesas como huevos de garza, le servían de botones de camisa. [...] El personaje [...] se puede aún encontrar" (Darío, 1906b: 135). Gonzalo Aguilar señala que "el rastacuero no puede dejar de delatar su origen, siempre arrastrando consigo, como una condena, el lugar polvoriento del cual salió" (2009: 18). Esta idea del estigma del rastacuero acaso explica por qué a Darío lo ofende tanto que se lo asocie con estas figuras que, según él, dañan la imagen de todos los emigrados latinoamericanos. El rastacuero se destaca en París por su extranjería, su irremediable particularismo, ajeno al universalismo de una estética moderna concebida en francés y escrita en español. En consecuencia, la identificación con el rastacuero representa el peligro de una particularidad latinoamericana que Darío percibe como un obstáculo a la inscripción de su práctica cultural en la universalidad de la modernidad francesa.

Darío nunca pudo superar del todo la decepción de no haber sido aceptado por París. Hacia la mitad de su estadía de quince años en la ciudad, escribió "París y los escritores extranjeros" (*La Nación*, 21 de agosto de 1907), una diatriba sobre las vidas oscuras de los artistas

³⁴ El *rastaquoère* hace una breve aparición en una novela anterior de Aurélien Scholl, *Mémoires du trottoir* [Memorias de la vereda] (1882): "¡Puf! Los rastacueros en busca de exposiciones. [...] Buscan oro en su país y trufas en París" (citado en Aubrun, 1955: 433 n. 29).

extranjeros que vivían allí. Darío cita *El torrente*, una obra de su colega dominicano emigrado Tulio Cestero, donde un personaje expresa sus frustraciones debido a la falta de reconocimiento, tema de conversación ineludible entre los modernistas latinoamericanos que vivían en la capital francesa: "París es inconquistable, indomable [...] y a los que llegan fuertes, jóvenes, sanos, con la primavera en el alma, París los devuelve enfermos, viejos, rotos" (Darío, 1959: 467 y 468).³⁵ A su vez, Darío vuelve a formular la paradoja de esta capital del modernismo mundial indiferente al universo estético que existe más allá de su estrecha identidad cultural:

Para el parisiense no existe otro lugar habitable más que París, y nada tiene razón de ser fuera de París. Se explica así la antigua y tradicional ignorancia de todo lo extranjero y el asombro curioso ante cualquier manifestación de superioridad extranjera. Ante un artista, ante un sabio, ante un talento extranjero, parecen preguntar: ¿Cómo, este hombre es extranjero y sin embargo tiene talento? (1959: 463).

Este costado traumático de la experiencia parisina de Darío subraya la desigualdad constitutiva del mapa global del modernismo, específicamente en lo que concierne al reconocimiento. ¿Qué pasa con el escritor modernista que confiere a París la autoridad de trazar las fronteras de ese mapa? ¿Qué ocurre con su subjetividad estética cuando París lo ignora como artista? La percepción que tiene Darío de haber fracasado, de no haber sido reconocido en París como el gran poeta que era, de no haber sido autorizado por el único juez que le hubiese dado el lugar que deseaba ocupar en el sistema modernista global expone los límites de su fantasía ideológica sobre la universalidad benévola y acogedora de Francia. En su amargura está la prueba de que la univer-

³⁵ Darío vivió en París desde abril de 1900 hasta noviembre de 1914, cuando viajó a Estados Unidos para dar una serie de conferencias en Nueva York. Enfermo, regresó desde allí a Nicaragua, donde murió. Durante los quince años en los que París fue su principal residencia, Darío viajó varias veces a América Latina y a otros lugares de Europa Occidental y vivió en Madrid entre 1908 y 1909, como representante oficial de Nicaragua en la corte de Alfonso XIII.

salidad del significante francés que estructura su literatura mundial extralatioamericana no pudo, no puede, disolver u ocultar la hegemonía de Francia en la organización del modernismo global de fin de siglo. El núcleo traumático de su experiencia de exclusión es la brecha insalvable que existe entre el deseo cosmopolita de ser reconocido por el Gran Otro francés como poeta francés (es decir, moderno) que escribe en español, por un lado, y la realidad de una esfera cultural parisina incapaz de aceptarlo como un *momento* concreto del mundo modernista, por el otro. Aunque Darío nunca perdió las esperanzas, sufrió una desilusión tras otra: en París siempre le tocaría el papel de *poète vastaquoère*, incapaz de superar el estigma de su particularismo marginal.

V. *En viaje a Oriente: Gómez Carrillo y la cuestión judía*

ENRIQUE GÓMEZ CARRILLO le encargó a su amigo y mentor Rubén Darío el prólogo de su primer libro de viajes: *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón* (1906). El volumen reunía las crónicas publicadas el año anterior en *La Nación* y *El Liberal*, los diarios de Buenos Aires y Madrid que financiaban la mayoría de sus viajes. En el prólogo, Darío escribió: "Para mí un hombre que vuelve del Japón es siempre interesante; y si, como en este caso, ese hombre es un poeta, el hecho me resulta encantador. Este poeta, me digo, viene del país de los dragones, de las cosas raras, de los paisajes milagrosos y de las gentes que parecen caídos de la luna" (1906c: vii). Darío admite —y esto vale también para el campo cultural en su sentido más amplio y para el público lector en general— que, para él, Asia es todavía el Oriente exótico y que las crónicas sobre aquel continente deben seguir los protocolos poéticos exotistas del *voyage en Orient* que François de Chateaubriand, Gérard de Nerval, Alphonse de Lamartine y Gustave Flaubert habían codificado para el Oriente Medio, y Pierre Loti, para Japón, entre otros destinos orientales. Para Darío, la escritura de viajes no es ni periodismo ni protoetnografía; pertenece al ámbito de la poesía. Por eso le advierte a Gómez Carrillo que desconfíe de "los que dicen: 'Señor Gómez Carrillo, usted ha contado muy bien los sacos de trigo que produce Rusia y los sacos de arroz que produce Japón'", y que en cambio le crea "al que le diga: 'Esta página brilla hermosamente'" (1906c: xii). Darío cree que su contacto superficial con las japonerías de París le alcanza para pontificar sobre las representaciones de la cultura japonesa, aun cuando nunca haya viajado a ningún lugar al este de Viena.

Sin embargo, sería un error interpretar la sensibilidad orientalista de Darío como otra de las formas en que las élites culturales modernistas reproducían, en su supuesta gestualidad mimética, la mediación hegemónica constitutiva de un modernismo global con acento francés. Por el contrario, detrás de su exhortación a los escritores latinoamericanos a viajar a Japón para verlo a través del lente del orientalismo francés (*ignoren el proceso de modernización, presten atención a los dragones y a las rarezas cautivantes*) está el deseo (que analicé en el capítulo IV) de fundar una cultura latinoamericana moderna, de la que se considera fundador, sobre la sólida base discursiva de la universalidad del significante francés.

En *De Marsella a Tokio*, Gómez Carrillo sigue el mandato de Rubén Darío pero solo a medias. Por un lado, comparte la opinión de su mentor sobre el lugar que ocupa la cultura francesa en el mundo, y por eso tiende a ver Japón como “un país de muñecas y de sonrisas” y a lamentarse porque “el modernismo ha suprimido los sables” (Darío, 1906c: VIII). Pero, por otro lado, sus representaciones orientalistas surgen de un conocimiento mucho más profundo del archivo orientalista francés decimonónico. En este sentido, por ejemplo, dedica un capítulo entero a su fascinación por las sensuales bayaderas de Ceilán (Sri Lanka), que realizan para él

una danza de seducción. [...] Los brazos que se alzan ondulando parecen subir, subir sin cesar. ¡Es la serpiente sagrada de la India! La música, que encuentra al fin su verdadero empleo, redobla su penetrante, su angustiante, su exasperante melancolía. Y alucinados por el ritmo, acabamos por no ver [...] sino una bella serpiente [...] una serpiente de voluptuosidad (Gómez Carrillo, 1906a: 76, 78 y 79).

Esta mirada exotista reproduce todos los rasgos románticos y modernistas con que el orientalismo europeo representa a la mujer en función de retóricas eróticas que cancelan su subjetividad, que las convierte en objetos de consumo de la mirada masculina, inscribiéndolas en el sistema global de fin de siglo de imágenes femeninas hipersexualizadas: “La estilización del harén, el goce escópico, la superabundancia

de *jouissance*, el deseo de dominación, la cosificación de las mujeres, su lasciva sexualidad” (Behdad, 1994: 69). Es probable que pasajes como este hayan llevado a Darío a leer la obra de Gómez Carrillo como una subespecie latinoamericana del orientalismo francés, y seguramente su propia escritura habría adoptado el mismo punto de vista si alguna vez hubiera viajado hasta a Asia. Pero a su vez, en la narrativa de Gómez Carrillo la postura orientalista es constantemente interrumpida —de hecho, desbaratada— por su capacidad para analizar los fundamentos materiales de la experiencia colonial, desnaturalizar sus propias expectativas exotistas e introducir contrapuntos y voces discrepantes que componen un retrato complejo del proceso de modernización colonial. Gómez Carrillo comienza el capítulo “La India regenerada” alabando la presencia británica en el subcontinente (“Es, en efecto, dentro de los gobiernos coloniales, el que más se acerca a la perfección” [1906a: 62]), para seguir con una entrevista a un intelectual anticolonialista que analiza los efectos y los peligros del colonialismo británico:

Los verdaderos enemigos de la política colonial debemos odiar más la liberalidad inglesa actual que la antigua ferocidad española. Vea usted, si no, los resultados. España ha perdido su imperio, mientras Inglaterra, después de la independencia americana, lo ensancha. [...] Un yugo de flores, todos lo aceptan. Así, mientras los cubanos, los portorriqueños y los filipinos levantábanse en armas, los coloniales ingleses proclamaban su libertad, llenos de agradecimiento hacia la metrópoli que, lejos de tiranizarlos, los protege. Esto es una lástima, créalo V., pues tal sistema acostumbra a los pueblos a soportar las cadenas, y arraiga en Europa la idea de que es necesario colonizar todo el resto del mundo (1906a: 64 y 65).

Esta voz opositora al régimen imperial británico analiza la relación de dominio colonial que se alcanza por medio del consenso hegemónico, y contrasta con la opinión del propio Gómez Carrillo, que ve la presencia inglesa en el subcontinente indio como un simple proceso de modernización cultural, infraestructural y burocrática: “Él [el inglés] es quien ha cruzado de líneas férreas las selvas vírgenes; él quien ha hecho revivir las antiguas culturas muertas; él quien ha implantado el

dominio de la justicia" (1906a: 61). Y sin embargo, es Gómez Carrillo quien pone en escena, al mismo tiempo, la voz del militante anticolonial y la imagen de la bailarina exótica. De la misma forma, en Tokio cuestiona su propia mirada exotizante y la denuncia como una quimera ideológica: "¡Singular y lamentable alma del viajero! En vez de alimentarse de realidades lógicas, vive de fantasmagóricas esperanzas" (1906a: 147 y 148). Me parece evidente que los viajes de Gómez Carrillo por Oriente son mucho más complejos de lo que el lente orientalista de Darío podía reconocer.

Para entender la actitud ambivalente con que Gómez Carrillo aborda la otredad de sus destinos orientales y los mundos sociales que allí encuentra, conviene pensarla en relación con los escritos de otro viajero que, por la misma época, también llegó hasta Oriente: Victor Segalen, el poeta, ensayista, lingüista y crítico francés a quien Gómez Carrillo leía con devoción (Colombi, 2004a: 234). En *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso* (obra que empezó en 1904 y dejó inconclusa a su muerte, en 1919), Segalen elabora una noción de exotismo capaz de producir una crítica estética de la retórica colonial que había caracterizado al orientalismo europeo desde el siglo XVIII:

Para Segalen, que escribía en una época en la que el capital financiero ya ocupaba el horizonte político-económico y las potencias imperialistas competían ferozmente por colonizar buena parte del mundo, el exotismo prometía intervenir sobre la gran desigualdad geopolítica de la época desde el sueño poético de la diversidad estética y la fantasía de haber perdido para siempre lo que nunca se tuvo (Harootunian, 2002: VII y VIII).

Segalen proponía una noción de exotismo sin los clichés propios de los imaginarios del imperialismo y del turismo —"la palmera y el camello; sombrero de explorador colonial; pieles negras y sol amarillo" (Segalen, 1978: 35)—, que a la vez abría un espacio epistemológico para pensar "la sensación de exotismo, que no es sino la noción de lo diferente, la percepción de lo Diverso, el conocimiento de una cosa que no es uno mismo; y el poder del exotismo, que no es sino el poder de *concebir lo otro*" (1978: 35). Si la retórica del orientalismo cosifica la

alteridad y la transforma en una materia prima transparente, lista para importar, consumir y reinscribir en los parámetros epistemológicos que reproducen las jerarquías entre singularidades culturales globales, Segalen propone un exotismo que

no es pues una adaptación, no es pues la comprensión perfecta de un fuera de sí que se contenga dentro de sí, sino la percepción aguda e inmediata de una eterna incapacidad de comprender. Partamos entonces de esta confesión de impenetrabilidad; no nos jactemos de asimilar las costumbres, las razas, las naciones, los otros; por el contrario, gocemos de no poder hacerlo jamás; así nos reservamos la duración del placer que nos da sentir lo diverso (1978: 38).

Contra la noción predominante de exotismo que habían seguido los escritores franceses que viajaban al este y al sur desde el siglo XVIII (desde Bernardin de Saint-Pierre y de Chateaubriand hasta Loti y Saint-Pol-Roux), en Segalen el deseo de preservar la diferencia cultural destruye la presunta superioridad occidental que está en el centro de los relatos sobre la otredad global de esos escritores. Pero, como explica Christopher Bush, también expande el alcance del concepto hasta convertirlo en una epistemología democrática para el modernismo global: "Podría decirse que, para Segalen, lo verdaderamente exótico es la extrañeza del objeto para el sujeto, pero solo si el objeto se toma en el sentido más amplio de todo objeto de la conciencia, incluido el yo" (Bush, 2007: 12).

En este capítulo, propongo una lectura de las crónicas de viaje de Gómez Carrillo que las sitúe en la brecha que existe entre estas dos nociones de alteridad. A diferencia de lo que sostiene la tradición crítica, Gómez Carrillo no se limitaba a actualizar el orientalismo francés desde su lugar dislocado de enunciación —entre París, España y América Latina—, sino que a menudo la contradecía, abriendo así un campo de tensiones cosmopolitas.¹ En efecto, la mirada crítica de Segalen so-

¹ Los críticos literarios con frecuencia leen la relación de los relatos de viaje modernistas con la biblioteca orientalista francesa en términos de mimesis o rechazo. Si Ja-

bre los fundamentos coloniales de la concepción más trillada del exotismo es un punto de partida muy productivo para dejar en evidencia la tensión cosmopolita (que yo prefiero pensar como interrupción y dislocación cosmopolitas) en los viajes orientales de Gómez Carrillo; no solo en *De Marsella a Tokio*, sino también en sus crónicas de viajes a otros orientes, de Rusia (*Sensaciones de Rusia. Paisaje de Alemania* [1905] y *La Rusia actual* [1906]) a Oriente Medio (*Romerías* [1912] y *Jerusalén y la Tierra Santa* [1912]). Lo que quiero decir es que, aun cuando las percepciones y los itinerarios de Gómez Carrillo estén estructurados y condicionados por la biblioteca orientalista que había internalizado, su escritura abre un espacio para la articulación de un punto de vista que contradice e interrumpe el mimetismo hegemónico que organiza concepciones más convencionales de la relación entre periferias, relaciones sur-sur entre, por ejemplo, América Latina y Asia. De esta manera, la escritura de Gómez Carrillo pone en circu-

cinto Fombona ve al viajero modernista como un "lector de textos europeos que se mueve en sus espacios, traduciendo y encontrando" (2005: 60), Araceli Tinajero adopta la posición opuesta: "Lejos de ser una 'reescritura' y una 'repetición' de un texto original, los relatos modernistas amplían los horizontes del imaginario oriental y elucidan el afán de los escritores de interpretar a sus lectores diferencias culturales en la moderna Asia desde su propio punto de vista y no desde un punto de vista europeo" (2004: 34). Si para Fombona el proceso de significación depende de un modo de lectura particularmente francés ("El viaje al Oriente, y en realidad cualquier viaje según Gómez Carrillo, se articula desde París" [2005: 97]), Tinajero adjudica a Gómez Carrillo una cosmovisión preeminentemente poscolonial y cree que sus viajes a Oriente producen una representación sur-sur "de un sujeto 'exótico' por otro sujeto 'exótico'" (2004: 9). En un influyente ensayo sobre los discursos orientalistas del modernismo latinoamericano, Francisco Morán adopta un enfoque muy diferente al analizar los viajes orientales del escritor guatemalteco en el contexto de su familiaridad con una biblioteca europea de libros de viaje: "Carrillo va en busca de un topos en el que Occidente ya ha envasado su Mirada. [...] Su búsqueda de lo 'específicamente' oriental desemboca en el descubrimiento de la repetitividad de lo europeo" (2005: 394). Mi objetivo en este capítulo se acerca al análisis de Morán, pero además pretendo subrayar la compleja relación de Gómez Carrillo con el archivo orientalista francés. En ese sentido, identifico momentos no orientalistas y cosmopolitas que desestabilizan su percepción claramente orientalista de África Septentrional, Oriente Medio, Asia Oriental y Asia Meridional. Aunque desde una perspectiva francesa, pueden encontrarse algunos ecos de esta lectura en *De l'Espagne aux représentations ibériques et ibéro-américaines de l'exotisme* [España en las representaciones ibéricas e iberoamericanas del exotismo] de Philippe Meunier.

lación un discurso cosmopolita latinoamericano que imagina un mundo más allá de Londres y París (y en este sentido, parecido al del capitán James Cook, que analicé brevemente en el capítulo I, pero consciente de que el campo cultural latinoamericano está demasiado satisfecho con sus provincianas y restringidas cartografías mundiales, o *mucho-menos-que-mundiales*). A su vez, en este proceso de producción del mundo que redefine el alcance de ese mismo mundo, destacaré una serie de instancias en las que la perspectiva hegemónica se derrumba ante la opresión y el sufrimiento de los judíos *mitteleuropeos* que interpelan y dislocan la subjetividad cosmopolita del viajero orientalista.

PRODUCIR EL MUNDO, DISLOCAR PARÍS

En los mapas globales de los viajes modernistas, las rutas más transitadas conectan las capitales culturales de Hispanoamérica (Buenos Aires, México, Lima, Bogotá, Caracas, La Habana y Santiago) entre sí y con Nueva York, París, Madrid y, en menor medida, Londres. Si lo imaginamos como líneas rojas, curvas desplegadas sobre un mapa, los itinerarios del modernismo demuestran su limitado alcance geográfico: un espacio estriado con un núcleo interamericano, transatlántico y francohispanico.² Aunque el viaje a Oriente es a todas luces marginal, su sola presencia en el mapa nos obliga a revisar las certezas estableci-

² En *Mil mesetas*, Gilles Deleuze y Félix Guattari conceptualizan diferentes formas de habitar y recorrer el espacio: el "espacio estriado", que corresponde a una experiencia moderna de geografía (teleológica, determinada por formas científicas de saber cuantificable, una economía de ganancias y pérdidas) y el "espacio liso" del nómada (el desierto y el mar que se resisten a ser capturados e instrumentalizados). Esta distinción (los autores se apresuran a aclarar que "los dos espacios solo existen de hecho gracias a las combinaciones entre ambos" [2002: 484]) es bastante útil para pensar cómo los modernistas creaban un mundo moderno para los públicos latinoamericanos. Si "en el espacio estriado, las líneas, los trayectos, tienen tendencia a estar subordinados a los puntos: se va *de* un punto *a* otro" y "en el liso, ocurre justo lo contrario: los puntos están subordinados al trayecto" (2002: 487), el del modernismo latinoamericano es un espacio estriado en el que los destinos y los itinerarios están marcados por un objetivo modernizador.

das sobre un modernismo latinoamericano concebido exclusivamente en relación con sus horizontes inter y transatlánticos.

Antes y después de las excursiones de Gómez Carrillo a Rusia (1905), a la India, Tailandia, China, Corea y Japón (1905), al Levante y Jerusalén (1910), y en especial después de que las reformas de la Era Meiji (1868) abrieran Japón a Occidente, un puñado de intelectuales latinoamericanos viajó a Oriente y escribió libros y crónicas que destacaban la naturaleza única de sus experiencias al este de París.³ Pero aquellos modernistas que viajaban a China y Japón al mismo tiempo que Gómez Carrillo codificaban la experiencia subjetiva de un Oriente "orientalizado" (Said, 2002: 25) según los protocolos narrativos que dan forma a la escritura de este tipo de viajes. Entre estos escritores, estaban el mexicano José Juan Tablada, que fue enviado en 1900 a Japón por la *Revista Moderna* para informar sobre un país que fascinaba a la elite cultural local; Efrén Rebolledo, que vivió en Tokio entre 1908 y 1918 como representante de México en distintas funciones diplomáticas, y el salvadoreño Arturo Ambrogi, quien reprodujo la trayectoria de Gómez Carrillo en un *viaje de juventud* desde el océano Índico hasta Asia Oriental en 1915.⁴

³ Los primeros libros latinoamericanos sobre viajes a China y Japón, que precedieron a los viajes y las crónicas estilizadas de los modernistas, estaban directamente ligados a las reformas de la Era Meiji y al interés de las naciones latinoamericanas en establecer relaciones diplomáticas y comerciales tanto con el Estado japonés, en ágil proceso de modernización, como con las avanzadas coloniales de Europa en Shanghái. Algunas de estas primeras crónicas de viajes son *Viaje de la Nueva Granada a China y de China a Francia* (1861) y *Recuerdos de mis últimos viajes a Japón* (1888) de Nicolás Tanco Armero; *A China e os chins* (1888) de Henrique Lisboa; *Por mares i por tierras* (1899) de Eduardo Wilde; *O Japão* (escrito en 1898 y publicado en 1910) de Aluísio Azevedo y *No Japão: Impressões da terra e da gente* (1903) de Manuel de Oliveira Lima. Debo estas referencias a Rosario Hubert, cuya tesis de doctorado aún inédita, "Disorientations. Latin American Diversions of East Asia" [Desorientaciones. Desviaciones latinoamericanas al Asia Oriental], es la contribución más importante hasta la fecha sobre esta narrativa de viajes.

⁴ José Juan Tablada fue el primer modernista latinoamericano en viajar a Japón, en 1900. Con el patrocinio de la *Revista Moderna*, Tablada escribió crónicas sobre la vida cultural japonesa. Desde México, Japón se veía como la sociedad más extraña y exótica posible, pero también como una nación que experimentaba un proceso de modernización similar al que tenía lugar en el país americano durante el gobierno de Porfirio Díaz (Mata, 2005: 8). En el volumen *En el país del sol* (1919), Tablada reunió algunas de sus

Beatriz Colombi ha sostenido de manera convincente que la construcción de Oriente en la escritura modernista de viajes debe entenderse como un intento de poner distancia con la cultura latinoamericana, "el modo de imaginar otro escenario, no tan solo de evasión, sino de estímulo a la imaginación y superación de los temas adocenados en las literaturas nacionales. Una función, podríamos pensar, liberadora del gravamen de lo nacional" (2004a: 225). No pretendo analizar los relatos de viaje dentro del marco del extrañamiento de la cultura latinoamericana que registra Colombi. En cambio, quisiera pensarlos en relación con una función histórica específica de estos escritores que, al desviarse de las rutas y los destinos euroamericanos más frecuentes, producen mundos, mundos marcadamente diferentes de los que la literatura latinoamericana solía figurar en el siglo XIX.

Las crónicas y los libros de viajes de Gómez Carrillo llegaban a lectores desde París hasta Madrid y desde México hasta Buenos Aires, pero también a todos los puntos intermedios entre estas capitales, gracias a una aceitada red de diarios y revistas que reimprimían cada entrega de sus aventuras en el extranjero. Así se configuraba la idea de un mundo más amplio en el que había un lugar para América Latina. De hecho, los relatos de viajes orientales producían un mundo *latinoamericano* que ahora iba mucho más allá de París (aunque la capital francesa no dejaba de ser su centro estructural). Este mundo no existía antes de la circulación global de intelectuales modernistas como Gómez Carrillo, cuyos itinerarios, tanto físicos como discursivos, ensancharon el mundo de sus lectores.

crónicas junto con otros ensayos que había escrito para la *Revista Azul*, la *Revista de Revistas* y *El Mundo Ilustrado*. También publicó un breve estudio sobre el arte japonés, *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna* (1914). Durante un viaje diplomático a Japón, Efrén Rebolledo escribió —en el tiempo libre que le dejaba su cargo de vicecónsul mexicano en Yokohama— sus novelas cortas *Hojas de bambú* (1907) y *Nikko* (1910), así como el libro de poemas *Rimas japonesas*. El salvadoreño Arturo Ambrogi costeó con el dinero de su familia su viaje iniciático a Oriente cuando era muy joven y, a partir de esta experiencia, produjo *Sensaciones del Japón y de la China* (1915), antes de seguir una carrera diplomática que lo llevaría por rutas transatlánticas más predecibles. En *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano* de Tinajero, se puede leer el análisis más completo y contundente de este corpus narrativo modernista de viajes a Asia.

Desde la década de 1880, la experiencia de los lectores europeos de un mundo que "ahora era genuinamente global" (Hobsbawm, 1989: 13) estaba sobredeterminada por una variedad de discursos culturales, pero también por la circulación intensa y desigual de personas, bienes e información entre metrópolis y colonias formales o informales. Sin embargo, en América Latina los miembros de la elite interesados en el impacto local del reordenamiento económico, estético y cultural de las relaciones globales dependían casi exclusivamente de los relatos de viajes a Oriente para poder imaginar un mundo más amplio y diverso que el de sus confines transatlánticos. Y aunque textos como los de Gómez Carrillo evidencian la expansión global de las prácticas y retóricas modernistas más allá de los conocidos itinerarios francoamericanos, París era todavía el centro que determinaba el carácter particular de la universalidad puesta en juego en este mundo latinoamericano. Para Darío, el mundo era una idea abstracta hecha de nombres cuya universalidad estaba dada por la mediación de la cultura francesa. En la escritura de Gómez Carrillo, en cambio, el mundo no es una idea sino una formación cultural y económica material, en la que la idea de universalidad se despliega temporal y espacialmente como un complejo proceso de globalización cultural fogoneado por flujos contradictorios, resistencias eficaces, epistemologías coloniales y trayectorias dislocadas.

