

### 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).<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> 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.<sup>2</sup> 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

<sup>2</sup> 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, prerrafaelitas 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.<sup>3</sup> 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-

<sup>3</sup> 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.<sup>4</sup> *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

<sup>4</sup> 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 registrarlos 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.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> 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 Mureña 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 una 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 nieve, 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").<sup>6</sup> El llamado

<sup>6</sup> 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 reemplaza 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).<sup>7</sup>

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-

<sup>7</sup> 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).<sup>8</sup> 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.

<sup>8</sup> 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 Cojimar 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.<sup>9</sup> 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

<sup>9</sup> 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*.<sup>10</sup> 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-

<sup>10</sup> 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.<sup>11</sup>

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).<sup>12</sup> Ambas nociones de autonomía

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.<sup>13</sup>

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.<sup>14</sup> En el ensayo

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

<sup>13</sup> 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 'fines prácticos'" (2009: 130).

<sup>14</sup> 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 transculturación 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*.

"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).<sup>15</sup> 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*.

<sup>15</sup> 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.<sup>16</sup> 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.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> 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).

<sup>17</sup> 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.<sup>18</sup> 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 huer-

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).

<sup>18</sup> 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 Jade 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 un 'agenda nacional'" (2005: 26). Las escalas epistemológicas nacionales y regionales suelen 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 significativo 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 desentrañar 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.<sup>19</sup>

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

<sup>19</sup> 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).

siva 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 antagonónica), el concepto de diversidad presupone un espacio de singularidades iguales cuya diferencia puede superarse gracias a su equivalencia estructural.<sup>20</sup> 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,

<sup>20</sup> 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.<sup>21</sup> 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

<sup>21</sup> 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 hermostrar 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 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. [...] 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).<sup>22</sup>

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-

<sup>22</sup> 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.<sup>23</sup> Lejos de ello, aquí advierto la pre-

<sup>23</sup> 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 (*Occidentalismo. 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.<sup>24</sup>

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).

<sup>24</sup> 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; arrojarse 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 perniciosa 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.<sup>25</sup>

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

<sup>25</sup> 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 hermostrar 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).<sup>26</sup> 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

<sup>26</sup> 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.

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 academia 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-

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.<sup>27</sup> 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.<sup>28</sup> 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*

<sup>27</sup> 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 'altas recias' y 'estilo mágico'" (2002a: 111).

<sup>28</sup> 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 *Atalia*, 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 despidiera sea suya y no refleje (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.<sup>29</sup>

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

<sup>29</sup> 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 duena 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.<sup>30</sup>

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

<sup>30</sup> En su prefacio a la primera antología poética que publicó Gutiérrez Nájera (1890), 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 atrasada. “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).<sup>31</sup> 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

<sup>31</sup> 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 antropófago", 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 canoizó 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).<sup>32</sup> 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).<sup>33</sup> Para Coll, en cambio, *Cosmópolis* era un espacio donde los

<sup>32</sup> 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 musitas que colocaré sobre su cuerpo cuando lo arrojemos desde las rocas del Taigete, esa hecatombe de los niños débiles" (*Cosmópolis*, núm. 1, 1894).

<sup>33</sup> 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.<sup>34</sup>

<sup>34</sup> 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.<sup>35</sup>

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

<sup>35</sup> 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 confluyeron 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 estadías en Madrid.<sup>36</sup> 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.

<sup>36</sup> 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 destinaciones exóticas; 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 encasillarse" (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).<sup>37</sup>

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).<sup>38</sup> Y aunque algunos críticos, como Max Henríquez Ureña, reconocieron su importan-

<sup>37</sup> 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.

<sup>38</sup> Bastos señala que el objetivo de este ensayo ("La crónica modernista de Enrique Gómez Carrillo o la función de la 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 estadias 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).<sup>39</sup> 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.

<sup>39</sup> 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. Polemis, Spyridón Basileiadés, Kostis Palamas, Alexandros Papadiamantés, 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.<sup>40</sup>

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-

<sup>40</sup> 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-nos 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 omnicomprendiva 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 significante 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.<sup>41</sup>

<sup>41</sup> 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.<sup>42</sup> 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

<sup>42</sup> 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 Herel. 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 shakerperiano? (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 shakerperiano. 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

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 imaginería 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 *tshaihsen* 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 significación 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.<sup>43</sup>

<sup>43</sup> 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).<sup>44</sup>

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).<sup>45</sup>

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 Ilíada* 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.

<sup>44</sup> 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).

<sup>45</sup> 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).<sup>46</sup>

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).

<sup>46</sup> 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, Turguénev, 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 levedad 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.<sup>47</sup> En este sentido, la incomodidad de Martí

<sup>47</sup> 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 Le-maitre. [...] 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 es- que- la 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:<sup>48</sup>

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 Orobon 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.]

<sup>48</sup> 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 genu-

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.