Aun así, prefiero no pensar la diferencia entre estas figuraciones en Darío y Gómez Carrillo como una contradicción irreductible entre el mundo como idea y horizonte imaginario del modernismo, y el mundo como la materialidad de un campo global de interacciones históricas y transculturales concretas. En *Ideographic Modernism* [Modernismo ideográfico], Christopher Bush explica que la literatura hace usos *citacionales* de China en los textos (los que repiten topos convencionales "de maneras que [supuestamente] vuelven irrelevante la precisión referencial" [2010: xxvi]) y usos referenciales (los que se apoyan en cierta representación y consideración de un lugar real), y dice que ambos están interrelacionados de forma estrecha y dependen unos de otros. De acuerdo con Bush, no habría que negarles valor referencial a las relaciones puramente imaginarias con el significante "China" ni pasar por alto la construcción ficcional de su referencialidad. Por el contrario, Bush

propone atenuar la distinción entre estos dos usos para echar luz sobre el hecho de que "la cita constituye un modo de referencia" y "la referencia involucra un elemento irreductible de cita" (2010: xxvi). Creo que estos términos resultan muy productivos para pensar los usos del mundo en las tradiciones literarias cosmopolitas: en el caso específico de los viajes orientales de Gómez Carrillo, iluminan sus construcciones discursivas complejas, contradictorias y marcadamente modernistas de París y de lo oriental.

En primer lugar, París. En la escritura de Gómez Carrillo, la capital de la cultura francesa es la condición de posibilidad de la representación del mundo como totalidad internamente indiferenciada de cultura modernista. La ciudad es el punto de partida y de llegada ontológicamente privilegiado que fija tanto su discurso latinoamericano sobre lo universal como horizonte de significación de sus viajes. En su clásico texto "La psicología del viajero", Gómez Carrillo explica que

no sentimos ni la fatiga del viaje, ni las molestias de los hoteles, ni los mareos de los barcos, ni las tristezas de las interminables tardes solitarias, porque, gracias a todo eso, podemos ahora sentir la dulce belleza parisina mejor que hace tres meses. [...] De todo el viaje y de todos los viajes, tú constituyes en verdad nuestro único placer infinito (1910: 139).

Se viaja para volver a París; el sentido del viaje no está en la experiencia del encuentro cultural al llegar a destino, sino más bien en la distancia y la ausencia de París. París es *oikos*: es el hogar que codifica el sentido del viaje como una economía de pérdidas y ganancias (Van den Abbeele, 1991: xviii).⁵ Desde esta perspectiva, el viaje es apenas uno de los muchos campos simbólicos en los que se despliega la me-

⁵ En su clásico *Travel as Metaphor* [El viaje como metáfora], Georges Van den Abbeele define el viaje como una economía que "requiere un *oikos* (la palabra griega para 'hogar', que es raíz del término 'economía') en relación con el cual puede comprenderse cada itinerario. [...] En otras palabras, es preciso postular un hogar (una patria) desde el que se parte y al que se espera retornar; el hecho de concretar o no el regreso no cambia nada desde esta perspectiva. La postulación de un *oikos* [...] es lo que domestica la travesía al adscribirle ciertos límites" (1991: xviii).

diación hegemónica, cuya especificidad es aquí la relación entre París y sus otros globales.⁶

A pesar de su lúcido análisis sobre la importancia del viaje y la experiencia de dislocación en la América Latina de fin de siglo, que acerca a Gómez Carrillo a la sensibilidad de Segalen ("La afición por los viajes va convirtiéndose, según las estadísticas de las agencias ferroviarias y marítimas, en una pasión inquietante" [Gómez Carrillo, 1910: 125]), llama la atención que en el mismo ensayo donde desarrolla esta fascinante "teoría del viaje" también se queja de las fuerzas históricas que nos alejan del lugar que investimos de sentidos propios de la contención, la pertenencia y otras ficciones de origen, y que solemos referir como hogar o casa. Y explica que la modernidad global ha borrado los indicadores de diferencia cultural que daban sentido a los viajes durante las décadas y los siglos pasados:

Lo exterior, la cultura, el barniz es, por lo menos en tiempos normales, casi uniforme en el mundo entero. Las levitas y los sombreros han nivelado el tipo europeo y americano. En Londres como en Berlín, y en Nueva

⁶ En *La crónica modernista hispanoamericana* (1983: 168-175), Aníbal González hace un excelente y detallado análisis de "La psicología del viajero". Sobre la cuestión del regreso a París, González caracteriza este final del ensayo de Gómez Carrillo como "un gesto falsamente despreocupado, pero en el fondo profundamente desalentado. [...] El retorno a París es el retorno al centro, al eje vital, pero también es un retorno al interior, al viejo interior, a ese espacio donde el 'yo' aún puede subsistir tranquilamente, libre de los azares de 'la vida errante'" (1983: 174 y 175). Luis Fernández Cifuentes señala con perspicacia que el significado de París en este ensayo resulta de una oposición binaria entre la capital francesa y Madrid como diferencial elidido, cuya exclusión la vuelve aún más significativa: "La propuesta de Gómez Carrillo (en realidad, toda su reflexión sobre los viajes e incluso, podríamos decir, todas las reflexiones de los viajeros hispanoamericanos) comporta una dicotomía exclusiva, una polarización que lo distingue de todos los otros viajeros finiseculares: en un polo de la geografía —un polo sagrado y siempre explícito— se encuentra París, la metrópoli magistral de la diferencia, el paraíso 'encantador' que se alcanza al 'morir *un peu*' y que le permite abandonarse a la otredad; en el otro polo —a veces solo implícito y, en algún caso, vergonzante— se encuentra Madrid, la 'madre patria', destino de un retorno a una presunta identidad originaria pero ya distante, problemática, singularmente turbadora" (1998: 121).

Por último, una aclaración: las numerosas reimpresiones de este ensayo en diversos contextos, incluso durante la vida del autor, provocaron una variación en el título, que aparece alternativamente como "La psicología del viajero" y "La psicología del viaje".

York como en Buenos Aires, el hombre vive del mismo modo, se viste del mismo modo, habla del mismo modo y, en las cuestiones generales, piensa poco más o menos del mismo modo, recortando sus ideas según los mismos figurines intelectuales (1910: 127).

Viajar no tiene sentido en un mundo donde la globalización de la modernidad impide la experiencia de la diferencia cultural, tanto en la vida cotidiana, como en los cuerpos que interiorizan determinaciones políticas estructurales, y también en el discurso intelectual. Pero un año más tarde, en junio de 1912, a su regreso de Estambul, Esmirna y Rodas (el viaje que narra en *Romerías*, posterior al que lo llevó al Líbano y Palestina), Gómez Carrillo escribe un ensayo que refuta el argumento central de "La psicología del viajero". La experiencia poética marcadamente orientalista de su viaje a Oriente Medio se opone ahora al *ennui* modernista de una París cenicienta, común y corriente, como la que describió Baudelaire en *Las flores del mal*:

¿Quién ha dicho que el mayor placer de un viaje, para los que vivimos en París, es el retorno?... Yo, probablemente, entre otros. Pero, de seguro, fue al volver de alguna ciudad de aguas bulliciosa y triste, en los días luminosos en que el sol, "ese dorador", convierte en áureas madejas las cabelleras de las obreritas. [...] Ahora, en verdad, rectifico. Este París pálido bajo el inmenso cristal ahumado de su cielo [...] que tiene entre sus muros estrechos más gente que toda la Siria, con Jerusalén y Damasco y Beirut, me causa, al regresar de Oriente, una sensación infinita de congoja. [...] Esta lástima yo mismo la experimento ahora, comparando la existencia que acabo de dejar con la que voy a adoptar de nuevo. [...] Hoy, por lo menos, que aún no he recibido el contagio de la existencia vibrante, estoy seguro de que cualquier beduino de Damasco, cualquier árabe de Jafa, cualquier felá de Luxor, es más feliz que mis amigos del Bulevar, los triunfadores de las artes, los que se sienten superiores porque tienen un automóvil trepidante, una querida trepidante y un alma trepidante (Gómez Carrillo, 1912: 107-110).⁷

⁷ En *Sensaciones del Japón y de la China* (1915), también Arturo Ambrogi siente temor por volver de Japón y China a las ciudades europeas, donde la modernidad técnica

No hay dudas de que este discurso de Gómez Carrillo refuerza la *episteme* colonial del orientalismo, que, tal como sostiene Edward Said, representa Oriente como el Otro silencioso de un Occidente supuestamente estable, volviendo "más rígido el sentimiento de diferenciación entre la parte europea y la parte asiática del mundo" (2002: 275) y promoviendo "la diferencia entre lo familiar (Europa, Occidente, 'nosotros') y lo extraño (Oriente, el Este, 'ellos')" (2002: 73). La epistemología orientalista produce un campo global de desigualdades culturales que restaura la experiencia del viaje, entendido como el acto de dejar el hogar para ingresar en un mundo marcado por la diferencia cultural, diferencia que puede significar atraso y exotismo o hipermodernidad. El excedente diferencial que produce el exotismo orientalista es el significante de la discontinuidad en un mundo dividido, que se pliega contra sí mismo. El discurso del orientalismo intenta, justamente, reunificar ese mundo mediante un lenguaje que invoca violentas prácticas simbólicas arraigadas en una larga tradición colonialista.

Gómez Carrillo reinscribe el *ennui* de Baudelaire en un mapa global organizado alrededor de la oposición entre mismidad y otredad. Sin embargo, me interesa el modo en el que la escritura de sus viajes a Oriente, oscila entre el empleo de una serie de herramientas orientalistas prefabricadas y el intento de anular la fascinación exotista que provoca la diferencia cultural asiática. Mientras un ensayo satisface las expectativas orientalistas de las elites lectoras españolas y latinoamericanas de elite, el otro subraya la continuidad o la falta de diferencia entre estos espacios culturales supuestamente irreconciliables. En una notable escena del libro *De Marsella a Tokio*, el desconcierto que siente Gómez Carrillo al llegar a Saigón, Indochina (Vietnam), le dispara reflexiones sobre toda su travesía oriental:

amenaza la experiencia poética que acaba de descubrir: "Mis días de vida japonesa transcurren, íntegros, en su medio pintoresco, en su propio ambiente, lejos de los barrios europeos, de la vida cosmopolita, en donde un conato de rascacielo, un hediondo automóvil, un estruendoso 'tram' eléctrico, puede arrebatarme a mi profundo ensueño exótico, a la estupenda embriaguez de rareza y de refinamiento arcano, que de tan lejos, he venido a buscar a estos rincones asiáticos" (1963: 43).

Media hora más tarde, cuando el cochero anamita os abre la portezuela de su "malabar", os figuráis despertar de un ensueño de exotismo. Vuestro viaje de más de un mes, vuestros paseos por las callejuelas de Aden, pobladas de árabes que agonizan de sed bajo el sol implacable; vuestros entusiasmos entre las palmeras de Colombo; vuestra estupefacción infantil en las calles chinas de Singapur, olorosas a ajo, a miel, a vainilla y a grasa [...] todo fue un ensueño.

La realidad, héla ahí: estáis en París, no habéis salido de París. Esa gran iglesia cuyas campanas cantan sus himnos crepusculares es un San Agustín o una Trinidad cualquiera. La arquitectura es la misma. [...] Del otro lado de la plaza, el Palacio de Correo. Es bello y amplio. Un tumulto inmenso lo llena. Debe de ser la hora del correo para Marsella, para Lyon, para Burdeos. En las ventanillas, los empleados, atentos y nerviosos, os sirven precipitadamente, hablando el francés de *faubourg*. Al salir del correo [...] [a] uno y otro lado, casas elegantes con jardines y verjas de hierro. Es una avenida de Neuilly, no hay duda. [...] En una esquina el café de la Música; en la otra, el café Continental; en la de más allá, el café de la Terraza; en la cuarta, el café de Francia. [...] Sí, no hay duda, esto es París. En provincia no hay ni tantos cafés, ni tantos bebedores, ni tanto lujo, ni tantas músicas. Es París una tarde de Agosto (1906a: 108 y 109).

Gómez Carrillo está sorprendido y decepcionado por no encontrar en Saigón el paisaje exótico que esperaba, y lo que me interesa es precisamente ese momento desconcertante en que el viajero, contra toda expectativa, se siente como en casa; y también cómo pone a funcionar en su escritura una mirada antiexotista según la cual París adquiere el valor de hogar universal, es decir que media la posibilidad de un imaginario universalista a partir del que los viajeros modernistas sienten que siempre están llegando a casa, *at home in the world*.

La política cultural del exotismo orientalista ocupa un lugar importante en los imaginarios del modernismo latinoamericano. Casi todos los grandes escritores modernistas tienen sus poemas o ficciones con tropos del orientalismo: los poemas "Kakemono", "Sourinomo" y "Japonerías" de Julian del Casal; los cuentos "La muerte de la emperatriz de China" y "El rey burgués" de Darío; la novela *De sobremesa* de Asun-

ción Silva, y los poemas de *El estanque de los lotos* de Nervo, así como sus ensayos "Las crisantemas" y "El dragón chino", entre otros.⁸ Como ya señalé, Gómez Carrillo participa activamente de esta formación discursiva, incluso más que la mayoría de los modernistas. Por eso resulta tan interesante que sus primeras impresiones de las calles de Saigón sean de familiaridad. En Shanghái, el destino que sigue, la sensación es la misma: "Algo que no tiene nada de exótico ni de lejano ni de raro. Ningún follaje extraño aparece en las riberas, y en el horizonte ningún color luce violento. Es un panorama de paz laboriosa, como los que, todos los días, vemos en Europa" (1906a: 119). Los destinos exóticos que visitó antes que Saigón y Shanghái (Egipto, Ceilán) fueron un sueño, una alucinación; son parte de una cartografía ficticia de contigüidades orientales imaginadas.⁹

⁸ Para un excelente estudio de la presencia de japerías y chinerías en los textos modernistas, véase *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, de Araceli Tinajero.

⁹ Esta sensación de familiaridad puede ir a la par de una decepción antiorientalista, como la que experimenta Gómez Carrillo en sucesivos momentos de su viaje por Egipto a lo largo del Nilo, desde El Cairo hasta Menfis, y que lo lleva a reflexionar sobre las expectativas estereotipadas de quienes viajan de Europa a Oriente: "La primera impresión en las grandes ciudades Orientales es casi siempre desilusionante. Llega uno con el alma llena de ensueños maravillosos, con la memoria poblada de recuerdos encantados. Llega uno buscando el visir de las mil y una noches que va a abrirle las puertas de un alcázar. Llega uno sediento de perfumes misteriosos [...] la decepción es cruel. Las guías, sin embargo, nos han prevenido. Sabemos, antes de ir a Constantinopla, que Pera es una villa a *l'instar* de París, que en Damasco las calles principales están llenas de tiendas alemanas, que Argel es una prefectura francesa. [...] Así, yo me hallo ahora en mi ventana del Hotel Continental triste cual engañado. Eso que aparece ante mis ojos, no obstante, es lo que el señor Baedeker tuvo la gentileza de anunciarme. Ahí está la vasta avenida con sus palacios, con sus almacenes, con sus cafés. Ahí va el tranvía eléctrico, lleno de gente vestida lo mismo que en Roma o en Viena. Ahí pasan los policemans con sus trajes londinenses. ¡Qué pena, Dios mío! Y no es porque sea feo, ni triste, no. Nada hay tan alegre como esta Charia Bulak cosmopolita. Pero, a mi pesar, siento que mi alma, incurablemente ilusa, aguardaba otra cosa. Anoche, al oír desde mi estancia el murmullo que sube del fondo de las enramadas negras de enfrente, tuve visiones de jardines árabes con terrazas de mirtos, y boscajes de jazmineros, y laberintos caprichosos. La brisa traíame aromas de flores tropicales, ecos de surtidores juguetones" (1913: 13 y 14).

Aunque todavía sean nostálgicas, en estas reflexiones ya puede leerse la voluntad de explicar la compleja realidad material de las ciudades norafricanas y de Oriente Medio en el contexto de la globalización moderna.

La ausencia de una mirada exotizante en el relato de Gómez Carrillo en su primer encuentro con Saigón y Shanghái, en contradicción con la veta orientalista de su subjetividad viajera, puede entenderse en relación con la elaboración de un punto de vista cosmopolita capaz de concebir un territorio global que, aunque parezca improbable, se presenta homogéneo, regular y uniforme: una continuidad cosmopolita entre París, Saigón y Shanghái. El cosmopolitismo de Gómez Carrillo lo sitúa tan lejos de Loti como de Segalen. Aunque evita convertir esas ciudades en materias primas coloniales para consumo metropolitano, su perspectiva universalizante supera la distancia que separa París de sus márgenes modernistas y que lo excluye del mundo multicultural que abraza Segalen. El viajero cosmopolita de Gómez Carrillo se siente en casa en todo el mundo, o, mejor dicho, se siente en casa en un mundo que es el resultado de la universalización modernista de la particularidad hegemónica de París: *París es donde me siento como en casa, o me siento en casa en cualquier parte del mundo donde encuentre París*. Ocho años más tarde, durante su primer viaje a Argentina, Gómez Carrillo experimenta la misma sensación de familiaridad en su cuarto de hotel de Buenos Aires:

Al abrir mi balcón esta primera mañana, singulares sensaciones me perturban el alma. Todo lo que he hecho desde el día en que abandoné París se desvanece de pronto cual un sueño. Cádiz, un sueño... El barco, un sueño... [...] Montevideo, un sueño... Y la realidad aparece ante mis ojos, obligándome a notar que no me he movido, que no he salido de mi casa, que no he abandonado mi rinconcillo habitual. Lo que veo, en efecto, es lo de siempre: cielo, calle, gente, coches. Ya antes de salir de la cama, el ruido que desde la calle sube hasta mi estancia habíame sorprendido con sus notas familiares. Porque, así como los ciegos de El Cairo reconocen cada barrio por el murmullo de sus vendedores ambulantes, así yo sé de memoria las orquestaciones del bulevar parisiense, con sus motivos que cambian según las horas del día (1919: 23 y 24).¹⁰

¹⁰ *La Grecia eterna* (1908) —donde Gómez Carrillo narra su viaje a la península Ática en 1907— presenta la misma escena. Cuando el viajero cruza el interior rural griego desde el

Saigón, Shanghái, Buenos Aires: la dispersión de fantasmagorías parisinas que componen una París en el extranjero parece inscribirse en una economía de representaciones coloniales. Es que, a fines del siglo XIX, los vínculos que estos tres lugares mantenían con la cultura parisina estaban sobredeterminados por distintas articulaciones del colonialismo formal e informal, material y simbólico. Saigón fue la primera gran ciudad que el ejército colonial francés conquistó en la península de Indochina, en 1859, y continuó siendo la capital cultural de la presencia francesa en el Sudeste Asiático durante el siglo siguiente. Shanghái había sido un puerto internacional con enclaves coloniales británicos, franceses y estadounidenses autónomos desde 1849; la concesión francesa, en particular, fue diseñada con calles festoneadas de árboles para evocar un barrio parisino (de ahí su apodo "La París del Este"). En el caso de Buenos Aires, el drástico rediseño del centro de la ciudad, realizado entre 1880 y 1920, se inspiró en la renovación impulsada por el barón Haussmann en París entre 1853 y 1870. Para reforzar la conexión, la elite argentina saciaba sus pretensiones francesas construyendo edificios públicos neoclásicos de *goût grec* (gusto griego) y edificios comerciales y mansiones clásicas *art nouveau*.

Podría leerse el hecho de que Gómez Carrillo vea París en Saigón, Shanghái y Buenos Aires como un efecto de la dominación colonial francesa. En el mismo sentido, el hecho de que este viajero se sienta en casa en todos esos lugares podría interpretarse como una repro-

Puerto del Pireo hacia Atenas, la teleología modernista que organiza su mapa del mundo le indica que está recorriendo un país en ruinas, culturalmente muerto, desincronizado de Europa Occidental. En su mente, Gómez Carrillo está viajando tanto en el tiempo (hacia un pasado premoderno, deshistorizado por el adjetivo *eterna*) como en el espacio (hacia el este, hacia el Oriente, a una cultura orientalizada por su pasado otomano). Estos preconceptos explican su primera impresión de la capital griega: "Atenas, la nueva Atenas que ha resucitado de una muerte milenaria, la Atenas libre, fuerte y docta soñada por Byron, hela aquí. En verdad, yo nunca me la figuré tal cual hoy me aparece en mis primeras peregrinaciones callejeras. A fuerza de oír hablar de su esclavitud, la creí vestida a la oriental, con trapos violentos y joyas vistosas. [...] en cambio, tiene el aspecto de una gran capital. Aquí la llaman un 'pequeño París'. Los 'pequeños parisés' son infinitos e infinitamente variados. Pero, en realidad, es una ciudad elegante, animada, lujosa, limpia, rica y digna. Por ninguna parte un mendigo, ni una tienda sórdida, ni un grupo andrajoso. [...] Atenas es occidental, como una ciudad de Francia, como una ciudad de España" (2010: 43 y 46).

ducción de las cartografías coloniales y sus consecuentes relaciones de poder. Después de todo, el viaje de Gómez Carrillo habría sido imposible sin la infraestructura transoceánica e intercontinental que los imperios de Gran Bretaña y Francia habían desarrollado en el norte de África y en Asia. Pero la interpretación crítica de esta representación de locaciones periféricas como "pequeños Parisés" desplazados debería ir más allá de las determinaciones coloniales (cuya presencia en la narrativa de Gómez Carrillo es innegable) para prestar atención al impulso desexotizante y cosmopolita que lo lleva a concebir el mundo como una totalidad indiferenciada de modernismo parisino. Para postular esta formación global, Gómez Carrillo necesita una figura investida de una universalidad inconfundible que pueda servirle de base para identificar ciudades y culturas tan dispares. Para él, como para Darío, esa figura de la universalidad la da una París despojada de su contenido particularmente francés. Gómez Carrillo se opone, así, a las ideologías particularistas que prevalecían en Europa (opiniones nacionalistas sobre la superioridad de Francia o concepciones orientalistas del irreductible exotismo asiático). Con sus reinscripciones de Saigón, Shanghái o Buenos Aires en cartografías globales que esencializan la diferencia cultural, imagina estas ciudades como Parisés desplazadas cuya distribución espacial traza los contornos de un mundo modernista unificado a la medida de su deseo.

He sugerido que algunas de estas instancias en *De Marsella a Tokio*, en las que Gómez Carrillo no ve diferencia ontológica sino mismidad y continuidad entre la capital de la estética occidental y el mundo oriental, pueden ser leídas como disrupciones cosmopolitas en el discurso del orientalismo. Pero el cosmopolitismo de Gómez Carrillo es todavía más complejo. ¿Por qué la representación del mundo como una totalidad homogénea donde la diferencia cultural es vista como signo de atraso implica una postura cosmopolita y no una celebración de las formas hegemónicas de universalismo? Porque esta operación discursiva universalista tiene el efecto progresista y democrático de neutralizar las jerarquías étnicas presentes en la construcción orientalista de la brecha entre Oriente y Occidente. Y también por su especificidad periférica/latinoamericana: para un escritor que piensa la particularidad

cultural de América Latina como un estigma premoderno de atraso, la representación del mundo como un espacio global plano e indiferenciado abre la posibilidad de imaginar el fin de la exclusión. Desde el punto de vista de los cosmopolitas marginales latinoamericanos, la producción de universalidad como negación de la diferencia es una estrategia igualadora y emancipadora. Si Saigón, Shanghái y Buenos Aires son parte orgánica de París, son Parises distantes y fundamentales para el dibujo del mapa mundial del modernismo; y los modernistas pueden inscribir en ese mapa de Parises proliferantes su propia subjetividad estética en estas ciudades imaginadas para así trascender la diferencia latinoamericana que, para ellos, supone exclusión y atraso.

A su llegada a Japón, Gómez Carrillo elabora la escena más radical de representación de un mundo asiático cuyo cosmopolitismo se define por la superación de su diferencia cultural:

Por mi parte, este Yokohama me aparece tal cual me lo había figurado. Es un puerto cosmopolita, y no una ciudad japonesa. Su arquitectura es la misma de Ámsterdam y del Havre. Su vida es de negocio y no de placer. Los edificios grandes, los que tienen torres, miradores, galerías, los que dominan las calles y humillan a las casas en general, no son ni templos, ni Universidades, ni Bibliotecas, ni Museos. Son oficinas. Aquel que parece un teatro es el depósito de los petróleos de la Compañía Standard de Nueva York; el otro, muy grande, muy blanco, que se enseñoa en un inmenso espacio vacío y que los extranjeros toman por Casa Consistorial, es la Specie Bank; el de más allá, tan noble en su aspecto con fachadas Renacimiento, es la agencia de los vapores alemanes; el de enfrente, algo bajo pero muy vasto, que parece un circo o un teatro popular, es el despacho de la Compañía Nipón Yusen Kaisa. [...] Así es y así tiene que ser. [...]

Pero mis compañeros de viaje no quieren pensar de esta manera. El Japón, para ellos, tiene que ser japonés. Y se preguntan, inquietos, en dónde están las puertecillas correderas de papel, las musmés seguidas de tocadores de chamisen, los hombres desnudos y los árboles de tres pulgadas de altura. [...] ¡Y encontrarse ahora con una ciudad que lo mismo podría ser holandesa que canadiense, o alemana, o escandinava! Porque aquí ni siquiera tienen los enamorados de lo exótico letreros misteriosos en carac-

teres increíbles, cual en Shanghái o en Hong-Kong. Todo está en inglés (1906a: 139-142).

Gómez Carrillo no recurre a una figura de universalidad parisina para establecer el cosmopolitismo de Yokohama. Al ser uno de los centros asiáticos del capitalismo global, puede describirla como un espacio definido por la absoluta ausencia de signos que denoten su particularidad cultural. El contenido concreto de su cosmopolitismo lo dan la presencia del capital global y la arquitectura, el vestuario y la lengua de la ciudad. (En este mundo finisecular donde el francés es la lengua global de la civilización, el inglés ya es la lengua de los negocios.) Para reforzar su argumento, Gómez Carrillo contrasta su conformidad normativa en cuanto al diseño moderno y antitradicional de la ciudad ("Así es y así tiene que ser") con la desilusión exotista de sus compañeros de viaje: un ingenioso recurso retórico para aludir a su yo dividido. Insisto en esta contradicción constitutiva del viajero a Oriente, que puede rastrearse por todas partes en *De Marsella a Tokio*: "¡Singular y lamentable alma la del viajero! En vez de alimentarse de realidades lógicas, vive de fantasmagóricas esperanzas y sufre de inevitables desilusiones. Lo que no corresponde a su egoísmo sentimental, le causa tristezas incurables" (1906a: 147 y 148).

La estadía de Gómez Carrillo en Japón esclarece un argumento más general, por una condición que Yokohama comparte con otras ciudades asiáticas. La producción de espacios universales en Yokohama, Saigón y Shanghái solo es posible porque estas ciudades han dejado de ser japonesas, vietnamitas o chinas —es decir, orientales y, por ende, exóticas— para convertirse en instancias (*Momento*, en el sistema hegeliano) de la totalidad global del modernismo.

¿QUÉ OTRO? ORIENTALISMO, COSMOPOLITISMO Y LA CUESTIÓN JUDÍA

Gómez Carrillo puebla el mundo que abrió a los públicos lectores españoles y latinoamericanos con un elenco típico de personajes orientales, que él presenta como meras apariencias, desprovistos, en su tipi-

ciudad, de cualquier rastro de afecto humano: mujeres exóticas erotizadas; encantadores nativos premodernos cuyo comportamiento expresa el de toda una cultura; hombres misteriosos, inescrutables y engañosos; funcionarios gubernamentales, soldados, comerciantes, figuras de religiosidad y otros personajes que pueblan el paisaje colonial.¹¹ Estos personajes son presentados como momentos oposicionales en un proceso de formación de identidad cuya narrativa teórica puede encontrarse en la dialéctica hegeliana del amo y el esclavo, la teoría lacaniana del estadio del espejo y el concepto de Said de la consolidación de la diferencia hegemónica de la cultura occidental como función del discurso orientalista. Esto es lo que define la Otredad oriental de estos personajes saturados de tipicidad.

Siguiendo la idea que enuncié en la primera sección de este capítulo, acerca de la tensión entre el orientalismo y el cosmopolitismo de Gómez Carrillo en las crónicas de sus numerosos trayectos por Oriente, quisiera examinar el lugar complejo e intersticial que ocupan los judíos en sus cartografías de la mismidad y la otredad, desde Francia hasta Argelia ("Sensaciones de Argelia"); desde Egipto, Sri Lanka y Vietnam hasta China y Japón (*De Marsella a Tokio* y *La sonrisa de la esfinge*); desde Grecia hasta Turquía (*La Grecia eterna* y *Romerías*); desde París hasta Rusia (*La Rusia actual*); desde el Líbano hasta Palestina (*Jerusalén y la Tierra Santa*), y desde Madrid hasta Marruecos (*Fez, la andaluza*). La irrupción del judío como víctima de la injusticia y figura del sufrimiento occidental ("los más lamentables seres del

¹¹ Si bien esta representación de las mujeres como figuras seductoras y eróticas ocupa un lugar central en los escritos de sus viajes a Oriente, la fetichización de la sexualidad femenina es una constante en el itinerario intelectual de Gómez Carrillo, visible incluso en los títulos de sus libros y crónicas. *Entre encajes* (1905) es una galería de tipos femeninos: "Las Geishas", "La Parisiense del pueblo", "Las mujeres de Londres", "Bailarinas cosmopolitas", "Bailadoras orientales", "¡Vienesa, rubia vienesa!", "El comercio de las sonrisas" y "Una extraña Salomé", entre otros. *El libro de las mujeres* (1909, reimpresso en 1919) compila ensayos que presentan a las mujeres como meros objetos de lujuria, fascinación y peligro (especialmente en la sección titulada "Mis ídolas", una categoría que incluye a Raquel Meller, Loie Fuller, Saddy Yakko, Georgette Leblanc, Marta Brandés, Suzane Després, Berthe Bady y Emma Calvé). Libros como *La psicología de la moda femenina* (1907) o *Las sibilas de París* (1917), entre otros, retoman de manera similar los mismos temas y personajes.

mundo" [1906a: 11]; "esta raza que tantas virtudes tiene, es una raza odiada universalmente" [1965: 189]) coloca a Gómez Carrillo, como viajero orientalista, en una nueva y enrevesada posición subjetiva. Refuerza su construcción orientalista del mundo situado al este de París, al identificarlo como un espacio cultural que victimiza y oprime a los judíos. Pero al mismo tiempo socava el aplomo y la seguridad del viajero orientalista y le permite reelaborar su cosmopolitismo bajo la forma de una interpelación ética. El potencial y las limitaciones de este momento ético deben analizarse, a su vez, en relación con la experiencia de Gómez Carrillo como testigo de uno de los debates intelectuales más importantes del mundo finisecular: la falsa acusación de espionaje contra el judío de origen alsaciano y capitán del ejército francés Alfred Dreyfus.

En el contexto de las hipótesis generales de este libro, la preocupación de Gómez Carrillo por la figura del judío —que hasta hoy ha sido soslayada— es un punto nodal en mi análisis de la posición de sujeto cosmopolita en relación con la formación global de identidades particulares, relaciones hegemónicas y la negociación de situaciones discursivas particulares con deseos y proyectos culturales universalistas. Esta sección puede ser leída, entonces, como un episodio latinoamericano de este problema, tal como Aamir Mufti lo encuadra en *Enlightenment in the Colony. The Jewish Question and the Crisis of Postcolonial Culture* [El iluminismo en la colonia. La cuestión judía y la crisis de la cultura poscolonial]: "La cuestión del estatus de los judíos en la cultura y la sociedad modernas, tal como se la formuló por primera vez a fines del siglo XVIII", define "la problemática de la secularización y la minoría en la cultura liberal posterior a la Ilustración", en cuyo marco aparecen "narrativas paradigmáticas, marcos conceptuales, motivos y relaciones formales que luego se diseminan por el mundo con el surgimiento, bajo condiciones coloniales y semicoloniales, de las formas de vida social, cultural y política moderna" (2007: 2).

Los judíos de Gómez Carrillo llevan todas las marcas visibles de su diferencia oriental. Pero mientras los otros personajes orientales son vistos como expresiones culturales del lugar que imagina el orientalismo, los judíos de estas crónicas son representados como víctimas de

Oriente. Son sujetos liminares que se distinguen por su falta, su no-pertenencia, a la vez incluidos y excluidos de la civilización occidental y del Oriente orientalizado, alterizado. En Jerusalén, Gómez Carrillo observa atentamente sus plegarias en el Muro de los Lamentos, fascinado aunque sin perder la distancia:

Nada en ellos me choca. La fealdad de rostros de que hablan los libros europeos, no la noto. Al contrario. Entre los ancianos, descubro a cada paso tipos ideales de belleza bíblica, y muy a menudo los adolescentes me conmueven con sus grandes ojos tímidos. Esos mismos rizos que llevan sobre las sienes, para obedecer el precepto levítico, no me parecen, después de todo más ridículos que el peinado de los cristianos o de los árabes; y en cuanto a las túnicas de terciopelo de colores brillantes, de forma noble, cuánto más armoniosas son, si bien se ve, que nuestros pantalones modernos. Pero esto del aspecto exterior es lo que menos debe importarnos. Aun ridículos de facha, los hombres que así conservan, a través de la tragedia perpetua de su historia, una fe inquebrantable en sí mismos y en su misión providencial, merecen ser admirados como seres superiores (1965: 185 y 186).

A pesar de subrayar y casi satirizar los índices más salientes de su extrañeza oriental, Gómez Carrillo hace un esfuerzo deliberado para expresar admiración por estos judíos ortodoxos. Su ambivalencia es evidente en el comienzo de la escena: "Nada en ellos me choca". Lejos de zanjar la brecha entre el yo y el Otro, esta confesión produce el efecto opuesto. El resto de la descripción se articula así sobre la distancia que separa la identidad occidental con que Gómez Carrillo representa su propia subjetividad viajera de la naturaleza oriental de los judíos de Jerusalén. En otras palabras, el auténtico significado de su declaración inicial sobre el aspecto de los judíos ortodoxos es de conmoción y disgusto. Durante su viaje anterior a Oriente Medio, en un mercado callejero de Estambul, Gómez Carrillo repite el mismo verbo que expresa conmoción y disgusto—"me choca"— para construir una escena de diferencia orientalista:

Me choca la gente también. Me chocan las bicicletas que pasan, exponiéndose a resbalar en las cortezas de naranjas; me chocan los conducto-

res de los minúsculos tranvías, que apalean sin piedad a sus caballitos apocalípticos [...] Y me chocan los vendedores ambulantes como seres de cuento fantástico; esos vendedores de cosas misteriosas y brillantes, esos lánguidos vendedores, que llevan a cuestas tinajas plateadas, tablas multicolores, cestos colosales, sacos hinchidos, y que pasan por las aceras lentamente, muy lentamente, recitando sus melopeas, incompresibles para mí. Me choca toda la gente, en fin: esta gente venida de todas partes: esta gente que habla todas las lenguas, esta gente que se atropella, que se roza, que se interpela (1912: 90).

Los lectores de Said reconocerán en el disgusto que Gómez Carrillo siente ante la proximidad física de los cuerpos orientales dos caras de la misma moneda, el reverso de la fascinación que provoca, por ejemplo, la proximidad de una bailarina exótica.¹² El Oriente "choca": sacude y perturba, pero también se lleva por delante a Gómez Carrillo, desestabilizándolo. A su vuelta del viaje por Rodas y Turquía, advertirá que "este París pálido bajo el inmenso cristal ahumado de su cielo" le produce "una sensación infinita de congoja" (1912: 107), justamente porque es predecible, comprensible y transparente. En Estambul, en cambio, atribuye su irritación a su incapacidad de comprender la melodía urbana y el ritmo de una ciudad cuyo caos tan oriental lo desconcierta y lo fastidia. Si el viajero es incapaz de leer y entender la configuración de los cuerpos humanos en Estambul, de vuelta en París pone en marcha el discurso estructural del orientalismo cuando idealiza y extraña esa misma sensación de aturdimiento.

¹² En *Orientalismo*, Said explica que esta traducción de la lujuria y la fascinación como disgusto, ansiedad y sensación de amenaza es un lugar común del discurso orientalista, desde sus comienzos en el siglo XVIII: "Muchos de los primeros aficionados a Oriente comenzaron acogiendo Oriente como un *dérangement* saludable de sus hábitos de pensamiento y de espíritu europeos. Sobrevaloraban Oriente a causa de su panteísmo, su espiritualidad, su estabilidad, su longevidad, su primitivismo, etc. [...] Pero casi sin excepción a esta sobreestimación [...] le siguió la reacción contraria: de repente Oriente aparecía lamentablemente deshumanizado, antidemocrático, atrasado, bárbaro, etc. Una oscilación del péndulo en una dirección causaba una oscilación igual hacia el lado opuesto [...] El orientalismo como profesión creció a partir de estas oposiciones, de estas compensaciones y de estas correcciones fundadas en la desigualdad" (2002: 208 y 209).

De nuevo en la Jerusalén de Gómez Carrillo, se puede ver la misma inversión que mantiene al Otro alejado en la codificación orientalista del judío ortodoxo, que lo vuelve inteligible. Los rasgos físicos particulares de los judíos son orientalizados por su carácter bíblico; sus atuendos y peinados rituales pueden ser tan "ridículos" como *los nuestros*, pero, de todas formas, se subraya su diferencia. La clave no es la reacción de Gómez Carrillo cuando ve esas túnicas y esos *peies* (los largos rulos a ambos lados de la cara) ridículos pero armoniosos, sino más bien la diferencia que existe entre esas características y "nuestros pantalones". Lo que me interesa es su inscripción en una matriz oriental/occidental y premoderna/moderna de significación diferencial. "Todos los aspectos del judío, ya sean reales o inventados, son el *locus* de la diferencia" (Gilman, 1991: 2): la admiración de Gómez Carrillo por los judíos orientales debe ser leída junto a la operación orientalista que los equipara, en su diferencia formal, con los sujetos orientales que le disgustan. Doris Sommer ha leído el lugar de lo judío como el significante de la diferencia social, política y racial que constituye la trama dramática de *María*, de Jorge Isaacs:

El judaísmo funciona como un estigma proteico que condena a los protagonistas de un modo u otro, como "aristocracia" de hacendados debilitada por la redundancia incestuosa de la misma sangre y también como disturbio racial entre los blancos [...]. No importa cómo se formule, el problema es ser "judío", un problema de naturaleza doble que sirve de vehículo para representar el callejón sin salida de la clase hacendada (2004: 226).

En *The Wandering Signifier* [El significante errante], un libro extraordinario que se basa en esta y otras ideas para pensar lo judío como una retórica privilegiada de la diferencia en la *longue durée* de la literatura latinoamericana, Erin Graff Zivin señala que

la ansiedad, el deseo, la paranoia, la atracción y la repulsión frente a lo judío están siempre en tensión con (o son representativas de) actitudes más generalizadas frente a la otredad, ya sea racial, sexual, religiosa, nacional, económica o incluso metafísica. Esto es particularmente significa-

tivo en los países latinoamericanos, donde los otros étnicos suelen ser de ascendencia indígena o africana, y [...] se plantea la cuestión de representar a "otros Otros" mediante la figura del judío (2008: 2 y 3).

Pero más allá de esta *alterización* orientalista del judío ortodoxo de Jerusalén, Gómez Carrillo propone una figura judía diferente en sus viajes a Rusia y camino al Este de Asia. Este judío ya no es el significante de la diferencia étnica y la particularidad irreductible "servilmente atado a la tradición y la Ley externa, ritualista e irracional" (Mufti, 2007: 38). Es, en cambio, una víctima de la cultura y las relaciones sociales orientales, y Gómez Carrillo lo convierte en un extraño punto de redención cosmopolita e interpelación étnica que plantea "cuestiones de desarraigo, desamparo, abstracción, identificaciones supranacionales y lealtades divididas" (Mufti, 2007: 38).

La primera de estas denuncias cosmopolitas aparece en Rusia, donde Gómez Carrillo pasó el invierno de 1905. Había ido a cubrir las reverberaciones políticas del Domingo Sangriento para los diarios *El Imperial* (Madrid) y *La Nación* (Buenos Aires). En aquel Domingo Sangriento, el 22 de enero de 1905, la Guardia Imperial asesinó a cuarenta huelguistas desarmados que marchaban hacia el Palacio de Invierno para presentar una petición al zar Nicolás II en protesta por las condiciones laborales y la guerra ruso-japonesa. Las repercusiones de la brutal represión se sintieron en toda Europa (y desencadenaron el proceso que conduciría a la revolución socialista de octubre de 1905). Además de sus informes semanales, Gómez Carrillo escribió dos libros muy distintos sobre este viaje, que se publicaron de manera casi consecutiva.

Sensaciones de Rusia. Paisajes de Alemania (1905) es una narrativa de viaje tradicional modernista que se enfoca en el itinerario desde París hasta Rusia y presta especial atención al paisaje que se ve desde las ventanillas del tren. La palabra clave que sintetiza la retórica de todo el libro es *sensaciones*, que Gómez Carrillo tomó del vocabulario de Loti (de sus novelas o de sus libros de viajes), definida por la renuncia a "describir lo real que Loti decreta fugitivo, y que, por ende, no puede llegar a comprenderse con la imagen del tiempo que pasa. Cada paisaje, cada escenario, al filtrarse por el prisma de sus sentimientos,

pierde una parte de su realidad y se descompone en un caleidoscopio de colores y de impresiones vagas" (Gagnière, 2011: iv). En textos de viajes que llevan títulos como *Sensaciones de arte*, *Sensaciones de París y Madrid*, *Sensaciones de Egipto*, *la India*, *la China y el Japón* y "Sensaciones de Argelia", entre otros, Gómez Carrillo recuerda el discurso de Loti. Así lo explica en "La psicología del viajero":

Yo no busco nunca en los libros de viaje el alma de los países que me interesan. Lo que busco es algo más frívolo, más sutil, más pintoresco y más positivo: la sensación. Todo viajero artista, en efecto, podría titular su libro: *Sensaciones*. [...] Comparando descripciones de un mismo sitio hechas por autores diferentes, se ve la diversidad de las retinas (1910: 129).¹³

De esta manera, el lector de *Sensaciones de Rusia. Paisajes de Alemania* no obtiene más que la percepción de un paisaje cultural y social mediada por la subjetividad modernista del viajero.

La Rusia actual (1906) es un libro totalmente distinto. Cuando Gómez Carrillo llega a San Petersburgo, comienza a escribir en función de un protocolo de representación periodística. Las crónicas exhiben, así, las marcas de su propósito y circulación originales. El término *actual* en el título es clave: el libro trata de la Rusia real, existente y contemporánea, en oposición a aquello que atrae la mirada en un viaje organizado como una narrativa de "sensaciones". Esta idea del relato de viaje como reporte periodístico (lo que esperaban de Gómez Carrillo los diarios que financiaron su viaje, por la sensación de urgencia que habían generado en todo el mundo los acontecimientos políticos de Rusia) lo lleva a escribir extensamente sobre las luchas y los sacrificios de los trabajadores en vistas de sus objetivos revolucionarios. Sin embargo, más que la representación de un Otro que sufre, lo que le importa es

¹³ Aníbal González ha analizado la filosofía presente en los escritos de viaje del guatemalteco: "Gómez Carrillo propone que el moderno escritor de viajes solo aspire a transcribir vistas, olores, sonidos y experiencias de los países extranjeros que visita a medida que afectan su conciencia. [...] Es una suerte de *voyageur/voyeur*, o mejor todavía, una suerte de médium que recibe y transmite las experiencias del viaje para provecho de sus lectores, que tal vez nunca puedan viajar por su cuenta" (2007: 49).

concentrarse —o, mejor dicho, evitar encontrarse cara a cara— con ese Otro sufriente:

Hoy he consagrado el día al más lamentable de los estudios: a la cuestión obrera. ¡Cuánta miseria y cuánta injusticia! ¡Cuántas lágrimas! ¡Cuánto rencor concentrado! Y eso que yo no he ido hasta el fondo del asunto viendo con mis propios ojos los dolores y oyendo con mis oídos las quejas sino que me he contentado con leer algo de lo mucho que en estos días se ha publicado sobre la vida del obrero y sobre la legislación del trabajo (1906b: 81).

La situación política de San Petersburgo durante la estadía de Gómez Carrillo es tan turbulenta, que sale poco de su hotel, y sus artículos se basan en fuentes de segunda y tercera mano: libros, periódicos rusos en francés y entrevistas con expertos que lo visitan para conversar sobre la situación política, social y cultural. La narrativa de *La Rusia actual* está doblemente mediada por el discurso del periodismo que articula la relación entre Gómez Carrillo y sus lectores y por la relación del escritor con la materialidad del sufrimiento del Otro.¹⁴ Bajo estas condiciones discursivas aparecen en el texto los judíos, como objetos del antisemitismo popular y zarista, de la persecución activa, de la discriminación legal y de la migración forzada:

Todo les está vedado: crear, comerciar, amar, vivir. [...] En 1891, la sinagoga de Moscú fue cerrada. Y si para orar tienen que esconderse, para vivir tienen que someterse a la humillante costumbre del "gheto". En las

¹⁴ También es evidente en su transcripción de informes estadísticos abstractos y despersonalizados, provistos por informantes rusos y embajadas extranjeras con sede en San Petersburgo: "La renta nacional de Francia puede calcularse de 35 a 40 mil millones de francos, pero el presupuesto de la tercera República, aunque tan formidable, no consume más del 10% de la renta, que fue de 3.572 millones en 1904. En cambio la renta nacional del imperio ruso no pasaba en 1890 de 12.000 millones y hoy no debe ser superior de 16.000 millones" (1906b: 128 y 129). Gómez Carrillo no oculta que sus análisis se basan en entrevistas con expertos: "Todo el mundo en San Petersburgo me había dicho: —Si quiere usted estudiar a fondo la organización de los partidos socialistas rusos, visite usted a Rubanovich" (1906b: 115).

grandes ciudades les está prohibido hablar. Tampoco pueden radicarse en el campo. [...] Luego las restricciones han ido creciendo hasta llegar a los terribles decretos del gran duque Sergio, que determinaron el éxodo doloroso de todos los israelitas de Moscú. No pudiendo vivir en el campo, ni poseer inmuebles, el judío se ha visto reducido al comercio y a la industria. Pero tampoco como artesano tiene libertad de trabajo. Según las leyes, está excluido de todas las fábricas del Estado y de muchas fábricas particulares que existen en las pequeñas ciudades donde los judíos no pueden habitar (1906b: 158-160).

Este análisis de los judíos en tanto víctimas de una doble persecución —como trabajadores y como sujetos étnicos— tiene dos efectos obvios. Por un lado, dado que los compara con los judíos de Jerusalén, la religión no es la causa de la discriminación ni la base de su argumento sobre el trato injusto que recibe esta población en Rusia. En el contexto de su cobertura sobre Rusia, Gómez Carrillo retrata a los judíos como sujetos modernos e históricos cuya opresión tiene que ser atribuible a razones estrictamente sociopolíticas y contingentes que motiven las acciones del Estado y la sociedad civil. En este sentido, Jerusalén no podría estar más lejos de Rusia. Por otro lado, Gómez Carrillo piensa que el sufrimiento de los judíos viene dado en gran parte por su imposibilidad de realizar su subjetividad social a través del trabajo. Se trata, por cierto, de una descripción en sincronía con la temprana noción marxiana del trabajo productivo como “esencia espiritual” del hombre, “su esencia humana” (Marx, 1975: 328 y 329 [109]):

En épocas florecientes para la minería, los israelitas encontraban ocupación, pero pronto vinieron nuevos reglamentos a hacerles abandonar ese trabajo. [...] Por otra parte, las fábricas de azúcar están situadas fuera de las ciudades y de los grandes centros de población, por lo que se da el caso de que en ellas solo se encuentran empleados 25 o 30.000 judíos, de los cuales el 40% son mujeres y niños. Casi la mitad de la población judía, es decir, 2.500.000, se compone de artesanos, la mayoría zapateros, sastres, cerrajeros, carpinteros, etc. [...] [Pero] La mayoría carece de trabajo. Si a esto se le agrega la competencia que les hace la gran industria, general-

mente inaccesible para ellos, se comprende que los obreros judíos perezcan de hambre y busquen a todo trance el medio de escaparse del “gheto” y de emigrar (1906b: 160 y 161).

Si se tiene en cuenta que el objetivo de este viaje era informar sobre la opresión de los trabajadores y sus demandas de justicia política y económica, la decisión de Gómez Carrillo de dedicarle todo un capítulo a la situación de la judería rusa podría entenderse como una demanda cosmopolita de justicia para sujetos doblemente victimizados como trabajadores y como judíos, o bien como trabajadores cuyas condiciones materiales están determinadas por una doble exclusión a causa de su condición judía. Pero si lo que se propone Gómez Carrillo con su representación de los judíos en *La Rusia actual* es articular una demanda cosmopolita de justicia, lo cierto es que nunca se acerca del todo a la miseria real de los judíos en Moscú, ciudad que jamás visitó. Y lo mismo vale para los sangrientos *pogroms* de Kishinev (Besarabia), Gomel (Bielorrusia) e Irkutsk (Siberia), que Gómez Carrillo describe y denuncia a través de fuentes de segunda y tercera mano: “Estos datos los encuentro en la obra de Leroy Beaulieu, sobre Rusia; pero hay otro que los completa y los corona. Oíd” (1906b: 161). Todo el libro es un *collage* de citas y un compendio de referencias. Gómez Carrillo hace preguntas (“¿Cuál es la verdadera significación política del *semski sobor* [asamblea legislativa]?” [1906b: 170]), y las respuestas tentativas no llegan de testigos oculares, sino de fuentes bibliográficas (“Los historiadores no dan a estas preguntas sino respuestas vagas” [1906b: 171]). Independientemente de si es o no posible articular una demanda cosmopolita de justicia sin una experiencia directa de los acontecimientos políticos de la Rusia zarista y sin interactuar con las víctimas de este proceso histórico, es notable la sensibilidad de Gómez Carrillo respecto a la situación de los judíos en Europa Oriental. Esto es así sobre todo si se tiene en cuenta que el autor es mucho menos propenso a mostrar una empatía similar con la mayoría de los otros sujetos orientales que encuentra en sus excursiones fuera de París y de Europa Occidental.

Lo judío ocupa un lugar importante en la imaginación literaria de América Latina. En *The Wandering Signifier*, Graff Zivin ha identifi-

cado algunas de sus articulaciones más relevantes. En el contexto del fin de siglo, explora escenas donde lo judío es considerado un agente patológico que amenaza con infectar o desestabilizar la unidad del cuerpo social, o como el espacio social de las transacciones culturales estructuradas en torno a significantes financieros. En relación con el modernismo, Graff Zivin analiza varias representaciones del médico y escritor sionista francohúngaro Max Nordau (*née* Simon Maximilian Südfeld), autor de *Degeneración*, un influyente ejercicio de crítica social y cultural de tipo patológico-moralista, taxonómico y determinista. La traducción al francés del original en alemán circuló mucho entre las elites intelectuales de América Latina y fue reseñada y analizada por Darío, Asunción Silva y José Ingenieros, entre otros.¹⁵ Gómez Carrillo escribió "Notas sobre la enfermedad de la sensación desde el punto de vista de la literatura" (1892), un largo ensayo inspirado en el libro de Nordau, y "Una visita a Max Nordau" (1893), trabajo basado en una entrevista con el autor. En ambos textos, que luego formaron parte de *Almas y cerebros*, se muestra totalmente indiferente respecto del judaísmo de Nordau, así como de su militancia sionista.

Si el interés de Gómez Carrillo no se puede explicar a partir de este tropo modernista, ¿de dónde viene su compromiso ético frente a la discriminación de los judíos *mitteleuropeos* (que sin duda fue única en el contexto del modernismo latinoamericano)? Mi hipótesis es que la representación del excepcionalismo judío en los textos de Gómez Carrillo en función de un elenco diverso de personajes orientales marginados, así como la empatía cosmopolita que siente por ellos, proviene de su experiencia del caso Dreyfus en Francia. Gómez Carrillo fue el único modernista latinoamericano que vivió en París durante su desarrollo, que dividió y redefinió las elites políticas e intelectuales de Francia entre 1894 y 1906.

En noviembre de 1894, el capitán Alfred Dreyfus, un joven oficial judío del ejército francés, fue condenado a cadena perpetua en la isla del Diablo, en la Guyana Francesa, luego de ser acusado de filtrar in-

¹⁵ En "Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular", Benigno Trigo describe perfectamente esta circulación, en especial respecto a la lectura que hace Darío de Nordau.

formación de artillería a la embajada alemana en París. En 1896, ante la evidencia de que el responsable del delito era un mayor llamado Ferdinand Esterhazy, se falsificaron documentos para acusar a Dreyfus con nuevos cargos y confirmar su condena. Luego de que Esterhazy fuera rápidamente absuelto, comenzó a correr el rumor de que existía una conspiración contra Dreyfus que se basaba en un prejuicio antisemita profundamente arraigado en el Ejército francés. Émile Zola escribió una carta en la que denunciaba las intrigas y las acciones ilícitas del Ejército, del Poder Judicial y de varios miembros del gobierno. Dirigida al presidente francés Félix Faure y titulada "J'accuse" [*Yo acuso*], la carta abierta de Zola fue publicada en el periódico liberal-socialista *L'Aurore* (cuyo editor era Georges Clemenceau) el 13 de enero de 1898. Dreyfus fue juzgado y de nuevo condenado en 1899, y más tarde fue indultado por el presidente Émile Loubet, aunque no pudo retomar su carrera militar. En 1906, se le retiraron los cargos y se lo restituyó finalmente en el ejército con el rango de mayor (Drake, 2005; Harris, 2010).

Las repercusiones legales, políticas y culturales del caso Dreyfus fueron estruendosas y duraderas, tanto en Francia como en el resto del mundo. Incidieron, por ejemplo, en la separación formal entre la Iglesia y el Estado francés, y también en la institucionalización del sionismo por parte de Theodor Herzl y Nordau. En el campo cultural, la configuración de un espacio discursivo binario, dividido entre *dreyfusards* y *antidreyfusards*, no solo proveyó de una matriz de identificaciones ético-políticas contingentes, sino que dio origen a la categoría de intelectual (un término que Clemenceau acuñó en 1898 con referencia a "J'accuse", de Zola) como una clase erudita que se define por su posicionamiento en la esfera pública con respecto a cuestiones políticas de interés general (Sirinelli, 1990: 17 y 18).¹⁶ Lo interesante es que la mayoría de los intelectuales latinoamericanos no se identificaron con uno u otro bando por lo que pasaba en Francia. Lo hicieron, en cambio, teniendo en cuenta cómo el conflicto se traducía en los términos de la

¹⁶ Rodó, González Prada e Ingenieros fueron los primeros en usar la noción de intelectual en América Latina, entre 1900 y 1905 (Altamirano, 2008: 21).

política local. En México, por ejemplo, los alineamientos a favor o en contra de Dreyfus giraron en torno a los debates sobre la función de la Iglesia y los militares (instituciones cruciales para el caso Dreyfus en Francia) en el proceso de modernización de la sociedad mexicana, que enfrentó al bloque intelectual católico/conservador con los reformistas positivistas/liberales, conocidos como "científicos", durante la última década de los treinta y cinco años que duró el gobierno de Porfirio Díaz.¹⁷

Ningún otro intelectual latinoamericano vivió tan de cerca como Gómez Carrillo el impacto del caso Dreyfus en la cotidianidad social y cultural de Francia. Identificado con el bando republicano y anticlerical, era un *dreyfusard* convencido aunque no muy activo. Creía en la inocencia de Dreyfus y desconfiaba del sistema judicial que había decretado su "problemática culpabilidad" (1900: 310). Entre 1898 y 1900, en el pico de las tensiones sociales que suscitó el encarcelamiento de Dreyfus y su segundo juicio en Rennes, Gómez Carrillo se explayó sobre el caso y sus consecuencias sociales en la columna "Sensaciones de París", que se publicaba en el diario *El Liberal* (Madrid) y la revista *El Cojo Ilustrado* (Caracas), pero a menudo se reproducía en publicaciones locales y regionales de España (como *El Diario de Murcia*) y diarios nacionales argentinos, como *La Nación* y *La Prensa* (Buenos Aires). Gómez Carrillo reescribió y reorganizó estas columnas como *crónicas de novedad* y *crónicas de boulevard*, los géneros con los que se sentía más cómodo, y las publicó como un solo texto, sin capítulos ni subtítulos, en *Sensaciones de París y de Madrid* (1900).

¹⁷ Claudio Lomnitz describe la reacción del campo intelectual mexicano ante el caso Dreyfus: "Los escritores más elocuentes entre los científicos —en especial Justo Sierra y Francisco Bulnes— adoptaron el bando dreyfusiano, y los periódicos dominados por los científicos, *El Mundo* y *El Imparcial*, adoptaron de manera predominante la línea pro-Dreyfus, que fue también una posición en contra de la iglesia del militarismo, y de la alianza 'latina' impulsada por el papa León XIII, por Francia, España y numerosos gobiernos latinoamericanos. Los periódicos católicos, por su parte, se sirvieron del caso Dreyfus no solo para 'defender a Francia' —y de paso a todas las naciones 'latinas'— de los traidores judíos y sus aliados estadounidenses y británicos, sino también para asociar a los científicos y a toda la prensa porfiriana al judaísmo. Mediante la defensa del honor del Ejército, abrieron una brecha entre el poder civil burgués de los científicos y los militares, representados por el general Díaz, el general Reyes y otros" (2008: 450 y 451).

Las columnas alternaban el comentario social con la crítica literaria y artística, entrevistas con personalidades renombradas de la cultura, chismes y actualidad. El principal suceso de actualidad era, por supuesto, la cuestión política que dominaba la agenda francesa desde por lo menos 1896-1897, sobre todo cuando salieron a la luz las primeras evidencias del sesgo antisemita del *affaire*.

Gómez Carrillo nunca ocultó su posición ("¡Dreyfus, siempre Dreyfus! Sin saber a punto fijo lo que hay, todos estamos seguros de que en el alma francesa hay algo muy grave" [1900: 305]) y denunció rápidamente la posición antidreyfusista. Cuando Maurice Barrès publicó su novela nacionalista *Los desarraigados* (1897) e hizo pública su posición antisemita, Gómez Carrillo manifestó su desilusión con respecto a él y Jules Lemaître: "Lo mismo Barrès que Lemaître han dejado ya de ser los libres pensadores de otro tiempo, para convertirse en patrioterros idólatras del militarismo y enemigos de todos los pueblos que no son el suyo" (1900: 21). Además, no dudó en denunciar y combatir el antisemitismo de los argumentos contra Dreyfus: "Dumont acaba de decir a Dreyfus: 'No habría más que un medio de que usted fuese inocente, y es que usted no fuera judío'. [...] ¿Os parece ridículo ese modo de discutir? A mí me parece siniestro y macabro" (1900: 242 y 243), concluye Gómez Carrillo.

En septiembre de 1899, cuando Dreyfus iba a enfrentar su segundo juicio, Gómez Carrillo se empeñó en registrar la dimensión pública del trauma social que observaba en la capital francesa: "Aquí en París los teatros han apagado ya sus luces. Allá en Rennes la sala del consejo de guerra en que va a representarse la tragedia de Dreyfus no ha abierto sus puertas aún. Y Francia está inquieta y el boulevard está nervioso" (1900: 235). Además de plasmar en sus escritos la ansiedad colectiva, Gómez Carrillo logra reproducir agudamente las repercusiones políticas del caso en las esferas locales e íntimas de la vida social:

A medida que la fecha del proceso de Rennes se aproxima, los ánimos parecen exacerbarse más cada día. Ayer una lucha entre militares y paisanos ensangrentó la terraza de un café de Montmartre. Hoy, un oficial judío llamado Klein ha sido muerto por un oficial cristiano en un duelo a sable.

Mañana, cuando los testigos principien a decir solemnemente las grandes verdades que Francia espera, Dios sabe lo que sucederá (1900: 292).

Y señala: "Nuestra época, con sus procesos en curso, sus luchas antisemíticas, sus anhelos sociales y sus campañas de prensa, ha llegado ya a formarse una atmósfera sanguinaria" (1900: 306 y 307).

Como indiqué antes, la experiencia del caso Dreyfus de Gómez Carrillo y sus crónicas al respecto fueron excepcionales dentro del modernismo latinoamericano. No solo fue el único escritor de esta amplia red transatlántica que vivió en Francia desde el principio hasta el final del caso, sino que además fue el único en explorar continuamente los sucesos traumáticos que tuvieron en vilo a la opinión pública y al campo cultural de Francia por más de una década. Salvo algunas referencias pasajeras, los modernistas latinoamericanos escribieron sobre el caso de manera tangencial y casi exclusivamente para celebrar el aporte de Zola en el marco de los homenajes que se sucedieron a su muerte, en septiembre de 1902.¹⁸ Darío, que había vivido en París desde abril de 1900, escribió "El ejemplo de Zola", un artículo publicado en *La Nación* el 13 de noviembre de 1902. Aunque su elogio de Zola como intelectual comprometido ("Puso su nombre ante la iniquidad" [1906a: 17]; "No tuvo vacilaciones frente a ningún peligro" [1906a: 19]) no difiere de otros que recibiera el escritor natu-

¹⁸ Véase, por ejemplo, "Viajes sentimentales", donde Blanco Fombona describe a Zola como "el hombre que, movido por el amor de la justicia, abandonó su tranquilidad, se expuso a las iras del populacho y desafió al Ejército, la Magistratura, el Clero, la Francia toda, en defensa de un inocente, en defensa de un prisionero, en defensa de un desvalido, en defensa de Alfredo Dreyfus" (1903: 175). En *España contemporánea*, Darío se queja de que los diarios españoles no den cobertura suficiente al caso: "Del asunto Dreyfus, de lo que hay ahora de más sonoro en el periodismo universal, se publican [aquí] unas pocas líneas telegráficas" (1901: 30). Pero la más significativa y aguda de estas crónicas fue la de Manuel Ugarte sobre la Exposición Universal de 1900, en la que el autor hace referencia a la abrumadora presencia del caso ("Todo cuanto ocurre ahora en Francia está subordinado al asunto Dreyfus, que es el eje de la política, de la literatura y hasta de la vida social" [1903: 106]). Sin embargo, Manuel Ugarte mantiene una perspectiva distante y exterior al caso Dreyfus, que contrasta con el claro compromiso de Gómez Carrillo en la causa dreyfusista y su cercanía con la vivencia colectiva del acontecimiento como trauma social.

ralista, la relación de Darío con los argumentos antisemitas de los que condenaban a Dreyfus es más compleja:

No es aún, ciertamente, convincentemente sabido que el capitán haya sido un traidor. Él ha asistido al entierro del héroe. Me informan —y hay que averiguar esto bien— que ha dado para el monumento que se levantará a Zola trescientos francos. [...] ¡Trescientos francos! Si esto es verdad, ese rico israelita, me atrevería a jurarlo, ha sido culpable del crimen que le llevó a la Isla del Diablo (1906a: 17).

A diferencia del inmovible repudio de Gómez Carrillo a los *anti-dreyfusards*, Darío reproduce el cliché antisemita del judío rico y corrupto que su admirado Barrès —a quien más tarde elogiará en su *Autobiografía* (1990: 98)— había formulado unos meses antes, cuando, luego de varias apelaciones, el tribunal militar reconoció que se había falsificado la evidencia contra Dreyfus: "No necesito que me digan por qué Dreyfus ha traicionado. [...] Que Dreyfus es capaz de traicionar lo deduzco de su raza. [...] Los judíos son de la patria donde les dan más interés" (Barrès, 1902: 153).¹⁹

En 1905, luego de diez años de compromiso con el caso, Gómez Carrillo emprende los viajes que analicé más arriba: a Rusia durante el invierno de 1905 y a Japón durante el verano y el otoño del mismo año. Creo que su reacción ante el dolor de los judíos europeos orientales, del que se entera o es testigo durante esos viajes, debe entenderse en relación con el caso Dreyfus y su proximidad con el campo *dreyfusard*. Si en Rusia denuncia el sufrimiento judío a la distancia, recurriendo a estadísticas y fuentes de segunda y tercera mano, en Marsella, antes de abordar el transatlántico que lo llevará a Egipto, Sri Lanka, Singapur, Vietnam, Hong Kong, Corea, China y Japón, Gómez Carrillo escribe la escena de un encuentro cara a cara con los sujetos que en-

¹⁹ Darío admiraba a muchos artistas católicos militantes, nacionalistas y antidreyfusistas, desde Barrès y Hughes Rebell hasta Verlaine y Coppée. Para un análisis cuidadoso y detallado de la relación de Darío con el caso Dreyfus, véase el artículo "Rubén Darío y Dreyfus" de Claire Pailler.

carnan el dolor y el sufrimiento que lo conmueven a la distancia en Rusia. En un pasaje en el que abundan las citas, el autor se esfuerza por reconstruir la materialidad de la miseria. Quisiera centrarme ahora en las fortalezas y las debilidades, el potencial político y los puntos ciegos moralistas del cosmopolitismo ético que Gómez Carrillo postula al enfrentarse a un Otro oprimido y desgraciado:

El Puerto Viejo está lleno de gente. ¡Cuánta alegría en el aire! ¡Cuánto ruido! ¡Cuánta animación! Pero ¡ay! de pronto entre la multitud gesticuladora y vocinglera de mercaderes ambulantes, surge, andando despacio, sin hacer un ademán ni pronunciar media palabra, un grupo de miserables que parecen escapados del infierno del Dante. Son los judíos rusos que emigran. Pero no evoquéis, para formaros una idea de la realidad, las visiones de miseria vistas que guardáis en la memoria.

Los más lamentables seres del mundo: los que muertos de hambre, recorren las calles de Constantinopla pidiendo limosna; los que, en Londres, en los inviernos crudos, se caen de inanición en las calles de White Chapel; los armenios que huyen despavoridos por las rutas de Oriente, no son tan impresionantes cual estos israelitas que vienen a bordo de buques carboneros, amontonados en la proa del puente, comiendo Jehová sabe qué y durmiendo a la intemperie. Sus rostros no solo dicen el hambre y el dolor, sino también el miedo y la desesperanza. En la tierra en que nacieron se les trata peor mil veces que a las más feroces bestias. Se les encierra en barrios hediondos y se les prohíbe trabajar para comer. Y de vez en cuando, para que no puedan acostumbrarse a la paz dolorosa de la miseria, se organizan cacerías, en las cuales ellos sirven de piezas humanas. [...]

Un marino políglota pregunta a estos pobres seres de dónde vienen.

—De Kichinef —contestan.

Kichinef es una de las ciudades rusas en donde con más frecuencia se organizan matanzas de judíos.

Luego el mismo marino hace otra pregunta:

—¿A dónde vais?

Esta vez nadie responde. Una mueca dolorosa crispa los labios marchitos de los más jóvenes, de los menos acostumbrados al dolor. Los ancia-

nos permanecen como petrificados bajo el sol que les carcome los rostros morenos. ¡Qué saben ellos adónde los lleva la suerte! Y mientras la mano de la Providencia no los lance más lejos, allí permanecerán, sentados en el puerto, silenciosos, dolorosos, famélicos, rumiando la amargura de sus recuerdos. [...]

Apenas parecerían vivos, a no ser porque de vez en cuando una llama oscura se enciende en sus pupilas y algo que puede ser hambre y que puede ser odio, algo muy rápido y muy expresivo, se asoma a sus labios sin color.

Los niños que pululan en este barrio miserable les arrojan, como a perros, mendrugos de pan duro. [...] Es la hora del almuerzo [...] no queda un alma. Durante una hora, toda la existencia del puerto estará suspendida. Y solos entonces los miserables judíos emigrantes, solos con sus penas, solos con sus dolores, se vuelven hacia el horizonte y contemplan en silencio la alegría de la luz de oro que, cabrilleando sobre la superficie del mar, hace surgir del fondo misterioso raudales de pedrerías (1906a: 10-13).

Es evidente que con esta escena Gómez Carrillo pretende conmover a sus lectores. La estructura del pasaje y la selección léxica (el fraseo poético de la desesperanza es un cambio llamativo respecto del discurso periodístico y estadístico que el autor había empleado en Rusia) apuntan a una interpelación afectiva que busca generar una respuesta ética frente a estos cuerpos sufrientes. El párrafo empieza contrastando la atmósfera vívida y alegre del puerto de Marsella con la visión espectral de un contingente de pobres migrantes judíos que escapan de los *pogroms* que el propio Gómez Carrillo había denunciado en San Petersburgo hacía pocos meses. Es como si las imágenes del sufrimiento judío lo persiguieran: los mismos judíos que había evitado en Rusia lo alcanzan en Marsella. El segundo punto que surge en el pasaje es la presencia del judío como una figura del sufrimiento universal ("los más lamentables seres del mundo"). Esta universalidad —una figura retórica desprovista de contenido, intención o dirección particulares puede representar el sufrimiento de cualquiera— se reduplica en sus inscripciones globales, desde Constantinopla y Londres hasta la

diáspora armenia a lo largo de Asia y Europa.²⁰ De manera consciente, Gómez Carrillo, que había estudiado al detalle los atuendos, peinados y rituales de los judíos de Jerusalén, ahora lee silencio, hambre y temor desesperados en sus rasgos y sus expresiones (“Sus rostros no solo dicen el hambre y el dolor, sino también el miedo y la desesperanza”; “Una mueca dolorosa crispera los labios marchitos”). La comunicación facial transmite una sensación de intimidación que faltaba en la descripción del sufrimiento judío de *La Rusia actual*. Esa intimidación se produce cuando Gómez Carrillo se representa a sí mismo como el destinatario de un reclamo ético cuya eficacia será determinada por la respuesta que él mismo sea capaz de articular frente a esa demanda.

En este sentido, sería un error leer la naturaleza ética de las referencias a los rostros de los judíos de este pasaje en relación con *Totalidad e infinito* (1961) de Emmanuel Levinas. Allí Levinas piensa el rostro como una manifestación incomprensible de otro sufriente, que permanece “infinitamente extranjero” (2002: 208), pero demanda algo de nosotros y nos reconstituye como sujetos éticos, estableciendo un límite trascendental para nuestro ensimismamiento narcisista. Tal como lo explica Seán Hand, el rostro del Otro no es para Levinas “el rostro en un sentido biológico, étnico o siquiera social. El rostro evocado es más bien la idea concreta del infinito [del Otro] que existe dentro de mí” (2009: 42). En otras palabras, el rostro del Otro es el momento trascendental, infinito y ahistórico de la fundación de un sujeto obligado ante otro necesariamente inespecífico, que es el núcleo constitutivo del sujeto ético: “Yo soy el que encuentra los recursos para responder al llamado” (citado en Graff Zivin, 2008: 21). Pero

²⁰ El tema del judío como signifiante del sufrimiento universal tiene una historia importante en la cultura y el pensamiento político de Occidente. En este sentido, tiene particular relevancia *La cuestión judía* (1843) de Marx, una reseña crítica del artículo “La cuestión judía” de Bruno Bauer publicado el mismo año. Bauer toma la marginación de los judíos como punto de partida para analizar el carácter de la emancipación universal implícita en el proceso de modernización secular capitalista. Marx señala que los derechos civiles universales propuestos por Bauer no bastan para alcanzar la meta de emancipación universal. Sostiene, en cambio, que solo la emancipación económica puede otorgar una verdadera libertad universal y eliminar las demandas particularistas fragmentarias y regresivas para obtener una transformación igualitaria del cuerpo social.

la ética radical de Levinas no podría estar más lejos del cosmopolitismo empático de Gómez Carrillo, que, como ya he señalado, no reconfigura su subjetividad intelectual y viajera. Para Levinas, la empatía es en realidad una “reducción del Otro al Mismo, por mediación de un término medio y neutro” como el “conocimiento [de la] identidad [transitoria]” (2002: 67); es decir, un intento de domesticar la otredad absoluta del Otro, una totalización del yo y el Otro.

Gómez Carrillo podría haber tenido esta experiencia ética en muchas otras etapas de sus viajes por un mundo de explotación colonial, profunda desigualdad y subyugación material y simbólica, pero este es el único ejemplo de su participación en una escena que lo interpela éticamente con esta intensidad. Me propongo conceptualizar la reacción de Gómez Carrillo como una forma de cosmopolitismo empático. Este concepto interroga el potencial limitado de una ética del Otro en el contexto del modernismo latinoamericano, en el que solo algunos Otros (y no todos los Otros) están investidos de una humanidad capaz de generar sentimientos de empatía fundados en una ética que se recorta contra el horizonte ideológico de un discurso de la redención.

Para la lectura de las formas de acción ética que abre —y también cierra— este encuentro en Marsella, tomo la noción de empatía de la tradición discursiva de la filosofía moral y la psicología social, tal como está expresada en las obras de David Hume y Adam Smith, así como en formulaciones recientes de las ciencias cognitivas interdisciplinarias. En esta intersección de disciplinas especulativas y empíricas, el término *empatía* se refiere a “la conciencia del sujeto al imaginar las emociones que siente otra persona” (Wispé, 1986: 316). Es decir, “una forma de receptividad del otro. [...] Uno se abre a esa vivencia de los afectos, de las sensaciones, de las emociones que el otro experimenta” (Agosta, 2011: 4).²¹ Esta articulación discursiva de la conciencia de un

²¹ Varios autores señalan una sutil distinción entre la empatía y la simpatía; otros sostienen que las diferencias de definición entre ambos términos son cuestiones de perspectiva disciplinaria (Eisenberg y Strayer, 1987: 6). En realidad, el concepto de empatía es una invención bastante reciente del psicólogo alemán Theodor Lipps, quien en 1903 desarrolló la noción de *Einfühlung* (un neologismo que se traduce por “ponerse en el lugar de” o “identificarse con”). Lipps reelaboraba una noción de simpatía que Hume había

Otro sufriente que se detiene antes de poder traducirse en una acción ética demuestra cuán restringido es el alcance de este cosmopolitismo empático. En efecto, no llega a transformar la subjetividad del viajero tras su alejamiento de la escena y su posterior encuentro con otros Otros sufrientes y desposeídos que no percibe.²² De hecho, a pesar de su gran eficacia retórica y de la sensibilidad que despliega ante “los más lamentables seres del mundo” (los condenados de la Tierra, para invocar el título de Fanon), la fuerza ética de esta interrupción cosmopolita no es tan potente como para anular la distancia desde la que Gómez Carrillo observa a esas personas, ni para reconfigurar su subjetividad, ni para desbaratar el orientalismo al que retornará más tarde, en el mismo libro de viaje. La noción de empatía, de hecho, marca el límite moralista de una ética modernista cosmopolita que se representa a sí misma como la contracara del orientalismo. Si el discurso orientalista producía Otros objetivados, representándolos en términos de una diferencia absoluta e irremediable, la empatía instrumentaliza el dolor de los otros en un proceso autorreferencial de “identificación narcisista” (Freud, 1992a: 247 y 248) que cancela la identidad trascendental del otro, la no identidad que es la condición de posibilidad de toda acción ética: “La alteridad del Otro no depende de una cualidad que lo distinga de mí, porque una distinción de esta naturaleza implicaría precisamente entre nosotros esta comunidad [empática] de género que anula ya la alteridad” (Levinas, 2002: 207).

conceptualizado vagamente en *Tratado de la naturaleza humana* (1739) y que Adam Smith, siguiendo a Hume, había definido en *La teoría de los sentimientos morales* (1759) como “un impulso que lleva al hombre a preocuparse por la suerte de otros y representarse la felicidad de esos otros como necesaria para él, aunque no obtenga nada de ella, excepto por el placer de verla” (2002: 47). Para Smith, lo que nos hace seres morales ante el otro es nuestra capacidad de “volvemos hasta cierto punto la misma persona que él, y así formarnos una idea de sus sensaciones, e incluso sentir algo que, aún con menos intensidad, no difiere completamente de ellas” (2002: 12). Tomo de Wispé (1986: 314) esta genealogía abreviada de la relación entre simpatía y empatía.

²² Agradezco a Erin Graff Zivin por sus comentarios sobre esta última sección del capítulo. Fue gracias a una conversación con ella (después de haber leído su brillante *The Wandering Signifier*) que acepté la imposibilidad de enmarcar la ética modernista del Otro de Gómez Carrillo dentro del argumento filosófico que Levinas desarrolla en *Totalidad e infinito*.

Sean cuales sean el potencial y las limitaciones del compromiso empático de Gómez Carrillo con los sufrientes judíos migrantes, se trata apenas de un momento aislado en el contexto de sus viajes a Oriente. Es una interpelación acotada a un espacio portuario definido por su carácter liminar, que parece incluir en la percepción del espacio también liminar que ocupan los mismos judíos. De vuelta a bordo del transatlántico, con destino al canal de Suez y a Sri Lanka, Gómez Carrillo volverá a levantar el muro que lo separa de *ellos, de esos otros que mantengo a distancia, a los que quiero ver pero no tocar*. Y solo volverá a socavar ese muro, a interrumpir ese distanciamiento entre *yo* y *ellos* en otras ocasiones aisladas, de acuerdo a la dinámica oscilante que constituye el mapa de sus mundos orientales; una dinámica que alterna pulsiones cosmopolitas que buscan borrar diferencias culturales para producir un horizonte igualitario, y las reinscripciones orientalistas e imperialistas de otredades irreconciliables. Estas productivas tensiones (empatía ética y orientalismo; París y sus avatares periféricos; imaginarios viajeros de modernidades relacionales y fantasmagorías urbanas aisladas) configuran las extendidas geografías culturales del modernismo latinoamericano, cuya escala global sería impensable sin las contribuciones estéticas de Gómez Carrillo.

Referencias bibliográficas

- ACHING, Gerard (1997), *The Politics of Spanish American "Modernismo". By Exquisite Design*, Cambridge, Cambridge University Press.
- (2005), "Against 'Library-Shelf Races': José Martí's Critique of Excessive Imitation", en Laura Doyle y Laura Winkiel (eds.), *Geomodernisms. Race, Modernism, Modernity*, Bloomington, Indiana University Press, pp. 151-169.
- ACHÚGAR, Hugo (2006), "Apuntes sobre la 'literatura mundial', o acerca de la imposible universalidad de la 'literatura universal'", en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 197-212.
- AGOSTA, Lou (2011), *Empathy in the Context of Philosophy*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- AGUILAR, Gonzalo M. (2006), "Las costuras de la letra", en *Prismas. Revista de Historia Intelectual*, núm. 10, pp. 173-176.
- (2009), *Episodios cosmopolitas de la cultura argentina*, Buenos Aires, Santiago Arcos.
- ALEXIS, Jacques Stéphen (1956), "Du réalisme merveilleux des Haïtiens", en *Présence Africaine*, núm. 8-10, 8 de octubre, pp. 25 y 26.
- ALLENDE, Isabel (1999), *La casa de los espíritus*, Barcelona, Plaza & Janés.
- ALONSO, Carlos J. (1994), "Rama y sus retoños: Figuring the Nineteenth Century in Spanish America", en *Revista de Estudios Hispánicos*, núm. 28, pp. 283-292.
- (1998), *The Burden of Modernity. The Rhetoric of Cultural Discourse in Spanish America*, Oxford, Oxford University Press.

- ALTAMIRANO, Carlos (2008), "Introducción general", en Carlos Altamirano y Jorge Myers, *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 1: *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz.
- ALTAMIRANO, Carlos y Beatriz Sarlo (1997a), "Una vida ejemplar. La estrategia de *Recuerdos de Provincia*", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 103-155.
- (1997b), "Vanguardia y criollismo. La aventura de Martín Fierro", en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires, Ariel, pp. 211-255.
- AMBROGI, Arturo (1963), *Sensaciones del Japón y de la China*, San Salvador, Dirección General del Ministerio de Educación.
- ANDERSON IMBERT, Enrique (1956), *Veinte cuentos hispanoamericanos del siglo xx*, Nueva York, Appelton Century Crofts.
- (1976), *El realismo mágico y otros ensayos*, Caracas, Monte Ávila.
- ANDRADE, Oswald de (1928), "Manifiesto antropofago", en *Revista de Antropofagia*, vol. 1, núm. 1, mayo, pp. 3-7 [trad. esp.: "Manifiesto antropófago", en *Obra escogida*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981].
- APPADURAI, Arjun (1996), *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press [trad. esp.: *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*, trad. de Gustavo Remedi, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001].
- APPIAH, Kwame Anthony (1998), "Cosmopolitan Patriots", en *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, ed. de Pheng Cheah y Bruce Robbins, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2005), *The Ethics of Identity*, Princeton, Princeton University Press [trad. esp.: *La ética de la identidad*, trad. de Lilia Mosconi, Buenos Aires, Katz, 2007].
- (2006), *Cosmopolitanism. Ethics in a World of Strangers*, Nueva York, W. W. Norton [trad. esp.: *Cosmopolitismo. La ética en un mundo de extraños*, trad. de Lilia Mosconi, Buenos Aires, Katz, 2007].
- APTER, Emily (2004), "Global Translatio: The 'Invention' of Comparative Literature, Istanbul, 1933", en Christopher Prendergast (ed.), *Debating World Literature*, Londres, Verso, pp. 76-109.

- (2005), *The Translation Zone. A New Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- (2013), *Against World Literature. On the Politics of Untranslatability*, Londres, Verso.
- ARENDET, Hannah (1958), *The Human Condition*, Chicago, University of Chicago Press [trad. esp.: *La condición humana*, trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Paidós, 2005].
- ARGUEDAS, José María (1971), *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, Buenos Aires, Losada.
- ARIAS, Salvador (ed.) (1977), *Recopilación de textos sobre Alejo Carpentier*, La Habana, Casa de las Américas.
- ARROM, José Juan (1967), "El oro, la pluma y la piedra preciosa. El trasfondo indígena en la poesía de Rubén Darío", en *Hispania*, vol. 50, núm. 4, diciembre, pp. 971-981.
- ASHCROFT, Bill, Gareth Griffiths y Helen Tiffin (2002), *The Empire Writes Back. Theory and Practices in Post-colonial Literatures*, Londres, Routledge.
- (2007), *Post-colonial Studies. The Key Concepts*, Londres, Routledge.
- ASTURIAS, Miguel Ángel (1949), *Hombres de maíz*, Buenos Aires, Losada.
- (1955), *El señor presidente*, Buenos Aires, Losada.
- (1977), *Tres obras. Leyendas de Guatemala. El alhajadito. El señor presidente*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- AUBRUN, Charles V. (1955), "Rastaquouère et rasta", en *Bulletin Hispanique*, vol. 57, núm. 4, pp. 430-439.
- AZEVEDO, Aluísio (1910), *O Japão*, San Pablo, Roswitha Kempf.
- BALDERSTON, Daniel (1999), "Borges: The Argentine Writer and the (Western) Tradition", en Evelyn Fishburn (ed.), *Borges and Europe Revisited*, Londres, Instituto de Estudios Latinoamericanos, pp. 37-48.
- BANVILLE, Théodore de (1996), *Œuvres poétiques complètes*, vol. 2: *Les stalactites*, París, Honoré Champion.
- BARRÈS, Maurice (1902), "Ce que j'ai vu à Rennes", en *Scènes et doctrines du nationalisme*, París, F. Juven.
- BARTHES, Roland (1957), *Mythologies*, París, Seuil, 1957 [trad. esp.: *Mitologías*, México, Siglo XXI, 1980].

- BASTOS, María Luisa (1989), "La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la trivialidad", en *Relecturas. Estudios de textos hispanoamericanos*, Buenos Aires, Hachette.
- BAUGHMAN, Timothy H. (1994), *Before the Heroes Came. Antarctica in the 1890s*, Lincoln, University of Nebraska Press.
- BECKMAN, Ericka (2013), *Capital Fictions. The Literature of Latin America's Export Age*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- BEHDAD, Ali (1994), *Belated Travelers. Orientalism in the Age of Colonial Dissolution*, Durham, Duke University Press.
- BENJAMIN, Walter (1986), "París, capital del siglo XIX", en *Sobre el programa de la filosofía futura*, Barcelona, Planeta.
- BEVERLEY, John (1999), *Subalternity and Representation. Arguments in Cultural Theory*, Durham, Duke University Press [trad. esp.: *Subalternidad y representación. Debates en teoría cultural*, Madrid, Iberoamericana, 2004].
- BHABHA, Homi K. (1990), "Introduction. Narrating the Nation", en Homi K. Bhabha (ed.), *Nation and Narration*, Londres, Routledge [trad. esp.: "Introducción. Narrar la nación", en *Nación y narración*, trad. de M. Gabriela Ubaldini, Buenos Aires, Siglo XXI, 2010].
- (1994), *The Location of Culture*, Londres, Routledge [trad. esp.: *El lugar de la cultura*, trad. de César Aira, Buenos Aires, Manantial, 2002].
- (2001), "Unsatisfied. Notes on Vernacular Cosmopolitanism", en Gregory Castle (ed.), *Postcolonial Discourses. An Anthology*, Malden (MA), Blackwell.
- BLANCHARD, Pascal y Sandrine Lemaire (2003), "Exhibitions, Expositions, Médiatisation et Colonies", en Pascal Blanchard y Sandrine Lemaire (eds.), *Culture colonial. La France conquise par son empire. 1871-1931*, París, Autrement.
- BLANCO FOMBONA, Rufino (1903), "Viajes sentimentales", en *Más allá de los horizontes*, Madrid, Casa Editorial de la Viuda de Rodríguez Serra.
- BONTEMPELLI, Massimo (1978), *Opere scelte*, ed. de Luigi Baldacci, Milán, Mondadori.
- BORGES, Jorge Luis (1974a), "El escritor argentino y la tradición", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.

- (1974b), "Kafka y sus precursores", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- (1974c), "Paul Groussac", en *Obras completas*, Buenos Aires, Emecé.
- BOURDIEU, Pierre (1988), *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, trad. de María del Carmen Ruiz de Elvira, Madrid, Taurus.
- BOWERS, Maggie Ann (2004), *Magic(al) Realism*, Londres, Routledge.
- BRANDES, George (1901), *Main Currents in Nineteenth-Century Literature*, vol. 6: *Young Germany*, Londres, William Heinemann [trad. esp.: "La joven Alemania", en *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, vol. I, Buenos Aires, Losada, 1946].
- (1906), *Main Currents in Nineteenth-Century Literature*, vol. 1: *The Emigrant Literature*, Londres, William Heinemann [trad. esp.: "La literatura de emigrantes", en *Las grandes corrientes de la literatura en el siglo XIX*, vol. I, Buenos Aires, Losada, 1946].
- (2008), "World Literature", en Mads Rosendahl Thomsen, *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, Londres, Continuum.
- BRENNAN, Timothy (2001), "Cosmo-Theory", en *South Atlantic Quarterly*, vol. 100, núm. 3, verano, pp. 659-691.
- BRETON, André (2001), *Manifiestos del surrealismo*, trad. de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta.
- BRUNO, Paula (2005), *Paul Groussac. Un estratega intelectual*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- BURUMA, Ian y Avishai Margalit (2004), *Occidentalism. The West in the Eyes of Its Enemies*, Nueva York, Penguin [trad. esp.: *Occidentalismo. Breve historia del sentimiento antioccidental*, Barcelona, Península, 2005].
- BUSH, Christopher (2007), "Introduction", en *Stèles/古今碑錄*, ed., trad. y anotaciones de Timothy Billings y Christopher Bush, pról. de Haun Saussy, Middletown (CT), Wesleyan University Press.
- (2010), *Ideographic Modernism. China, Writing, Media*, Oxford, Oxford University Press.
- BUTLER, Judith (1999), *Subjects of Desire*, Nueva York, Columbia University Press [trad. esp.: *Sujetos del deseo*, trad. de Elena Luján Odriozola, Buenos Aires y Madrid, Amorrortu, 2012].

- CAMAYD-FREIXAS, Erik (1995), *Realismo mágico y primitivismo. Relecturas de Carpentier, Asturias, Rulfo y García Márquez*, Lanham (MD), University Press of America.
- CANDIDO, Antonio (1980), "Para una crítica latinoamericana. Entrevista de Beatriz Sarlo a Antonio Candido", en *Punto de Vista*, vol. 3, núm. 8, marzo.
- CARLOS, Alberto J. (1967), "'Divagación': la geografía erótica de Rubén Darío", en *Revista Iberoamericana*, vol. 33, núm. 64, julio-diciembre, pp. 293-313.
- CARPENTIER, Alejo (1964), *Tientos y diferencias. Ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1967a), *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones.
- (1967b), "Prólogo", en *El reino de este mundo*, México, Compañía General de Ediciones, pp. 4-6.
- (1976), *Razón de ser. Conferencias*, Caracas, Universidad Central de Venezuela.
- CASANOVA, Pascale (2001), *La república mundial de las letras*, trad. de Jaime Zulaika, Barcelona, Anagrama.
- CHAKRABARTY, Dipesh (2000), *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference*, Princeton, Princeton University Press [trad. esp.: *Al margen de la historia. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica*, trad. de A. E. Álvarez y A. Maira, Barcelona, Tusquets, 2008].
- CHANADY, Amaryll (1985), *Magical Realism and the Fantastic. Resolved versus Unresolved Antinomy*, Nueva York, Garland.
- (1995), "The Territorialization of the Imaginary in Latin America. Self-Affirmation and Resistance to Metropolitan Paradigms", en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 125-144.
- (1999), *Entre inclusion et exclusion. La symbolisation de l'autre dans les Amériques*, París, Champion.
- CHAPMAN, Walker (1964), *The Loneliest Continent*, Londres, Jarrolds.
- CHEAH, Pheng y Bruce Robbins (eds.) (1998), *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.

- CHIAMPI, Irlemar (1980), *O realismo maravilhoso. Forma e ideologia no romance hispanoamericano*, San Pablo, Perspectiva [trad. esp.: *El realismo maravilloso. Forma e ideología en la novela hispanoamericana*, Caracas, Monte Ávila, 1983].
- (2007), "El surrealismo, lo real maravilloso y el vodú en la encrucijada del Caribe", en Alejo Carpentier, *Acá y allá*, ed. de Luisa Campuzano, Pittsburgh, Institución Internacional de Literatura Iberoamericana.
- CLIFFORD, James (1988), *The Predicament of Culture. Twentieth Century Ethnography, Literature and Art*, Cambridge (MA), Harvard University Press [trad. esp.: *Dilemas de la cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1995].
- COHEN, Margaret (2010), "Literary Studies on the Terraqueous Globe", en *PMLA*, vol. 125, núm. 3, mayo, pp. 657-662.
- COLL, Pedro Emilio (1895), "Notas", en *Cosmópolis*, núm. 12, julio, pp. 141-144.
- (1901), "Decadentismo y americanismo", en *El castillo de Elsinor*, Caracas, Herrera Irigoyen.
- (1966a), "A propósito de Cosmópolis", en *Pedro-Emilio Coll*, ed. de Rafael Ángel Insausti, Caracas, Italgráfica, col. Clásicos Venezolanos.
- (1966b), *Pedro-Emilio Coll*, ed. de Rafael Ángel Insausti, Caracas, Italgráfica, col. Clásicos Venezolanos.
- COLOMBI, Beatriz (1997), "Peregrinaciones parisinas: Rubén Darío", en *Orbis Tertius*, vol. 2, núm. 4, pp. 1-9.
- (2004a), *El viaje intelectual. Migraciones y desplazamientos en América Latina (1880-1915)*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2004b), "En torno a *Los raros*. Darío y su campaña intelectual en Buenos Aires", en Susana Zanetti (ed.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires. 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba.
- COMPÈRE, Daniel (1991), *Jules Verne. Écrivain*, Ginebra, Librairie Droz.
- COOK, James (1999), *The Journals of Captain Cook*, ed. de Philip Edwards, Londres, Penguin [trad. esp.: *Los tres viajes alrededor del mundo por el capitán James Cook. Diarios de 1768 a 1780*, Barcelona, J. J. Ola-neta, 1988].

- COOPAN, Vilashini (2001), "World Literature and Global Theory. Comparative Literature for the New Millenium", en *Symploké*, vol. 9, núm. 1-2, pp. 15-44.
- (2004), "Ghosts in the Disciplinary Machine", en *Comparative Literature Studies*, vol. 41, núm. 1.
- (2012), "World Literature between History and Theory", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 194-203.
- COUTO, Mia (2002), *Tierra sonámbula*, Madrid, Punto de Lectura.
- D'HAEN, Theo (2012), *The Routledge Concise History of World Literature*, Londres, Routledge.
- D'HAEN, Theo, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.) (2012), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge.
- DAMROSCH, David (2003), *What Is World Literature?*, Princeton, Princeton University Press.
- (2006), "World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age", en Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- (2009), *How to Read World Literature*, Oxford, Wiley-Blackwell.
- DAMROSCH, David (ed.) (2004-2009), *The Longman Anthology of World Literature*, 6 vols., Nueva York, Longman.
- DANTICAT, Edwidge (2003), "The Real Worlds", PEN International America 6, Metamorphoses, octubre. Disponible en línea: <<http://www.pen.org/nonfiction-transcript/real-worlds>>.
- DARÍO, Rubén (1901), *España contemporánea*, París, Garnier.
- (1906a), "El ejemplo de Zola", en *Opiniones*, Madrid, Fernando Fe.
- (1906b), "La evolución del rastacuerismo", en *Obras completas*, vol. 10: *Opiniones*, Madrid, Mundo Latino, pp. 133-139.
- (1906c), "Prólogo", en Enrique Gómez Carrillo, *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Garnier Hermanos.
- (1907), "Yo soy aquel que ayer nomás decía", en *Cantos de vida y esperanza*, Barcelona, F. Granada.
- (1916), "Los colores del estandarte", en *Nosotros. Revista de letras, arte, historia, filosofía y ciencias sociales*, febrero.

- (1918a), "En París", en *Obras completas*, vol. 12: *Peregrinaciones*, Madrid, Mundo Latino, pp. 11-140.
- (1918b), "Impresiones de Salón", en *Obras completas*, vol. 5: *Parisiense*, Madrid, Mundo Latino, pp. 181-202.
- (1919), "La fiesta de Francia", en *Obras completas*, vol. 20: *Prosa dispersa*, Madrid, Mundo Latino, pp. 123-132.
- (1920), "Algunas notas sobre Jean Moréas", en *Obras completas*, vol. 10: *Opiniones*, Madrid, Mundo Latino, pp. 69-76.
- (1926), *Epistolario I*, ed. de Alberto Ghirardo y Andrés González-Blanco, en *Obras completas*, vol. 13, Madrid, Biblioteca Rubén Darío.
- (1948), *Obras completas*, Buenos Aires, Anaconda.
- (1959), "París y los escritores extranjeros", en *Obras completas*, vol. 1, ed. de M. Sanmiguel Raimúndez, Madrid, Afrodisio Aguado.
- (1968a), "El deseo de París", en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, vol. 2, ed. de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- (1968b), "El Dios Hugo y la América Latina", en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, vol. 2, ed. de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 116-120.
- (1968c), "Japoneses en París", en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, vol. 2, ed. de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- (1968d), "Los hispanoamericanos: notas y anécdotas", en *Escritos dispersos de Rubén Darío (Recogidos en periódicos de Buenos Aires)*, vol. 2, ed. de Pedro Luis Barcia, La Plata, Universidad Nacional de La Plata.
- (1990), *Autobiografía. Oro de Mallorca*, Madrid, Mondadori.
- (1991a), *Historia de mis libros*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1991b), *La vida de Rubén Darío escrita por él mismo*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1992), "El reino interior", en *Prosas profanas y otros poemas*, ed. de J. O. Jiménez, Madrid, Alianza.
- (2002), *Los raros*, Madrid, Pliegos.

- DASH, J. Michael (1974), "Marvelous Realism: The Way out of Négritude", en *Caribbean Studies*, núm. 13, vol. 4, pp. 57-70.
- DE FERRARI, Guillermina (ed.) (2012), *Utopías críticas. La literatura mundial según América Latina*, núm. esp. del *Anuario de literatura comparada*, núm. 2.
- DE LA CAMPA, Román (2006), "El desafío inesperado de *La ciudad letrada*", en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (1987), *El bergsonismo*, trad. de Luis Ferrero Carracedo, Madrid, Cátedra.
- DELEUZE, Gilles y Félix Guattari (2002), *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, trad. de José Vázquez Pérez, Valencia, Pre-Textos.
- DELLEPIANE, Ángela B. (1989), "Narrativa argentina de ciencia ficción: Tentativas liminares y desarrollo posterior", en Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Fráncfort, Vervuert, pp. 515-525.
- DENNING, Michael (2006), "The Novelists' International", en Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. 1: *History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, pp. 703-725.
- DERRIDA, Jacques (1987), "La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas", en *La escritura y la diferencia*, trad. de Patricio Peñalver, Barcelona, Anthropos.
- (1995), "Archive Fever: A Freudian Impression", trad. de Eric Prenowitz, en *Diacritics*, vol. 25, núm. 2, verano de 1995, pp. 9-63 [trad. esp.: *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, Madrid, Trotta, 1977].
- (1997), "La farmacia de Platón", en *La diseminación*, Madrid, Fundamentos.
- (1998), *De la gramatología*, trad. de Oscar del Barco y Conrado Cerruti, México, Siglo XXI.
- (2002), "Globalization, Peace, and Cosmopolitanism", en *Negotiations. Interventions and Interviews 1971-2001*, ed. y trad. de Elizabeth Rottenberg, Stanford, Stanford University Press.
- DHARWADKER, Vinay (ed.) (2001), *Cosmopolitan Geographies. New Locations in Literature and Culture*, Nueva York, Routledge.

- DÍAZ ALEJANDRO, Carlos F. (1980), "La economía argentina durante el período 1880-1913", en Gustavo Ferrari y Ezequiel Gallo (eds.), *La Argentina del ochenta al centenario*, Buenos Aires, Sudamericana.
- DIMOCK, Wai Chee (2001), "Deep Time: American Literature and World History", en *American Literary History*, vol. 13, núm. 4, invierno de 2001, pp. 755-775.
- (2003), "Planetary Time and Global Translation: 'Context' in Literary Studies", en *Common Knowledge*, vol. 9, núm. 3, otoño de 2003, pp. 488-507.
- (2006a), "Genre and World System: Epic and Novel on Four Continents", en *Narrative*, vol. 14, núm. 1, pp. 85-101.
- (2006b), *Through Other Continents. American Literature across Deep Time*, Princeton, Princeton University Press.
- (2007), "Planet and America, Set and Subset", en Wai Chee Dimock y Lawrence Buell (eds.), *Shades of the Planet. American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- DIMOCK, Wai Chee y Lawrence Buell (eds.) (2007), *Shades of the Planet. American Literature as World Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- DOMÍNGUEZ, César (ed.) (2012), *Literatura mundial. Una mirada panhispánica*, núm. especial de *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas*, núm. 787-788, julio-agosto.
- DOYLE, Laura y Laura Winkiel (eds.) (2005), *Geomodernisms. Race, Modernism, Modernity*, Bloomington, Indiana University Press.
- DRAKE, David (2005), *French Intellectuals from the Dreyfus Affair to the Occupation*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- DURIX, Jean-Pierre (1998), *Mimesis. Genres and Post-Colonial Discourse. Deconstructing Magical Realism*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- ECHEVERRÍA, Esteban (1870-1874a), "Clasicismo y romanticismo", en *Obras completas de Esteban Echeverría*, vol. 5: *Escritos en prosa*, ed. de Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle, Imprenta y Librería de Mayo.
- (1870-1874b), "Fondo y forma en las obras de imaginación", en *Obras completas de Esteban Echeverría*, vol. 5: *Escritos en prosa*, ed. de

- Juan María Gutiérrez, Buenos Aires, Carlos Casavalle, Imprenta y Librería de Mayo.
- EDWARDS, Philip (ed.) (1999), "General Introduction", en James Cook, *The Journals of Captain Cook*, Londres, Penguin.
- EISENBERG, Nancy y Janet Strayer (1987), *Empathy and Its Development*, Cambridge, Cambridge University Press.
- ENGLISH, James (2005), "Prizes and the Politics of World Culture", en *The Economy of Prestige. Prizes, Awards and the Circulation of Cultural Value*, Cambridge, Harvard University Press.
- ERSKINE, Toni (2008), *Embedded Cosmopolitanism. Duties to Strangers in a World of "Dislocated Communities"*, Oxford, Oxford University Press.
- EUIJANIAN, Alejandro (2001), "Estudio preliminar", en Paul Groussac, *Los que pasaban*, Buenos Aires, Taurus, pp. 9-35.
- FARIS, Wendy B. (2002), "The Question of the Other. Cultural Critiques of Magical Realism", en *Janus Head*, vol. 5, núm. 2, pp. 101-119.
- (2004), *Ordinary Enchantments. Magical Realism and the Remystification of Narrative*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- FASS EMERY, Amy (1996), *The Anthropological Imagination in Latin American Literature*, Columbia, University of Missouri Press.
- FERNÁNDEZ CIFUENTES, Luis (1998), "Cartografías del 98. Fin de siglo, identidad nacional y diálogo con América", en *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 23, núm. 1, pp. 117-145.
- FERNÁNDEZ RETAMAR, Roberto (1989), "Caliban: Notes towards a Discussion of Culture in Our America", en *Caliban and Other Essays*, trad. de Edward Baker, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (1995), *Nuestra América. Cien años y otros acercamientos a Martí*, La Habana, Si-Mar.
- (2004), *Todo Calibán*, Buenos Aires, CLACSO.
- FLORES, Ángel (1995), "Magical Realism in Spanish American Fiction", en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 109-117 [trad. esp.: "El realismo mágico en la narrativa hispanoamericana", en *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*, México, Premia y La red de Jonás, 1990].

- FOJAS, Camilla (2005), *Cosmopolitanism in the Americas*, West Lafayette, Purdue University Press.
- FOMBONA, Jacinto (2005), *La Europa necesaria. Textos de viaje de la época modernista*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- FOUCAULT, Michel (1984), "What Is an Author?", en *The Foucault Reader*, ed. de Paul Rabinow, Nueva York, Pantheon [trad. esp.: *¿Qué es un autor?*, trad. de Silvio Mattoni, Córdoba, Ediciones Literales, 2010].
- FRANCO, Jean (2002), *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America during the Cold War*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- FREUD, Sigmund (1992a), "El duelo y la melancolía", en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. XIV, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu.
- (1992b), "El yo y el ello", en *Obras completas de Sigmund Freud*, vol. XIX, trad. de José L. Etcheverry, Buenos Aires, Amorrortu.
- FRIEDMAN, Susan Stanford (1998), *Mappings. Feminism and the Cultural Geographies of Encounter*, Princeton, Princeton University Press.
- FRIEDMAN, Thomas L. (2005), *The World Is Flat. A Brief History of the Twentieth-first Century*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux.
- FUGUET, Alberto (1998), *Por favor, rebobinar*, Buenos Aires, Alfaguara.
- (2007), "I Am Not a Magic Realist", en *Salon*, 11 de junio. Disponible en línea: <<http://www.salon.com/1997/06/11/magicalintro>>.
- FUGUET, Alberto y Sergio Gómez (eds.) (1993), *Cuentos con walkman*, Santiago, Planeta.
- (1996), *McOndo*, Barcelona, Grijalbo Mondadori.
- GAGNIÈRE, Claude (2011), "Préface", en Pierre Loti, *Romans d'ailleurs*, París, Omnibus.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel (1961), *El coronel no tiene quien le escriba*, Colombia, Auguirre.
- (1967), *Cien años de soledad*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1969), *La hojarasca*, Buenos Aires, Sudamericana.
- (1982), "La soledad de América Latina", discurso de aceptación del Premio Nobel, 8 de diciembre. Disponible en línea: <http://cvc.cervantes.es/actcult/garcia_marquez/audios/gm_nobel.htm>.

- GILMAN, Sander (1991), *The Jew's Body*, Nueva York, Routledge.
- GIRARDET, Raoul (1972), *L'idée coloniale en France de 1871 a 1962*, París, La Table Ronde.
- GÓMEZ CARRILLO, Enrique (1892), *Esquisses*, París, Garnier Hermanos.
- (1895), *Literatura extranjera*, París, Garnier Hermanos.
 - (1898a), "Notas sobre la enfermedad de la sensación desde el punto de vista de la literatura", en *Almas y cerebros. Historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.*, París, Garnier Hermanos.
 - (1898b), "Una visita a Max Nordau", en *Almas y cerebros. Historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.*, París, Garnier.
 - (1898c), "Una visita a Oscar Wilde", en *Almas y cerebros. Historias sentimentales, intimidades parisienses, etc.*, París, Garnier.
 - (1900), *Sensaciones de París y Madrid*, París, Garnier Hermanos.
 - (1905), *Sensaciones de Rusia. Paisaje de Alemania*, Barcelona, Colección de Libros Modernos.
 - (1906a), *De Marsella a Tokio. Sensaciones de Egipto, la India, la China y el Japón*, París, Garnier Hermanos.
 - (1906b), *La Rusia actual*, París, Garnier Hermanos.
 - (1907), "Sensaciones de Argelia", en *Cómo se pasa la vida*, París, Garnier Hermanos.
 - (1910), "La psicología del viajero", en *Pequeñas cuestiones palpitantes*, Madrid, Librería de los Sucesores de Hernando.
 - (1912), *Romerías*, París, Garnier.
 - (1913), *La sonrisa de la esfinge. Sensaciones de Egipto*, Madrid, Renacimiento.
 - (1919), *El encanto de Buenos Aires*, Madrid, Mundo Latino.
 - (1920), *Literaturas exóticas*, Madrid, Mundo Latino.
 - (1926), *Fez, la andaluza*, Madrid, Renacimiento.
 - (1965), *Jerusalén y la Tierra Santa*, Guatemala, Ministerio de Educación.
 - (1983), *Sensaciones de arte*, París, Biblioteca Azul.
 - (2010), *La Grecia eterna*, pref. de Jean Moréas, Sevilla, Renacimiento.
- GONZÁLEZ, Aníbal (1983), *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid, J. Porrúa Turanzas.
- (2007), *A Companion to Spanish American Modernismo*, Woodbridge, Tamesis.

- GONZÁLEZ ECHEVARRÍA, Roberto (2004), *Alejo Carpentier. El peregrino en su patria*, 2ª ed., Madrid, Gredos.
- GONZÁLEZ PRADA, Manuel (1894), "Conferencia en el Ateneo de Lima", en *Páginas libres*, París, Tipografía de Paul Dupont.
- (1909), "Cosmopolitismo", en *Minúsculas*, Lima, Tipográfica de "El Lucero".
- GRAFF ZIVIN, Erin (2008), *The Wandering Signifier. Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*, Durham, Duke University Press.
- GRAMSCI, Antonio (1999), "Hegemonía de la cultura occidental sobre toda la cultura mundial", en *Cuadernos de la cárcel*, trad. de Ana María Palos, vol. 5, México, Era y Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- (2009), *Literatura y vida nacional*, trad. de Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- GROUSSAC, Paul (1896), "Los raros", en *La Biblioteca*, noviembre, pp. 474-480.
- (1897), "Prosas profanas", en *La Biblioteca*, enero, pp. 156-160.
 - (1916), "Dos juicios de Groussac y una respuesta de Darío", en *Nosotros. Revista de Letras, Arte, Historia, Filosofía y Ciencias Sociales*, febrero.
 - (1980), *Los que pasaban*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
 - (1981a), "Alphonse Daudet", en Jorge Luis Borges (ed.), *Jorge Luis Borges selecciona lo mejor de Paul Groussac*, Buenos Aires, Fraterna.
 - (1981b), "El Gaucho", en Jorge Luis Borges (ed.), *Jorge Luis Borges selecciona lo mejor de Paul Groussac*, Buenos Aires, Fraterna.
- GUENTHER, Irene (1995), "Magic Realism in the Weimar Republic", en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 33-73.
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael (1979), "La literatura colombiana en el siglo xx", en Juan Gustavo Cobo Borda, Santiago Mutis Durán y Jaime Jaramillo Uribe (eds.), *Manual de historia de Colombia*, vol. 3, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

- GUTIÉRREZ NÁJERA, Manuel (1940), "Los toros de noche", en *Cuentos, crónicas y ensayos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1959a), "El cruzamiento en literatura", en *Obras*, vol. 1: *Crítica literaria*, ed. de E. K. Mapes y Ernesto Mejía Sánchez, intr. de Porfirio Martínez Peñalosa, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- (1959b), "Literatura propia y literatura nacional", en *Obras*, vol. 1: *Crítica literaria*, ed. de E. K. Mapes y Ernesto Mejía Sánchez, intr. de Porfirio Martínez Peñalosa, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- HAND, Seán (2009), *Emmanuel Levinas*, Londres, Routledge.
- HAROOTUNIAN, Harry (2002), "The Exotics of Nowhere", en Victor Segalen, *Essay on Exoticism. An Aesthetic of Diversity*, ed. y trad. de Yaël Rachel Schlink, pról. de Harry Harootunian, Durham, Duke University Press.
- HARRIS, Ruth (2010), *Dreyfus. Politics, Emotion, and the Scandal of the Century*, Nueva York, Metropolitan Books y Henry Holt.
- HAYOT, Eric (2012), *On Literary Worlds*, Nueva York, Oxford University Press.
- HAYWOOD FERREIRA, Rachel (2011), *The Emergence of Latin American Science Fiction*, Middletown, Wesleyan University Press.
- HEGEL, G. W. F. (2000), *Rasgos fundamentales de la filosofía del derecho*, trad. de Eduardo Vásquez, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2009), *Fenomenología del espíritu*, trad. de Wenceslao Roces con la colaboración de Ricardo Guerra, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Max (1954), *Breve historia del modernismo*, México, Fondo de Cultura Económica.
- HENRÍQUEZ UREÑA, Pedro (1928), *Seis ensayos en busca de nuestra expresión*, Buenos Aires, Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias.
- (1978), "Literatura contemporánea de la América española", en *La utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- HERDER, Johann Gottfried (2009), "Results of the Comparison of Different People's Poetry in Ancient and Modern Times", en David Damrosch,

- Natalie Melas y Mbongiseni Buthelezi (eds.), *Princeton Sourcebook in Comparative Literature*, Princeton, Princeton University Press.
- HEREDIA, José María de (1984), "Les bergers", en *Œuvres poétiques complètes de José María de Heredia*, vol. 1: *Les trophées*, París, Société d'Édition "Les Belles Lettres".
- HERVEY DE SAINT-DENYS, Marquis d' (1862), *Poésies de l'époque des Thang*, París, Amyot.
- HOBBSAWM, Eric (1989), *The Age of Empire. 1875-1914*, Nueva York, Vintage Books [trad. esp.: *La era del imperio, 1875-1914*, Barcelona, Crítica, 1998].
- HODGINS, Jack (1977), *The Invention of the World*, Toronto, Macmillan.
- HOLMBERG, Eduardo L. (2001), *El tipo más original y otras páginas*, ed. de Sandra Gasparini y Claudia Román, Buenos Aires, Simurg.
- (2006), *Viaje maravilloso del señor Nic-Nac al planeta Marte*, ed. de Pablo Crash Solomonoff, Buenos Aires, Colihue.
- HUBERT, Rosario (2014), "Disorientations. Latin American Diversions of East Asia", tesis de doctorado, Cambridge, Harvard University.
- INFANTE, Ángel Gustavo (2006), "Estética de la rebelión. Los manifiestos literarios", en Carlos Pacheco, Luis Barrera Linares y Beatriz González Stephan (eds.), *Nación y literatura. Itinerarios de la palabra escrita en la literatura venezolana*, Caracas, Equinoccio.
- JAMESON, Fredric (1986), "Third-World Literature in the Era of Multinational Capitalism", en *Social Text*, núm. 15, otoño, pp. 65-88 [trad. esp.: "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional", en *Revista de Humanidades*, núm. 23, junio de 2011, pp. 163-193].
- (1987), "A Brief Response [to Aijaz Ahmad]", en *Social Text*, núm. 17, otoño de 1987.
- (1990), "On Magic Realism in Film", en *Signatures of the Visible*, Nueva York, Routledge [trad. esp.: *Signaturas de lo visible*, Buenos Aires, Prometeo, 2012].
- (2008), "New Literary History after the End of the New", en *New Literary History*, núm. 39, pp. 375-387.
- JOSIOWICZ, Alejandra (2008), "Cosmopolitismo y decadentismo en la literatura latinoamericana: Rama (re)lee a Martí junto a Rimbaud", en

- Nómadas. Revista de Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 18, núm. 2, pp. 1-13.
- JRADE, Cathy (1998), *Modernismo, Modernity, and the Development of Spanish American Literature*, Austin, University of Texas Press.
- KADIR, Djelal (1993), *The Other Writing. Postcolonial Essays in Latin America's Writing Culture*, West Lafayette, Purdue University Press.
- (2006), "Comparative Literature in an Age of Terrorism", en Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, pp. 68-77.
- (2012), "World Literature and Latin American Literature", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 435-443.
- KANT, Immanuel (1978), *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1991a), "An Answer to the Question: What Is Enlightenment?", en *Political Writings*, ed. de Hans Reiss, trad. de H. B. Nisbet, Nueva York, Cambridge University Press [trad. esp.: "Respuesta a la pregunta: ¿Qué es la Ilustración?" (1784). Disponible en línea: <http://www.merzbach.de/VoortrekkingUtopia/Datos/texto/Kant_Ilustracion.pdf>].
- (1991b), "Perpetual Peace: A Philosophical Sketch", en *Political Writings*, ed. de Hans Reiss, trad. de H. B. Nisbet, Nueva York, Cambridge University Press [trad. esp.: "La paz perpetua", trad. de F. Rivera Pastor. Disponible en línea: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-paz-perpetua--0/html/>>].
- KENNEDY, William (1970), "Review of One Hundred Years of Solitude", en *National Review*, 20 de abril.
- KIRKPATRICK, Gwen (1989), *The Dissonant Legacy of Modernismo. Lugones, Herrera y Reissig, and the Voices of Modern Spanish American Poetry*, Berkeley, University of California Press.
- KRISTAL, Efraín (2002), "Considering Coldly...", en *New Left Review*, núm. 15, mayo-junio.
- KROETSCH, Robert (1988), *What the Crow Said*, Edmonton, University of Alberta Press.
- LACAN, Jacques (1977), "The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience", en *Écrits. A Se-*

- lection*, trad. de Alan Sheridan, Nueva York, Norton [trad. esp.: "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica", en *Escritos 1*, trad. de Tomás Segovia, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008].
- (1988), *The Ego in Freud's Theory and in the Technique of Psychoanalysis, 1954-1955*, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. de Sylvana Tomasevli, notas de John Forrester, Cambridge, Cambridge University Press [trad. esp.: *El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica, 1954-1955*, en *El seminario de Jacques Lacan*, libro 2, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. de Irene Agoff, Buenos Aires, Paidós, 2008].
- (1992), *The Ethics of Psychoanalysis*, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. de Dennis Porter, Nueva York, Norton [trad. esp.: *La ética del psicoanálisis*, en *El seminario de Jacques Lacan*, libro 7, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. de Diana S. Rabinovich, Buenos Aires, Paidós, 2008].
- (2007), *The Other Side of Psychoanalysis*, trad. de Russell Grieg, Nueva York, Norton [trad. esp.: *El reverso del psicoanálisis*, en *El seminario de Jacques Lacan*, libro 17, ed. de Jacques-Alain Miller, trad. de Eric Berenguer y Miquel Bassols, Buenos Aires, Paidós, 1992].
- LACLAU, Ernesto (1996), *Emancipación y diferencia*, Buenos Aires, Espasa Calpe y Ariel.
- LAERA, Alejandra (2004), *El tiempo vacío de la ficción. Las novelas argentinas de Eduardo Gutiérrez y Eugenio Cambaceres*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- LARSEN, Svend Erik (2012), "Georg Brandes. The Telescope of Comparative Literature", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 21-31.
- LEAL, Luis (1995), "Magical Realism in Spanish American", trad. de Wendy B. Faris, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 119-124.
- LEVINAS, Emmanuel (2002), *Totalidad e infinito*, trad. de Daniel E. Guillo, Salamanca, Sígueme, col. Hermeneia.
- LIONNET, Françoise (2012), "World Literature, Francophonie, and Creole Cosmopolitics", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir

- (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 325-235.
- LISBOA, Henrique (1888), *A china e os chins. Recordações de viagem*, Montevideo, Typográfica a Vapor de A. Godel.
- LOMNITZ, Claudio (2008), "Los intelectuales y el poder político. La representación de los científicos en México del porfiriato a la revolución", en Carlos Altamirano y Jorge Myers, *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 1: *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz.
- LUDMER, Josefina (1972), *Cien años de soledad. Una interpretación*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- MAO, Douglas y Rebecca Walkowitz (2008), "The New Modernist Studies", en *PMLA*, 123.3, pp. 737-748.
- MARIÁTEGUI, José Carlos (2007), *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, pról. de Carlos Quijano, notas de Elizabeth Garrels, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARINELLO, Juan (1980), *18 ensayos martianos*, La Habana, Editora Política.
- MARTÍ, José (1963a), "A José Joaquín Palma", en *Obras completas*, vol. 5, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- (1963b), "El carácter de la Revista Venezolana", en *Obras completas*, vol. 7, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.
- (1977), "Nuestra América", en *Nuestra América*, pról. de Juan Marinello, ed. de Hugo Achúgar, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1978), "Oscar Wilde", en *Obra literaria*, ed. de Cintio Vitier, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARTIN, Gerald (1988), "Introduction", en Miguel Ángel Asturias, *Men of Maize*, trad. de Gerald Martin, Londres, Verso.
- (1989), *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres, Verso.
- MARTÍNEZ, José María (2007), "Un duque en la corte del Rey Burgués. Positivismo y porfirismo en la narrativa de Gutiérrez Nájera", en *Bulletin of Spanish Studies*, vol. 84, núm. 2, pp. 207-221.
- (2008), "Entre la lámpara y el espejo. La imaginación modernista de Manuel Gutiérrez Nájera", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 32, núm. 2, pp. 247-269.

- MARX, Karl (1972), "On the Jewish Question", en *The Marx-Engels Reader*, ed. de Robert C. Tucker, Nueva York, Norton [trad. esp.: *La cuestión judía*, Buenos Aires, Nuestra América, 2005].
- (1975), "Economic and Philosophical Manuscripts of 1844", en *Early Writings*, Harmondsworth, Penguin [trad. esp.: *Manuscritos de 1844*, México, Cartago, 1983].
- MARX, Karl y Friedrich Engels (1979), "The Manifesto of the Communist Party", en *The Marx-Engels Reader*, 2ª ed., ed. de Robert C. Tucker, Nueva York, Norton [trad. esp.: *Manifiesto del Partido Comunista*, Buenos Aires, Longseller, 2007].
- MATA, Rodolfo (2005), "Prólogo", en José Juan Tablada, *En el país del sol*, ed. de Rodolfo Mata, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- MEJÍAS-LÓPEZ, Alejandro (2009), *The Inverted Conquest. The Myth of Modernity and the Transatlantic Onset of Modernism*, Nashville, Vanderbilt University Press.
- MENTON, Seymour (1998), *Historia verdadera del realismo mágico*, México, Fondo de Cultura Económica.
- MERIMÉE, Prosper (1984), *Carmen*, París, Encre.
- MEUNIER, Philippe (2010), *De l'Espagne aux représentations ibériques et ibéroaméricaines de l'exotisme*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne.
- MILL, Hugh Robert (1905), *Siege of the South Pole*, Nueva York, Frederick A. Stokes.
- MOLLOY, Sylvia (1972), *La diffusion de la littérature hispanoaméricaine en France au xx^e siècle*, París, Presses Universitaires de France.
- (1979), "Conciencia del público y conciencia del yo en el primer Darío", en *Revista Iberoamericana*, vol. 45, núm. 108-109, julio-agosto, pp. 443-457.
- (1980), "Voracidad y solipsismo en la poesía de Darío", en *Sin Nombre*, vol. 11, núm. 3, pp. 7-15.
- (1992), "Too Wilde for Comfort. Desire and Ideology in Fin-de-Siècle Spanish America", en *Social Text*, núm. 31/32, pp. 187-201.
- (1996), "His America, Our America. José Martí Reads Whitman", en *Modern Language Quarterly*, vol. 57, núm. 2, pp. 369-379.

- (1999), "Lost in Translation. Borges, the Western Tradition and Fictions of Latin America", en Evelyn Fishburn (ed.), *Borges and Europe Revisited*, Londres, Instituto de Estudios Latinoamericanos.
- (2005), "Postcolonial Latin America and the Magical Realist Imperative. A Report to an Academy", en *Nation, Language, and the Ethics of Translation*, ed. de Sandra Berman y Michael Wood, Princeton, Princeton University Press, pp. 370-379.
- MONGUIÓ, Luis (1955), "El origen de unos versos de 'A Roosevelt'", en *Hispania*, vol. 38, núm. 4, septiembre, pp. 424-426.
- (1962), "De la problemática del modernismo. La crítica y el 'cosmopolitismo'", en *Revista Iberoamericana*, vol. 28, núm. 53, enero-junio.
- MONTALDO, Graciela (1994), *La sensibilidad amenazada. Fin de siglo y modernismo*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1999), *Ficciones culturales y fábulas de identidad en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (2006), "La expulsión de la república, la deserción del mundo", en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 255-270.
- MORA, Luis María (1936), *Los contertulios de la Gruta Simbólica*, Bogotá, Minerva.
- MORALES, Mario Roberto (2000), "Miguel Ángel Asturias. La estética y la política de la interculturalidad", en Miguel Ángel Asturias, *Cuentos y leyendas*, ed. de Mario Roberto Morales, San José, Universidad de Costa Rica.
- MORÁN, Francisco (2005), "Volutas del deseo. Hacia una lectura del orientalismo en el modernismo hispanoamericano", en *Modern Language Notes*, vol. 120, núm. 2, pp. 383-407.
- MORAÑA, Mabel (2006), "'A río revuelto, ganancia de pescadores'. América Latina y el *déjà vu* de la literatura mundial", en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 319-336.
- MORAZÉ, Charles (1957), *Les bourgeois conquérants*, París, Librairie Armand Colin [trad. esp.: *El apogeo de la burguesía*, trad. de Juan G. Basté, Barcelona, Labor, 1965].

- MORÉ, Belford (2002), *Saberes y autoridades. Institución de la literatura venezolana (1890-1910)*, Caracas, Fondo Editorial La Nave Va.
- MOREIRAS, Alberto (2001), *The Exhaustion of Difference. The Politics of Latin American Cultural Studies*, Durham, Duke University Press.
- MORETTI, Franco (1996), *The Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez*, trad. de Quintin Hoare, Londres, Verso.
- (2000), "Conjectures on World Literature", en *New Left Review*, núm. 1, pp. 55-67 [trad. esp.: "Conjeturas sobre la literatura mundial", en *Lectura distante*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2015].
- MORETTI, Franco (ed.) (2006), *The Novel*, vol. 2: *Forms and Themes*, Princeton, Princeton University Press.
- MORRISON, Toni (1987), *Beloved*, Nueva York, Knopf [trad. esp.: *Beloved*, Barcelona, Debolsillo, 2004].
- MUFTI, Aamir R. (2007), *Enlightenment in the Colony. The Jewish Question and the Crisis of Postcolonial Culture*, Princeton, Princeton University Press.
- MÜLLER, Gesine y Dunia Gras (eds.) (2015), *América Latina y la literatura mundial. Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid y Fráncfort del Meno, Iberoamerican y Vervuert.
- NABUCO, Joaquim (2000), *Mi formación*, trad. de Ligia Ojeda, Caracas, Biblioteca Ayacucho [ed. orig.: *Minha formação*, París y Río de Janeiro, Garnier, 1900].
- NANCY, Jean-Luc (2007), *The Creation of the World or Globalization*, trad. de François Raffoul y David Pettigrew, Albany, State University of New York Press [trad. esp.: *La creación del mundo o la mundialización*, trad. de Pablo Perea Verlamazán, Barcelona, Paidós, 2003].
- NERVO, Amado (1955-1956), "Entrevista con Gómez Carrillo. Una condecoración de la legión de honor", en *Obras completas*, vol. 1, ed. de Francisco González Guerrero y Alfonso Méndez Plancarte, Madrid, Aguilar.
- NOVALIS, Friedrich von Hardenberg (1960-1988), *Schriften*, vol. 3, ed. de Paul Kluckhohn y Richard Samuel, Stuttgart, W. Kohlhammer.
- NUSSBAUM, Martha (1994), "Patriotism and Cosmopolitanism", en *Boston Review*, vol. 19, núm. 5, octubre-noviembre [trad. esp.: "Patrio-

- tismo y cosmopolitismo", en Martha Nussbaum y Joshua Cohen (comps.), *Los límites del patriotismo. Identidad, pertenencia y "ciudadanía mundial"*, Barcelona, Paidós, 1999].
- (1996), *For Love of Country?*, ed. de Joshua Cohen, Boston, Beacon Press.
- OKRI, Ben (1993), *The Famished Road*, Nueva York, Anchor Books [trad. esp.: *El camino hambriento*, trad. de Ana Gómez de Cárdenas, Barcelona, La Otra Orilla, 2008].
- OLIVEIRA LIMA, Manoel de (1903), *No Japão. Impressões da terra e da gente*, Río de Janeiro, Laemmert.
- ONÍS, Federico de (1961), "Prólogo", en *Antología de la poesía española e hispanoamericana, 1882-1932*, Nueva York, Las Américas.
- PACHECO, José Emilio (2000), "Manuel Gutiérrez Nájera. El sueño de una noche porfiriana", en *Letras Libres*, núm. 14, febrero, pp. 20-23.
- PAGÉS LARRAYA, Antonio (ed.) (1957), "Estudio preliminar", en Eduardo L. Holmberg, *Cuentos fantásticos*, Buenos Aires, Hachette.
- PAILLER, Claire (2012), "Rubén Darío y Dreyfus. Confusión y desencuentro", en *Caravelle. Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Brésilien*, núm. 98, pp. 203-212.
- PALENCIA-ROTH, Michael (1983), *Gabriel García Márquez. La línea, el círculo y las metamorfosis del mito*, Madrid, Gredos.
- PAVIE, Théodore (1839), *Choix de contes et nouvelles traduits du Chinois*, París, Librairie de Benjamin Duprat.
- PAZ, Octavio (1965), *Cuadrivio. Darío, López Velarde, Pessoa, Cernuda*, México, Joaquín Mórtiz.
- (1974), *Los hijos del limo. Del romanticismo a las vanguardias*, Barcelona, Seix Barral.
- PÉREZ FIRMAT, Gustavo (1989), *The Cuban Condition. Translation and Identity in Modern Cuban Literature*, Cambridge, Cambridge University Press.
- PÉRUS, Françoise (1976), *Literatura y sociedad en América Latina*, México, Siglo XXI.
- PHILLIPS, Allen W. (1968), "Rubén Darío y sus juicios sobre el modernismo", en Homero Castillo (ed.), *Estudios críticos sobre el modernismo*, Gredos, Madrid.

- PICÓN, Jacinto Octavio (1895), "Prólogo", en Enrique Gómez Carrillo, *Literatura extranjera*, París, Garnier.
- PIGLIA, Ricardo (1994), "Sarmiento the Writer", en Tulio Halperin Donghi, Iván Jaksic, Gwen Kirkpatrick y Francine Masiello (eds.), *Sarmiento. Author of a Nation*, Berkeley, University of California Press.
- PIZER, John (2012), "Johann Wolfgang von Goethe. Origins and Relevance of *Weltliteratur*", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 3-11.
- PORTUONDO, José Antonio (1982), *Martí, escritor revolucionario*, La Habana, Editora Política.
- PRENDERGAST, Christopher (ed.) (2004), *Debating World Literature*, Londres, Verso.
- PRIETO, Adolfo (1967), "La generación del ochenta. La imaginación", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, pp. 457-480.
- PRIETO, René (1996), "The Literature of Indigenismo", en Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker, *Cambridge History of Latin American Literature*, vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press.
- PUCHNER, Martin (ed.) (2006), *Poetry of the Revolution. Marx, Manifestos and the Avant-Gardes*, Princeton, Princeton University Press.
- (2012), *The Norton Anthology of World Literature*, 3ª ed., vol. 6, Nueva York, Norton.
- QUAYSON, Ato (1997), *Strategic Transformations of Nigerian Writing. Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Soyinka, Ben Okri*, Bloomington, Indiana University Press.
- (2006), "Fecundities of the Unexpected. Magical Realism, Narrative, and History", en Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. 1: *History, Geography, and Culture*, Princeton, Princeton University Press, pp. 726-756.
- RAMA, Ángel (1970), *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- (1982a), "Los procesos de transculturación en la narrativa latinoamericana", en *La novela en América Latina*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.

- (1982b), *Transculturación narrativa en América Latina*, México, Siglo XXI.
- (1983), "José Martí en el eje de la modernización poética. Whitman, Lautréamont, Rimbaud", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, núm. 32, pp. 96-135.
- (1984), "El Boom en perspectiva", en *Más allá del Boom. Literatura y mercado*, Buenos Aires, Folios.
- (1985), *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Arca.
- (1991), *Edificación de un arte nacional y popular. La narrativa de Gabriel García Márquez*, Bogotá, Colcultura.
- RAMOS, Julio (2009), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Caracas, Fundación Editorial El Perro y La Rana.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1950), "Ambiente espiritual del 900", en *Número*, núm. 6-8, enero a junio.
- REBOLLEDO, Efrén (1910a), *Hojas de bambú*, México, Editorial Nacional.
- (1910b), *Nikko*, México, Tipografía Díaz de León.
- RIMBAUD, Arthur (1984), "Lettres dites 'du Voyant'", en *Poesies. Une Saison en enfer. Illuminations*, ed. de Louis Forestier, París, Gallimard [trad. esp.: *Prometo ser bueno. Cartas completas*, trad. y notas de Paula Cifuentes, Barcelona, Barril & Barral, 2009].
- RINCÓN, Carlos (1997), "Streams Out of Control: The Latin American Plot", en *Streams of Cultural Capital*, ed. de David Palumbo Liu y Sepp Gumbrecht, Palo Alto, Stanford University Press.
- ROBBINS, Bruce (1998), "Comparative Cosmopolitanisms", en *Cosmopolitics. Thinking and Feeling beyond the Nation*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- (2012), "Uses of World Literature", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 383-392.
- RODÓ, José Enrique (1899), *Rubén Darío, su personalidad literaria*, Montevideo, Imprenta de Dornaleche y Reyes.
- (1956), *Obras completas*, vol. 2, ed. de José Pedro Segundo y Juan Antonio Zubillaga, Montevideo, Barreiro y Ramos.

- RODRÍGUEZ GARCÍA, José María (2010), *The City of Translation. Poetry and Ideology in Nineteenth-Century Colombia*, Nueva York, Palgrave Macmillan.
- RODRÍGUEZ PÉRSICO, Adriana (2001), "Las reliquias del banquete' darwinista: E. Holmberg, escritor y científico", en *Modern Language Notes*, vol. 116, núm. 2, pp. 371-391.
- ROH, Franz (1925), *Nach-expressionismus; magischer Realismus. Probleme der neuesten Europäischen Malerei*, Leipzig, Klinkhardt y Biermann [trad. esp.: *Realismo mágico, post expresionismo. Problemas de la pintura europea más reciente*, trad. de Fernando Vela, Madrid, Revista de Occidente, 1927].
- (1995), "Magic Realism: Post-Expressionism", en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press.
- ROSENBERG, Fernando J. (2006), *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press.
- ROSENBLAT, Ángel (1955), "Rastacueros y arrastracueros (buenas y malas palabras)", en *El Nacional*, Caracas, 6 de enero.
- RUIZ, Jorge Eliécer (1977), "Prólogo", en Pedro Gómez Valderrama, *Más arriba del reino. La otra raya del tigre*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- RULFO, Juan (1994), *Pedro Páramo. El Llano en llamas y otros textos*, Barcelona, Planeta.
- RUSHDIE, Salman (2003), "Inverted Realism", *PEN International America* 6, Metamorphoses, octubre. Disponible en línea: <<http://www.pen.org/nonfiction-transcript/inverted-realism>>.
- (2011), *Hijos de la medianoche*, Madrid, Penguin Random House [ed. orig.: *Midnight's Children*, Londres, Penguin, 1991].
- SAAVEDRA MOLINA, Julio (1938), "Nota a La oda de Francia", en Rubén Darío, *Poesías y prosas raras*, ed. de Julio Saavedra Molina, Santiago, Prensas de la Universidad de Chile.
- SAER, Juan José (1997a), "La espesa selva de lo real", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.
- (1997b), "Una literatura sin atributos", en *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel.

- SAID, Edward W. (2002), *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, presentación de Juan Goytisolo, Barcelona, Mondadori [ed. orig.: *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1978].
- SALDÍVAR, José David (1991), *The Dialectics of Our America. Genealogy, Cultural Critique and Literary History*, Durham, Duke University Press.
- SALINAS, Pedro (1948), *La poesía de Rubén Darío. Ensayo sobre el tema y los temas del poeta*, Buenos Aires, Losada.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio (ed.) (2006a), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- (2006b), "Hijos de Metapa': un recorrido conceptual de la literatura mundial (a manera de introducción)", en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la "literatura mundial"*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 7-46.
- SANÍN CANO, Baldomero (1925), "Nietzsche y Brandes", en *La civilización manual y otros ensayos*, Buenos Aires, Babel.
- (1934), *Divagaciones filológicas y apólogos literarios*, Manizales, Casa Editorial Arturo Zapata.
- (1942), "Jorge Brandes, o el reinado de la inteligencia", en *Ensayos*, Bogotá, ABC.
- (1944), *Letras colombianas*, México, Fondo de Cultura Económica.
- (1949), *De mi vida y otras vidas*, Bogotá, Revista de América.
- (1977a), "Bajo el signo de Marte", en *Escritos*, ed. de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- (1977b), "De lo exótico", en *Escritos*, ed. de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- (1977c), "¿Existe una literatura hispanoamericana?", en *Escritos*, ed. de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- (1977d), "Jorge Brandes", en *Escritos*, ed. de Juan Gustavo Cobo Borda, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- (1978a), "Influencias de Europa sobre la cultura de la América española", en *El oficio del lector*, ed. de Juan Gustavo Cobo Borda, Caracas, Biblioteca Ayacucho.

- (1978b), "Menéndez Pelayo", en *El oficio del lector*, ed. de J. G. Cobo Borda, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- SANTAELLA, Juan Carlos (ed.) (1986), *Diez manifiestos literarios venezolanos*, Caracas, La Casa de Bello.
- SANTANA, Mario (2000), *Foreigners in the Homeland. The Spanish American New Novel in Spain 1962-1974*, Lewisburg, Bucknell University Press.
- SANTIAGO, Silviano (2004), *O cosmopolitismo do pobre*, Belo Horizonte, Editora UFMG.
- SARLO, Beatriz (1981), "Sobre la vanguardia, Borges y el criollismo", en *Punto de Vista*, vol. 4, núm. 11.
- (1988), *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- (1995), *Borges, un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel.
- SARMIENTO, Domingo F. (1981), *Viajes*, Buenos Aires, Editorial de Belgrano.
- SAUSSY, Haun (2006), "Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares: Of Memes, Hives, and Selfish Genes", en Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SCARANO, Tomasso (1999), "Notes on Spanish-American Magical Realism", en Elisa Linguanti, Francesco Casotti y Carmen Concilio (eds.), *Coterminous Worlds. Magical Realism and Contemporary Post colonial Literature in English*, Amsterdam, Rodopi.
- SCHULMAN, Iván A. (1987), *Nuevos asedios al modernismo*, Madrid, Taurus.
- (2002a), "José Martí y las estrategias del discurso (contra)moderno", en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI.
- (2002b), "Más allá de la gracia. La modernidad de Manuel Gutiérrez Nájera", en *El proyecto inconcluso. La vigencia del modernismo*, México, Siglo XXI.
- SCHWARTZ, Jorge (1993), *Vanguardia y cosmopolitismo en la década del veinte. Oliverio Girondo y Oswald de Andrade*, Rosario, Beatriz Viterbo.

- SCHWARTZ, Marcy E. (1999), *Writing Paris. Urban Topographies of Desire in Contemporary Latin American Fiction*, Albany, SUNY Press.
- SCHWARZ, Roberto (2007), "Competing Readings in World Literature", trad. de Nick Caistor, en *New Left Review*, núm. 48, noviembre-diciembre, pp. 83-107 [trad. esp.: "Lecturas opuestas de la literatura mundial", en *New Left Review*, núm. 48, pp. 79-96].
- SEGALÉN, Victor (1978), *Essai sur l'exotisme. Une esthétique du divers*, Montpellier, Fata Morgana [trad. esp.: *Ensayo sobre el exotismo. Una estética de lo diverso*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1989].
- (2007), *Stèles/古今碑錄*, ed., trad. y anotaciones de Timothy Billings y Christopher Bush, pról. de Haun Saussy, Middletown, Wesleyan University Press.
- SHAW, Donald L. (1985), *Alejo Carpentier*, Boston, Twayne.
- SHIH, Shu-mei (2004), "Global Literature and the Technologies of Recognition", en *PMLA*, vol. 119, núm. 1, enero, pp. 16-30.
- SIERRA, Justo (1896), "Prólogo", en Manuel Gutiérrez Nájera, *Poesías de Manuel Gutiérrez Nájera*, México, Establecimiento Tipográfico de la Oficina Impresora del Timbre.
- SIERRA, Rubén (2007), "Baldomero Sanín Cano", en Santiago Castro-Gómez (ed.), *Pensamiento colombiano del siglo xx*, Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- SILVA BEAUREGARD, Paulette (2008), "La lectura, la pose y el desarraigo. Pedro-Emilio Coll y el 'bovarismo hispanoamericano'", en *Acta Literaria*, núm. 37, pp. 81-95.
- SIMPSON-HOUSLEY, Paul (1992), *Antarctica. Exploration, Perception and Metaphor*, Nueva York, Routledge.
- SIRINELLI, Jean-François (1990), *Intellectuels et passions françaises*, París, Fayard.
- SISKIND, Mariano (2010), "Paul Groussac. El escritor francés y la tradición (argentina)", en Noé Jitrik y Alejandra Laera (eds.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: *El brote de los géneros*, Buenos Aires, Emecé.
- SLEMON, Stephen (1995), "Magic Realism as Postcolonial Discourse", en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism.*

- Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 407-426.
- SMITH, Adam (2002), *The Theory of Moral Sentiments*, ed. de Knud Haakonessen, Cambridge, Cambridge University Press [trad. esp.: *La teoría de los sentimientos morales*, Madrid, Alianza, 2004].
- SOMMER, Doris (1999), "A Rhetoric of Particularism", en *Proceed with Caution, When Engaged by Minority Writing in the Americas*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- (2004), *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, trad. de José Leandro Urbina y Ángela Pérez, Bogotá, Fondo de Cultura Económica [ed. orig.: *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, University of California Press, 1991].
- SOMMER, Doris y George Yúdice (2000), "Latin American Literature from the 'Boom' On", en Michael McKeon (ed.), *Theory of the Novel. A Historical Approach*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- SORENSEN, Diana (1996), *Facundo and the Construction of Argentine Culture*, Austin, University of Texas Press [trad. esp.: *El Facundo y la construcción de la cultura argentina*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998].
- (2007), *A Turbulent Decade Remembered. Scenes from the Latin American Sixties*, Palo Alto, Stanford University Press.
- SPITTA, Silvia (2006), "Traición y transculturación. Los desgarramientos del pensamiento latinoamericano", en Mabel Moraña (ed.), *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- SPIVAK, Gayatri Chakraborty (1989), "Post-structuralism, Marginality, Post-coloniality, and Value", en *Sociocriticism*, vol. 5, núm. 2, pp. 43-81.
- (2003), *Death of a Discipline*, Nueva York, Columbia University Press [trad. esp.: *Muerte de una disciplina*, Santiago de Chile, Palinodia, 2009].
- STEWART, John (1990), *Antarctica. An Encyclopedia*, 2 vols., Jefferson (NC), McFarland.
- STRICH, Fritz (1949), *Goethe and World Literature*, trad. de C. A. M. Sym, Londres, Routledge y Kegan Paul.

- SUÁREZ CORTINA, Manuel (2006), "Laicismo y anticlericalismo en la España de fin de siglo. Manuel González Prada y las 'dos Españas'", en Isabelle Tauzin (ed.), *Manuel González Prada. Escritor de dos mundos*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos, pp. 69-98.
- TABLADA, José Juan (1914), *Hiroshigué. El pintor de la nieve y de la lluvia, de la noche y de la luna*, México, Monografías Japonesas.
- (2005), *En el país del sol*, ed. de Rodolfo Mata, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- TANCO ARMERO, Nicolás (1888), *Recuerdos de mis últimos viajes a Japón*, Madrid, Rivadeneyra.
- (2010), *Viaje de la Nueva Granada a China y de China a Francia*, Londres, Historical Collection of the British Library.
- TANOUKHI, Nirvana (2011), "The Scale of World Literature", en David Palumbo-Liu, Bruce Robbins y Nirvana Tanoukhi (eds.), *Immanuel Wallerstein and the Problem of the World. System, Scale, Culture*, Durham, Duke University Press.
- TAUSSIG, Michael T. (1986), *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man. A Study in Terror and Healing*, Chicago, University of Chicago Press [trad. esp.: *Chamanismo, colonialismo y el hombre salvaje. Un estudio sobre el terror y la curación*, Popayán, Universidad del Cauca, 2002].
- TAYLOR, Charles (1979), *Hegel and Modern Society*, Cambridge, Cambridge University Press [trad. esp.: *Hegel y la sociedad moderna*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983].
- TEKIN, Latife (2001), *Dear Shameless Death*, trad. de Saliha Parker y Mel Kenne, Nueva York, Marion Boyar.
- TENG, Wei (2011), "Translating Political Writing into Formal Experiment. Magical Realism and Chinese Literature in 1980s", tesis de doctorado, inédita.
- TESLER, Mario (2006), *Paul Groussac en la Biblioteca Nacional*, Buenos Aires, Ediciones de la Biblioteca Nacional.
- THOMSEN, Mads Rosendahl (2008), *Mapping World Literature. International Canonization and Transnational Literatures*, Londres, Continuum.
- TINAJERO, Araceli (2004), *Orientalismo en el modernismo hispanoamericano*, West Lafayette, Purdue University Press.

- TRIGO, Abril (2006), "Algunas reflexiones acerca de la literatura mundial", en Ignacio Sánchez Prado (ed.), *América Latina en la literatura mundial*, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, pp. 89-100.
- TRIGO, Benigno (1994), "Los raros de Darío y el discurso alienista finisecular", en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 18, núm. 2, pp. 293-307.
- TRUMPENER, Katie (2006), "World Music, World Literature. A Geopolitical View", en Haun Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- TSU, Jing (2012), "World Literature and National Literature(s)", en Theo D'haen, David Damrosch y Djelal Kadir (eds.), *The Routledge Companion to World Literature*, Londres, Routledge, pp. 158-168.
- UGARTE, Manuel (1903), *Crónicas de boulevard*, París, Garnier Hermanos.
- (1943), *Escritores iberoamericanos de 1900*, Santiago de Chile, Orbe.
- URBANEJA ACHELPOHL, Luis Manuel (1895a), "Sobre literatura nacional", en *Cosmópolis*, núm. 10, mayo, pp. 21-24.
- (1895b), "Más sobre literatura nacional", en *Cosmópolis*, núm. 11, junio, pp. 49-57.
- USLAR PIETRI, Arturo (1958), *Letras y hombres de Venezuela*, Caracas, EDIME.
- (1979a), "Las lanzas coloradas", en *Las lanzas coloradas y cuentos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1979b), "La lluvia", en *Las lanzas coloradas y cuentos selectos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- (1986), "Realismo mágico", en *Godos, insurgentes y visionarios*, Barcelona, Seix Barral.
- VALERA, Juan (1889), *Cartas americanas. Primera serie*, Madrid, Fuentes y Capdeville.
- VALÉRY, Paul (1977), "Carta de Paul Valéry a Francis de Miomandre", en Miguel Ángel Asturias, *Tres obras. Leyendas de Guatemala. El alhajadito. El señor presidente*, Caracas, Ayacucho.
- VAN DEN ABBEELE, Georges (1991), *Travel as Metaphor. From Montaigne to Rousseau*, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- VENN, Couze (2000), *Occidentalism. Modernity and Subjectivity*, Londres, Sage.

- VERLAINE, Paul (1888), *Les poètes maudits*, París, León Vanier [trad. esp.: *Los poetas malditos*, Barcelona, Icaria, 1980].
- VERNE, Julio (1865), *Cinq semaines en ballon*, París, J. Hetzel [trad. esp.: *Cinco semanas en globo*, Barcelona, RBA Coleccionables, col. Hetzel, 2008].
- (2000), *Le tour du monde en 80 jours*, París, Le Livre de Poche [trad. esp.: *La vuelta al mundo en ochenta días*, Madrid, Alianza, 2011].
- (2001a), *Autour de la Lune*, París, Le Livre de Poche [trad. esp.: “Alrededor de la Luna”, en *Viaje a la Luna*, trad. de Gregorio Lafuerza, t. II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. Biblioteca Básica Universal, 1971].
- (2001b), *De la Terre à la Lune*, París, Le Livre de Poche [trad. esp.: “De la Tierra a la Luna”, en *Viaje a la Luna*, trad. de Gregorio Lafuerza, ts. I y II, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, col. Biblioteca Básica Universal, 1971].
- VIÑAS, David (1974), *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo xx.
- WALKOWITZ, Rebecca L. (2006), *Cosmopolitan Style. Modernism beyond the Nation*, Nueva York, Columbia University Press.
- WARNES, Christopher (2005), “Naturalising the Supernatural. Faith, Irreverence and Magical Realism”, en *Literature Compass*, núm. 2, pp. 1-16.
- (2009), *Magical Realism and the Postcolonial Novel. Between Faith and Irreverence*, Londres, Palgrave Macmillan.
- WATT, Ian (1984), *The Rise of the Novel. Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley, University of California Press.
- WELLEK, René (1963), “The Crisis of Comparative Literature”, en *Concepts of Criticism*, ed. de Stephen G. Nichols Jr., New Haven, Yale University Press [trad. esp.: “La crisis de la literatura comparada”, en *Conceptos de crítica literaria*, trad. de Edgar Rodríguez Leal, Caracas, Ediciones de la Biblioteca, 1968].
- WILDE, Eduardo (1899), *Por mares i por tierras*, Buenos Aires, Jacobo Peuser.
- WILDE, Oscar (2008), “English Renaissance of Art”, en *Essays and Lectures*, Rockville (MD), Arc Manor [trad. esp.: *El renacimiento inglés del arte*, Buenos Aires, Quadrata, 2004].

- WILLIAMS, Raymond (1970), *The English Novel from Dickens to Lawrence*, Londres, Chatto and Windus [trad. esp.: *La novela inglesa de Dickens a D. H. Lawrence*, Madrid, Destino, 1997].
- WISPÉ, Lauren (1986), “The Distinction between Sympathy and Empathy. To Call Forth a Concept, a Word Is Needed”, en *Journal of Personality and Social Psychology*, núm. 50, vol. 2, pp. 314-321.
- YAN, Mo (2004), *Big Breasts and Wide Hips*, trad. de Howard Goldblatt, Nueva York, Arcade.
- YEPES-BOSCÁN, Guillermo (1992), “Asturias, un pretexto del mito”, en Miguel Ángel Asturias, *Hombres de maíz*, ed. de Gerald Martin, París, Archivos.
- YOUNG, David y Keith Holloman (eds.) (1984), *Magical Realist Fiction. An Anthology*, Nueva York, Longman.
- ZAMORA, Lois Parkinson (1990), “One Hundred Years of Solitude in Comparative Literature Courses”, en María Elena de Valdés y Mario J. Valdés (eds.), *Approaches to Teaching García Márquez's One Hundred Years of Solitude*, Nueva York, Modern Language Association.
- (1995), “Magical Romance/Magical Realism. Ghosts in U.S. and Latin American Fiction”, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 497-550.
- ZAMORA, Lois Parkinson y Wendy B. Faris (1995), “Introduction. Daiquiri Birds and Flaubertian Parrot(ie)s”, en Lois Parkinson Zamora y Wendy B. Faris (eds.), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press, pp. 1-11.
- ZAMORA, Lois Parkinson y Wendy B. Faris (eds.) (1995), *Magical Realism. Theory, History, Community*, Durham, Duke University Press.
- ZANETTI, Susana (2008), “El modernismo y el intelectual como artista: Rubén Darío”, en Carlos Altamirano y Jorge Myers, *Historia de los intelectuales en América Latina*, vol. 1: *La ciudad letrada, de la conquista al modernismo*, Buenos Aires, Katz.

Índice de nombres

- Achebe, Chinua: 84 n., 87.
Aching, Gerard: 166 n., 203, 204, 248, 279.
Achúgar, Hugo: 20 n.
Agosta, Lou: 331.
Aguilar, Gonzalo: 28 n., 37, 163 n., 288.
Aías, Leopoldo "Clarín": 208 n.
Alexis, Jacques Stéphen: 122, 123.
Alfonso XIII: 289 n.
Alighieri, Dante: 85, 252, 328.
Allende, Isabel: 142, 143 n.
Alonso, Carlos: 23 n., 167 n.
Altamirano, Carlos: 26, 52, 323 n.
Altamirano, Ignacio Manuel: 78.
Altenberg, Peter: 227.
Ambrogi, Arturo: 298, 299 n., 303 n.
Amundsen, Roald: 64 n.
Anacreonte: 254 n.
Ana de Gran Bretaña: 61.
Anderson Imbert, Enrique: 98, 107 n., 108 n.
Andrade, Oswald de: 27, 171, 196, 247.
Andrés, Juan: 31.
Appadurai, Arjun: 32.
Appiah, Kwame Anthony: 22, 27.
Apter, Emily: 33, 83, 91 n., 92.
Aragon, Louis: 110.
Arendt, Hannah: 25 n.
Arguedas, José María: 28, 171.
Arias, Salvador: 114.
Arrom, José Juan: 250.
Ashcroft, Bill: 123 n., 124.
Asturias, Miguel Ángel: 100, 105-109, 111, 112, 117, 120-122, 124, 129, 136, 143, 196.
Asunción Silva, José: 175, 229, 230, 305, 322.
Atahualpa: 250 n.
Aubrun, Charles V.: 287 n., 288.
Auerbach, Erich: 32.
Avellaneda, Nicolás: 269.
Ávila, Teresa de: 85 n., 252.
Azevedo, Aluísio: 298 n.
Bady, Berthe: 312 n.
Baedeker, Karl: 306 n.
Balcells, Carmen: 139.
Balderston, Daniel: 18.
Balzac, Honoré de: 71, 193, 194.
Banville, Théodore de: 263 n.
Baratynski, Yevgueni: 215.
Barrès, Maurice: 325, 327.
Barthes, Roland: 72 n.
Bashkirtseff, María: 209.
Basileiadēs, Spyridōn: 209.
Bastos, María Luisa: 206 n.
Bataille, Georges: 110.
Baudelaire, Charles: 200, 225, 226, 261, 263 n., 303, 304.
Bauer, Bruno: 330.
Baughman, Timothy H.: 64 n.
Bayly, Jaime: 146.
Beaulieu, Leroy: 321.
Beckett, Samuel: 196.
Beckman, Ericka: 193.
Beckmann, Max: 102.
Bécquer, Gustavo Adolfo: 158, 177, 185 n.
Behdad, Ali: 293.
Benet, Juan: 283.
Benjamin, Walter: 207, 282.
Bergel, Martín: 20 n.
Berman, Jessica: 21 n.
Beverley, John: 172 n.

- Bhabha, Homi K.: 27, 82 n., 93, 97, 98, 102, 179 n.
 Bianco, José: 124.
 Bing, Samuel: 255 n.
 Blanchard, Pascal: 65 n.
 Blanco Fombona, Rufino: 205 n., 326 n.
 Boccaccio, Giovanni: 85.
 Bombal, María Luisa: 124.
 Bonaparte, Napoleón: 62.
 Bontempelli, Massimo: 104, 105, 112 n., 115.
 Borges, Jorge Luis: 16-19, 26, 84, 124, 126, 190, 196, 225, 227, 232, 269.
 Boukman, Dutty: 113.
 Bourdieu, Pierre: 34, 83 n., 210.
 Bourget, Paul: 193, 220.
 Bowers, Maggie Ann: 133.
 Brandes, Georg: 32, 226, 227, 235-242.
 Brandés, Marta: 312 n.
 Brasseur de Bourbourg, Étienne: 107 n.
 Breton, André: 110, 116.
 Browning, Robert: 18.
 Bruno, Paula: 268 n., 269 n.
 Buell, Lawrence: 32.
 Bulnes, Francisco: 324 n.
 Buruma, Ian: 183 n.
 Bush, Christopher: 21 n., 295, 300, 301.
 Butler, Judith: 23.
 Byron, George Gordon: 158, 177, 191, 308 n.
- Calderón de la Barca, Pedro: 205, 214.
 Calvé, Emma: 312 n.
 Calvino, Italo: 126, 133 n.
 Camayd-Freixas, Erik: 104, 111 n., 112 n., 121 n.
 Campoamor, Ramón de: 158, 177.
 Cándido, Antonio: 16, 26, 27.
 Carducci, Giosuè: 227.
 Carey, Peter: 98.
 Carlos, Alberto: 263 n.
 Carlyle, Thomas: 272 n.
 Caro, Miguel Antonio: 229 n.
 Carpentier, Alejo: 98, 100, 102, 105-117, 119-124, 125 n., 126, 129, 134, 136, 141, 143, 171, 196.
 Carriego, Evaristo: 18.
 Carrière, Eugène: 256 n.
 Carter, Angela: 98, 142.
 Casal, Julián del: 175, 206, 305.
- Casanova, Pascale: 33, 34, 36, 83, 255, 259, 270, 282, 283.
 Casares, Adolfo Bioy: 124.
 Casas, Bartolomé de las: 85 n.
 Castro, Eugenio de: 261.
 Castro, Fidel: 129, 168.
 Cervantes, Miguel de: 85, 87, 233, 252.
 Cestero, Tulio: 289.
 Chakrabarty, Dipesh: 24 n.
 Chanady, Amaryll: 117 n., 122, 123, 125 n.
 Chandler, Raymond: 71.
 Chapman, Walker: 60.
 Chateaubriand, François-René, vizconde de: 26, 291, 295.
 Chaucer, Geoffrey: 85.
 Cheever, John: 126.
 Chiampi, Irlemar: 101, 117 n., 119, 120, 126.
 Cicogna, Enrico: 139.
 Clayton, Michelle: 21 n.
 Clemenceau, Georges: 323.
 Clifford, James: 111.
 Cohen, Margaret: 34, 66, 67.
 Colet, Louise: 53.
 Coll, Pedro Emilio: 39, 197-204, 219.
 Collodi, Carlo: 85.
 Colombi, Beatriz: 262 n., 267, 284 n., 294, 299.
 Colón, Cristóbal: 60, 114, 250 n.
 Compère, Daniel: 65 n.
 Contreras, Francisco: 205 n.
 Cook, James: 59-63, 64 n., 297.
 Cooper, Fenimore: 52, 272 n.
 Cooppan, Vilashini: 33 n., 34 n., 82 n.
 Coppée, François: 209, 276, 278, 327 n.
 Corbière, Tristan: 261.
 Cortázar, Julio: 28 n., 84, 126.
 Couto, Mia, António Emílio Leite Couto, llamado: 133, 135, 136.
 Christophe, Henri: 113, 114.
 Cromwell, Thomas: 188.
 Cruz, sor Juana Inés de la: 85 n.
 Cuddy-Keane, Melba: 21 n.
- D'Annunzio, Gabriele: 216 n., 220.
 D'haen, Theo: 31 n., 32.
 D'Hervey de Saint-Denys, Léon: 216, 224, 225.
 D'Humières, Robert: 220, 221.

- Daisne, Johan, Herman Thiery, llamado: 105 n.
 Dalrymple, Alexander: 60.
 Damrosch, David: 33, 35, 83, 84, 86, 89 n., 99.
 Danticat, Edwidge: 141.
 Darío, Rubén: 20, 25, 40, 151, 152 n., 156, 160, 162 n., 163, 164, 173-175, 183, 185, 195, 196, 200, 205-209, 213, 215, 217, 219, 225, 226, 230, 231, 245-267, 270-273, 274 n., 275 n., 276-294, 300, 305, 309, 322, 326, 327.
 Darriussecq, Marie: 98, 142.
 Dash, J. Michael: 123 n.
 Daudet, Alphonse: 193, 200, 268 n.
 De Ferrari, Guillermina: 20 n.
 De la Campa, Román: 163 n.
 Deleuze, Gilles: 70, 100 n., 297 n.
 Dellepiane, Ángela: 76 n.
 Délvig, Antón: 215.
 Denning, Michael: 84 n., 99.
 Derrida, Jacques: 33, 39, 57, 153, 269 n.
 Desbordes-Valmore, Marceline: 261.
 Desnos, Robert: 110.
 Després, Suzanne: 312 n.
 Dharwadker, Vinay: 34 n.
 Díaz, Porfirio: 191, 298 n., 324.
 Díaz Alejandro, Carlos: 154 n.
 Díaz Rodríguez, Manuel: 199.
 Dimock, Wai Chee: 32, 83.
 Dix, Otto: 102.
 Dohman, Barbara: 122 n.
 Domínguez, César: 20 n.
 Dominici, Pedro César: 197, 198.
 Dostolevski, Fiódor: 216, 228 n.
 Douglass, Frederick: 85.
 Doyle, Laura: 21 n.
 Drake, David: 323.
 Dreyfus, Alfred: 41, 313, 322-327.
 Drumont, Édouard: 232 n., 325.
 Dumas, Alejandro (hijo): 220.
 Durand, Carmen: 139.
 Durand, Claude: 139.
 Durix, Jean-Pierre: 99.
- Echeverría, Esteban: 153 n., 272 n.
 Eckermann, Johann Peter: 31, 236.
 Eco, Umberto: 133 n.
 Edwards, Philip: 60.
- Eisenberg, Nancy: 331 n.
 Eliot, George: 193.
 Eliot, Thomas Stearns: 227.
 Emerson, Ralph Waldo: 272 n.
 Engels, Friedrich: 37, 56, 58 n., 95.
 English, James: 84 n.
 Erskine, Toni: 27.
 Espronceda, José de: 269.
 Esquivel, Laura: 142.
 Esterhazy, Ferdinand: 323.
 Étiemble, René: 32.
 Eujanian, Alejandro: 269 n.
 Eurípides: 85.
- Fanon, Frantz: 332.
 Faris, Wendy: 99, 128.
 Faulkner, William: 126, 130.
 Faure, Félix: 323.
 Fernández, Macedonio: 144.
 Fernández Cifuentes, Luis: 302.
 Fernández Retamar, Roberto: 168, 169 n., 175.
 Feuillet, Octave: 193.
 Fitzmaurice-Kelly, James: 227.
 Flammarion, Camille: 75 n.
 Flaubert, Gustave: 53, 193, 194, 230, 291.
 Flores, Ángel: 124, 125 n.
 Fojas, Camilla: 173 n., 188 n., 246 n.
 Fombona, Jacinto: 295 n., 296 n.
 Foucault, Michel: 164.
 France, Anatole: 210.
 Franco, Jean: 172.
 Fresán, Rodrigo: 146.
 Freud, Sigmund: 23, 153, 260, 332.
 Friederich, Werner P.: 32.
 Friedman, Thomas: 195 n.
 Fuentes, Carlos: 146.
 Fuguet, Alberto: 145-147.
 Fuller, Loie: 312 n.
- Gagnière, Claude: 318.
 Gallo, Delfín: 266 n.
 García Calderón, Francisco: 205 n.
 García Calderón, Ventura: 205 n.
 García Márquez, Gabriel: 28, 84 n., 85, 87, 93, 98, 100, 109, 125, 126, 128-134, 136-138, 140-143, 145-147, 171, 196.
 García Moreno, Gabriel: 131 n.

- Garcilaso de la Vega, Inca: 114.
 Garuba, Harry: 136.
 Gasparini, Sandra: 73 n.
 Gautier, Théophile: 255 n., 264.
 Gilman, Sander: 316.
 Girardet, Raoul: 65 n.
 Goethe, Wolfgang von: 30, 31, 82, 85, 87, 89, 91, 153, 226, 228, 229, 236, 242.
 Gógol, Nikolái: 126, 212, 216.
 Gómez, Sergio: 145, 146.
 Gómez Carrillo, Enrique: 7, 20, 39-41, 155, 156, 160, 163, 174, 185, 188 n., 205-227, 230, 231, 256 n., 291-296, 298-322, 324-333.
 Goncourt, Edmond de: 193, 230, 255 n.
 Goncourt, Jules de: 230, 255 n.
 Góngora y Argote, Luis de: 252.
 Gonse, Charles-Arthur: 255 n.
 González, Aníbal: 151, 302, 318 n.
 González de Mendoza, José María: 107.
 González Echevarría, Roberto: 109 n., 112, 119.
 González Prada, Manuel: 39, 78, 156, 157, 160, 163, 164, 180-183, 185, 323 n.
 Gorki, Máximo: 216.
 Gracián, Baltasar: 252.
 Graff Zivin, Erin: 316, 321, 322, 330, 332 n.
 Gramsci, Antonio: 55, 72 n.
 Gras, Dunia: 20 n.
 Griffiths, Gareth: 123 n., 124.
 Grosz, George: 102.
 Groussac, Paul: 251, 262, 265-279, 281.
 Guattari, Félix: 100 n., 297 n.
 Guenther, Irene: 103, 105 n.
 Guevara, Ernesto "Che": 140.
 Guimarães Rosa, João: 28, 171.
 Gutiérrez, Eduardo: 272 n.
 Gutiérrez Girardot, Rafael: 155 n., 242.
 Gutiérrez Nájera, Manuel: 39, 156, 157, 158 n., 159, 163, 164, 174, 183, 185, 189-197, 201, 206, 219.
 Hagg, Thomas: 50 n.
 Halévy, Ludovic: 288.
 Hálperine-Kaminsky, Ely: 216.
 Hand, Seán: 330.
 Han Yu: 225.
 Harootunian, Harry: 294.
 Harris, Ruth: 323.
 Harss, Luis: 122 n.
 Hartlaub, Gustav: 102, 103.
 Hauptmann, Gerhardt: 209, 211, 223.
 Haussmann, Georges-Eugène, barón: 308.
 Hayot, Eric: 21 n., 35, 71.
 Haywood Ferreira, Rachel: 75 n.
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: 45, 47, 58-60, 62, 239 n., 240.
 Heine, Heinrich: 182, 200.
 Henríquez Ureña, Max: 152 n., 167, 206, 208.
 Henríquez Ureña, Pedro: 156, 167, 168, 174, 227.
 Heredia, José María de: 263 n.
 Hérode, Georges: 216 n.
 Herder, Johann Gottfried von: 242.
 Hernández, José: 78.
 Hernández Martínez, Maximiliano: 131 n.
 Herzl, Theodor: 323.
 Heyse, Paul: 209, 218.
 Hobsbawm, Eric: 300.
 Hodgins, Jack: 133.
 Holloman, Keith: 125, 126.
 Holmberg, Eduardo Ladislao: 19, 38, 49, 72-78, 201.
 Homero: 85.
 Horacio: 31 n., 157.
 Houssaye, Arsène: 254 n.
 Hubert, Rosario: 298 n.
 Hudson, William Henry: 227.
 Hugo, Victor Marie: 32, 115, 185 n., 191, 200, 252, 255, 256, 259, 275 n.
 Hume, David: 331, 332 n.
 Huysmans, Joris-Karl: 195, 209.
 Ibsen, Henrik: 85, 87, 211, 212, 227, 261.
 Infante, Ángel Gustavo: 198.
 Ingenieros, José: 322, 323 n.
 Isaacs, Jorge: 74 n., 316.
 Jameson, Fredric: 32, 78, 80 n., 98.
 Jesús de Nazaret: 217, 232 n., 250.
 Jing Tsu: 21 n., 30.
 Josiowicz, Alejandra: 162 n.
 Joyce, James: 130.
 Jrade, Cathy: 173 n., 281 n.
 Kadir, Djelal: 39 n., 88 n.
 Kafka, Franz: 85, 87, 126, 225.

- Kant, Immanuel: 22, 45-47, 59, 67, 94, 160, 174, 181, 199, 201.
 Kardec, Allan, Hyppolite Léon Denizard Rivail, llamado: 75 n.
 Kennedy, William: 140.
 Kierkegaard, Søren: 225.
 Kikuchi Yūhō: 209, 220, 221.
 Kipling, Rudyard: 220.
 Kirkpatrick, Gwen: 175.
 Kiš, Danilo: 283.
 Kristal, Efraín: 20 n., 74 n.
 Kroetsch, Robert: 126, 133 n.
 Kundera, Milan: 126, 133 n.
 Lacan, Jacques: 19, 23, 41, 159, 189, 213, 260, 280.
 Laclau, Ernesto: 23, 24.
 Laera, Alejandra: 53.
 Láñez, Manuel: 269 n.
 Lamartine, Alphonse de: 291.
 Larreta, Enrique: 205 n.
 Larsen, Svend Erik: 239 n.
 Lautréamont, conde de, Isidore Lucien Ducasse, llamado: 121 n.
 Lawall, Sarah: 32.
 Leal, Luis: 125 n.
 Leblanc, Georgette: 312 n.
 Le Cardonnell, Louis: 213 n., 214 n.
 Leclercq, Julien: 210.
 Lemaire, Sandrine: 65 n.
 Lemaître, Jules: 161, 235, 325.
 León XIII: 324 n.
 Lérmontov, Mijaíl: 215.
 Levinas, Emmanuel: 330-332.
 Li Bai: 209, 225, 226, 264.
 Lionnet, Françoise: 83.
 Lipps, Theodor: 331 n.
 Lisboa, Henrique: 298 n.
 Lomnitz, Claudio: 324 n.
 López, Lucio Vicente: 49 n., 266 n.
 López de Santana, Antonio: 131 n.
 Loti, Pierre, Louis Marie-Julien Viaud, llamado: 255 n., 291, 295, 307, 317, 318.
 Loubet, Émile: 323.
 Ludmer, Josefina: 98.
 Mabile, Pierre: 117 n.
 Machado de Assis, Joaquim: 78.
 Mackandal, François: 113, 115, 117-121.
 Maeterlinck, Maurice: 227.
 Malaparte, Curzio: 104.
 Mallarmé, Stéphane: 261, 286 n.
 Mandelstam, Ósip: 126.
 Mann, Thomas: 85, 87, 126.
 Mansilla, Lucio Victorio: 78.
 Mao, Douglas: 21 n.
 Margalit, Avishai: 183 n.
 Mariátegui, José Carlos: 171 n.
 Marinello, Juan: 175.
 Marinetti, Filippo Tommaso: 227.
 Marmol, José: 195.
 Martel, Julián: 232 n.
 Martí, José: 20, 39, 156-159, 161-166, 168, 169 n., 173-180, 182-190, 192, 194, 195, 201, 208, 209, 219, 220, 226, 232, 252, 260, 261, 265, 275 n.
 Martin, Gerald: 31, 83, 84, 121, 122 n., 133 n.
 Martín Gaité, Carmen: 85 n.
 Martínez, José María: 191 n.
 Martínez, Tomás Eloy: 139.
 Marx, Karl: 37, 47, 56, 58 n., 59, 95, 320, 330.
 Mata, Rodolfo: 298 n.
 Maupassant, Guy de: 200, 218.
 Mawson, Douglas: 64 n.
 Meilhac, Henri: 288.
 Mejías-López, Alejandro: 154.
 Meller, Raquel: 312 n.
 Meitzel, Hugo: 32.
 Méndes, Catulle: 255 n.
 Menéndez Pelayo, Marcelino: 230.
 Menéndez Pidal, Ramón: 227.
 Menton, Seymour: 104, 137.
 Merimée, Prosper: 264.
 Meunier, Philippe: 296 n.
 Meyer-Clason, Curt: 139.
 Mill, Hugh Robert: 64 n.
 Miomandre, Francis de: 107 n.
 Mo Yan: 133, 135, 136 n.
 Moctezuma: 250 n.
 Molière, Jean-Baptiste Poquelin, llamado: 85, 214, 215, 274 n.
 Molloy, Sylvia: 18, 92, 98, 151, 155 n., 156 n., 187, 205 n., 206, 247, 257, 275 n.
 Monguió, Luis: 250.

- Montaldo, Graciela: 20, 155 n., 184 n., 199, 267 n., 278 n.
 Mora, Luis María: 231, 232.
 Morales, Mario Roberto: 107.
 Morán, Francisco: 296 n.
 Morazé, Charles: 49 n., 66.
 Moré, Belford: 198.
 Moréas, Jean, Ioannis
 Papadiamantopoulos, llamado: 286 n.
 Moreiras, Alberto: 98.
 Moreno, Francisco: 78.
 Moretti, Franco: 33-36, 50 n., 54 n., 56 n., 80 n., 83, 88, 89, 99.
 Morrison, Toni: 133, 135.
 Morsier, Édouard de: 218.
 Moulton, Richard: 32.
 Mufti, Aamir: 313, 317.
 Müller, Gesine: 20 n.
 Murasaki Shikibu: 85, 87.
 Murena, Héctor: 156 n.
 Musset, Alfred de: 185 n.
- Nabokov, Vladímir: 126.
 Nabuco, Joaquim: 15, 16, 19.
 Naddara, Abu, Yakub Saru, llamado: 209, 214.
 Nadson, Semyon: 215.
 Nancy, Jean-Luc: 30 n.
 Nerval, Gérard de: 291.
 Neruo, Amado: 154, 205 n., 213 n., 214 n., 230, 306.
 Neuschlosz, S. M.: 239 n.
 Netzahualcoyotl: 250.
 Nicolás II: 317.
 Nietzsche, Friedrich: 227.
 Nordau, Max: 209, 227, 261, 322, 323.
 Novalis, Friedrich Freiherr von
 Hardenberg, llamado: 103, 104.
 Núñez, Rafael: 229.
 Núñez de Arce, Gaspar: 158, 177.
 Nussbaum, Martha: 22, 81, 82.
- O'Neill, Eugene: 227.
 Ocampo, Silvina: 124.
 Ohnet, George: 214, 215.
 Okri, Ben: 133, 136.
 Oliveira Lima, Manuel de: 298 n.
 Onís, Federico de: 174.
 Orobón Fernández, Valeriano: 239 n.
- Ortega y Gasset, José: 112.
 Ortiz, Fernando: 28, 170 n., 172 n.
 Oyuela, Calixto: 269 n.
- Pacheco, José Emilio: 190.
 Pagés Larraya, Antonio: 75 n.
 Pailler, Claire: 327 n.
 Palamas, Kostis: 209.
 Palencia-Roth, Michael: 130.
 Palma, Ricardo: 78, 184 n.
 Papadiamantēs, Alexandros: 209.
 Parkinson Zamora, Lois: 99, 127, 132 n.
 Pater, Walter: 230.
 Pavie, Théodore: 216, 224, 225.
 Paz, Octavio: 151 n., 176, 260, 279 n., 281 n.
 Paz Soldán, Edmundo: 146.
 Pellegrini, Carlos: 266 n.
 Pérez Firmat, Gustavo: 171 n.
 Pérus, Françoise: 175.
 Pestalozzi, Johann Heinrich: 75 n.
 Petrović-Njegoš, Nikola: 216.
 Phillips, Allen W.: 245 n.
 Picón, Jacinto Octavio: 208.
 Piglia, Ricardo: 52 n., 53.
 Pinochet, Augusto: 143 n.
 Pío IX: 229 n.
 Pizer, John: 31.
 Plaks, Andrew H.: 50 n.
 Poe, Edgar Allan: 217, 261, 279.
 Polemis, Demetrios I.: 209.
 Polo, Marco: 115.
 Polonsky, Yakov: 215.
 Porrúa, Paco: 139.
 Portuondo, José Antonio: 175.
 Prendergast, Christopher: 33 n.
 Prévost, Antoine François, abate: 30.
 Prieto, Adolfo: 76.
 Prieto, René: 121.
 Puchner, Martin: 31, 83, 84.
 Puig, Manuel: 85 n.
 Pushkin, Alexander: 209, 215.
- Quayson, Ato: 126, 136.
 Quevedo, Francisco de: 252.
 Quintana, Manuel José: 252.
- Rabassa, Gregory: 140.
 Racine, Jean: 190, 191.

- Rama, Ángel: 27-29, 98, 129 n., 132, 147 n., 155 n., 156, 161-163, 169-172, 177, 178 n., 185 n., 228 n., 266.
 Ramos, Julio: 155 n., 170 n., 177, 267 n.
 Raynaud, Georges: 107.
 Real de Azúa, Carlos: 172 n.
 Rebell, Hughes: 327 n.
 Rebolledo, Efrén: 298, 299 n.
 Reiss, Timothy J.: 33 n.
 Rejtman, Martín: 146.
 Renan, Ernest: 200, 230, 273.
 Reyes, Alfonso: 126, 161, 227.
 Reyes, Rafael: 235, 324 n.
 Rimbaud, Arthur: 116, 162, 176, 261.
 Rincón, Carlos: 141.
 Robbins, Bruce: 21 n., 33 n., 34 n.
 Roche, Madeleine: 280.
 Rodó, José: 25, 173, 247-251, 260, 323 n.
 Rodríguez García, José María: 229 n.
 Rodríguez Pérsico, Adriana: 75 n.
 Roh, Frank: 19, 100, 102-105, 108 n., 112, 113, 115.
 Román, Claudia: 73 n.
 Románov, Sergio Aleksándrovich: 320.
 Romera, Ángela: 239 n.
 Rosenberg, Fernando J.: 27 n.
 Rosenblat, Ángel: 287 n.
 Rubanovich, Ilya: 319 n.
 Rubens, Peter Paul: 188 n.
 Ruiz, Jorge Eliécer: 229.
 Rulfo, Juan: 28, 125, 129, 136, 171.
 Rushdie, Salman: 132, 133 n., 134, 137, 140, 141.
 Ruskin, John: 230.
- Saavedra Molina, Julio: 280.
 Sacher-Masoch, Leopold von: 209.
 Sadda Yakko: 312 n.
 Sáenz Peña, Roque: 266 n.
 Saer, Juan José: 19, 143, 144.
 Said, Edward W.: 65, 183 n., 184 n., 298, 304, 312, 315.
 Saint-Pierre, Bernardin de: 295.
 Saint-Pol-Roux, Paul-Pierre Roux,
 llamado: 295.
 Saldívar, José David: 169 n.
 Salinas, Pedro: 263 n.
 Samatán, Marta E.: 239 n.
 Sánchez Prado, Ignacio: 20 n.
- Sanín Cano, Baldomero: 20, 39, 153, 155, 160, 163, 174, 183, 185, 226-242.
 Santaella, Juan Carlos: 198.
 Santana, Mario: 92 n., 139.
 Santiago, Silvano: 16.
 Sarlo, Beatriz: 17, 18, 26, 52.
 Sarmiento, Domingo Faustino: 51-53, 257, 266 n., 269 n.
 Sartre, Jean-Paul: 196.
 Saussy, Haun: 83.
 Sawa, Alejandro: 256 n.
 Scarano, Tomasso: 117 n.
 Schiller, Friedrich: 190, 191.
 Schlözer, August Ludwig von: 31 n.
 Schnapp, Jeffrey: 21 n.
 Scholl, Aurélien: 288.
 Schopenhauer, Arthur: 200, 246.
 Schulman, Iván: 173 n., 190 n., 192 n.
 Schwartz, Jorge: 27.
 Schwarz, Roberto: 94.
 Scott, Robert F.: 64 n.
 Scott, Walter: 272 n.
 Segalen, Victor: 294, 295, 302, 307.
 Shackleton, Ernest: 64 n.
 Shakespeare, William: 220, 226, 227, 252.
 Shaw, Donald L.: 111.
 Shaw, George Bernard: 227.
 Shin Jae-hyo: 209.
 Shu-Mei Shih: 83.
 Sierra, Justo: 192 n., 324 n.
 Sierra, Rubén: 229 n.
 Silva Beaugard, Paulette: 200 n.
 Simpson-Housley, Paul: 62 n.
 Sirinelli, Jean-François: 323.
 Siskind, Mariano: 262.
 Slemmon, Stephen: 133 n.
 Smith, Adam: 331, 332 n.
 Sócrates: 254 n., 264.
 Sommer, Doris: 36 n., 52, 137, 138, 316.
 Sorensen, Diana: 52 n., 92 n., 139.
 Soyinka, Wole: 136.
 Spitta, Silvia: 163 n.
 Spitzer, Leo: 91 n.
 Spivak, Gayatri: 22, 35 n., 89, 98, 102.
 Stanford Friedman, Susan: 21 n.
 Stendhal, Henri Beyle, llamado: 193.
 Stewart, John: 64 n.
 Strayer, Janet: 331 n.
 Strich, Fritz: 31, 236.

- Suárez Cortina, Manuel: 182.
 Süskind, Patrick: 142.
- Tablada, José Juan: 298.
 Taine, Hippolyte: 200, 227.
 Tanco Armero, Nicolás: 298 n.
 Tanoukhi, Nirvana: 32.
 Taussig, Michael: 127, 128.
 Taylor, Charles: 62 n.
 Tekin, Latife: 132, 133, 135.
 Tesler, Mario: 269 n.
 Thackeray, William Makepeace: 193, 194.
 Thomas, D. M.: 132.
 Thomsen, Mads Rosendahl: 33 n.
 Tiffin, Helen: 123 n., 124.
 Tinajero, Araceli: 296 n., 299 n., 306 n.
 Tolstói, Lev: 85, 87, 126, 193, 194, 200,
 212, 216.
 Trigo, Benigno: 322 n.
 Trumpener, Katie: 82 n., 91.
 Tsyganov, Nikolái: 215.
 Turgéniev, Iván: 200, 212, 216, 230.
 Tutuola, Amos: 136.
- Ugarte, Manuel: 206, 326 n.
 Unamuno, Miguel de: 156 n., 206.
 Urbaneja Achelpohl, Luis Manuel: 197,
 198, 200-203.
 Uslar Pietri, Arturo: 100, 102, 105-107,
 109-112, 113 n., 115, 117, 196.
- Valencia, Guillermo: 229.
 Valera, Juan: 225, 251, 252, 278.
 Valéry, Paul: 107 n.
 Vallejo, César: 171 n.
 Van den Abbeele, Georges: 301.
 Vargas Llosa, Mario: 28, 146.
 Vega, Garcilaso de la: 252.
 Vega, Lope de: 87, 214, 252.
 Vela, Fernando: 112.
 Venn, Couze: 183 n.
- Verlaine, Paul: 205, 209, 213 n., 215, 252,
 254 n., 255-258, 261, 262, 264, 272,
 275 n., 286 n., 327 n.
 Verne, Julio: 19, 38, 49, 65-72, 74-76, 78,
 201.
 Vich, Víctor: 74 n.
 Villiers de l'Isle-Adam, Auguste: 209,
 261.
 Viñas, David: 52.
 Virgilio: 85, 157.
 Vizige: 215.
 Voltaire, François-Marie Arouet,
 llamado: 269.
- Walkowitz, Rebecca: 21 n., 254 n.
 Wallerstein, Immanuel: 34, 83.
 Warnes, Chris: 103, 104, 122 n., 127, 133,
 134, 138.
 Watt, Ian: 47 n., 50 n., 51 n.
 Wellek, René: 90, 91.
 Whitman, Walt: 217, 248, 249, 275, 276.
 Wieland, Christoph Martin: 31 n.
 Wilde, Eduardo: 298 n.
 Wilde, Oscar: 157, 178, 180, 182, 184 n.,
 186-189, 209, 232.
 Williams, Raymond: 47 n.
 Winkiel, Laura: 21 n.
 Wispé, Lauren: 331, 332 n.
 Wizewa, Téodore: 225.
 Woolf, Virginia: 130.
 Wordsworth, William: 227.
- Yepes-Boscán, Guillermo: 107.
 Yeyha, Naief: 146.
 Young, David: 125, 126.
 Yúdice, George: 137, 138.
- Zanetti, Susana: 286 n.
 Zenón de Elea: 225.
 Zola, Émile: 193, 195, 209, 236, 323, 326,
 327.

Esta edición de *Deseos cosmopolitas. Modernidad global y literatura mundial en América Latina*, de Mariano Siskind, se terminó de imprimir en el mes de septiembre de 2016 en los Talleres Gráficos Nuevo Offset, Viel 1444, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
 La tirada fue de 2.500 ejemplares.