

# Ni nacional ni cosmopolita: la literatura hispanoamericana contemporánea

**Neither National nor Cosmopolitan: Hispano-American Contemporary Literature**

**Nem nacional nem cosmopolita: a literatura hispano-americana contemporânea**

## Lidia Santos

THE CITY UNIVERSITY OF NEW YORK / CUNY

Profesora de Literatura Brasileña e Hispanoamericana en The Graduate Center, CUNY. PhD en Literaturas Hispanoamericanas por la Universidade de São Paulo (USP). Es autora de *Kitsch tropical. Los medios en la literatura y el arte de América Latina* (Iberoamericana / Vervuert, 2001 y 2004); publicado en inglés en 2005, el libro recibió el premio de Mejor Libro sobre el Brasil en Perspectiva Comparada de LASA. Correo electrónico: LSantos@gc.cuny.edu

### Artículo de reflexión

El presente artículo forma parte de un libro en ciernes sobre el cosmopolitismo / exotismo en las literaturas hispanoamericana y brasileña, fruto de un proyecto de investigación iniciado en la Universidad de Yale, y en proceso de revisión por una editorial norteamericana y una española.

SICI: 0122-8102(201301)17:33<282:NNCLHC>2.0.TX;2-I

## Resumen

El artículo trata de las emergencias del concepto de cosmopolitismo en diferentes momentos de la literatura hispanoamericana. Percibiendo su relación con los momentos de desplazamientos masivos, el artículo adopta la obra *Cosmópolis* (1908), del autor argentino Ricardo Rojas, como punto de partida de una comparación contrastiva con otras nociones de cosmopolitismo desarrolladas durante el siglo XX. Las relaciones entre cosmopolitismo y globalización son discutidas a través de la obra del chileno Roberto Bolaño y la cubana Ena Lucía Portela.

*Palabras clave:* literatura hispanoamericana, cosmopolitismo, nacionalismo, desplazamientos, migraciones, globalización.

*Palabras descriptor:* Literatura hispanoamericana, Internacionalismo, nacionalismo, globalización, Migración humana.

## Abstract

The present paper studies the emergence of the notion of cosmopolitanism in different moments in Hispano-American literature. Identifying its relationship with situations of massive displacements, the paper studies *Cosmópolis* (1908) by Argentinean writer Ricardo Rojas, as a starting point for comparative study involving other notions of cosmopolitanism developed during the twentieth century. Relation between cosmopolitanism and globalisation are discussed regarding the works Chilean writer Roberto Bolaño, and Cuban writer Ena Lucía Portela.

*Keywords:* Hispano-American Literature, Cosmopolitanism, Nationalism, Displacement, Migration, Globalisation.  
*Keywords plus:* Hispano-American Literature, Cosmopolitanism, Nationalism, Globalization, Migrations.

## Resumo

O artigo trata das emergências do conceito de cosmopolitismo em diferentes momentos da literatura hispano-americana. Percebendo sua relação com os momentos de deslocamentos massivos de população, o artigo adota a obra *Cosmópolis* (1908), do autor argentino Ricardo Rojas, como ponto de partida de uma comparação contrastiva com outras noções de cosmopolitismo desenvolvidas durante o século XX. As relações entre cosmopolitismo e globalização são discutidas através da obra do chileno Roberto Bolaño e a cubana Ena Lucía Portela.

*Palavras-chave:* literatura hispano-americana, cosmopolitismo, nacionalismo, deslocamentos, migrações, globalização.  
*Palavras-chave descritores:* Literatura hispano-americana, Internacionalismo, Nacionalismo, Globalização, Migração Humana.

RECIBIDO: 1° DE AGOSTO DE 2012. EVALUADO: 12 DE SEPTIEMBRE DE 2012. ACEPTADO: 15 DE SEPTIEMBRE DE 2012.

EN EL MOMENTO en que la literatura hispanoamericana contemporánea se escribe, mayormente, con rechazo de los temas nacionales, inserto la opción de nuestros escritores en la dicotomía nacionalismo / cosmopolitismo. Seleccione, en su emergencia, algunas fechas alrededor de las cuales el debate entre las dos posiciones se ha puesto más candente. Su elección no se pauta por certidumbres metodológicas. Más bien se debe a una necesidad de delimitar mejor el alcance de tal oposición en el campo de la literatura hispanoamericana. Tampoco pretendo establecer su trayectoria de forma lineal y progresiva, incluso porque no siempre percibo una marcha para adelante en la discusión. No creo en la característica serie con que generalmente se escribe la historiografía literaria.

Mi principal objetivo con ese acercamiento al rechazo de los temas nacionales es contribuir a la intersección del tiempo en nuestro excesivo análisis espacial de las cuestiones contemporáneas. Mi invitación a este camino viene de Michel Serres, para quien todo espacio que conocemos es fruto de una acción constante del tiempo. Tal punto de vista asegura aún el cuidado del cosmos, *sema* del griego antiguo cuya denotación de *orden de la naturaleza*, evidenciado en “el ciclo anual de las estaciones y en el cambio mensual de las mareas” (Toulmin 67), es la mitad del significado occidental de la palabra cosmopolitismo. Vamos entonces a las emergencias.

### **Emergencia 1. Argentina, 1908: la nación cosmopolita**

Ricardo Rojas, en su libro *Cosmópolis* (1908), transforma el puerto de Buenos Aires en metáfora de las contradicciones del tiempo que le tocó vivir. La crónica de apertura del volumen, también titulada “Cosmópolis”, se cierra con una escena en la que se involucran los “tipos y costumbres”, formados, según Rojas, por la “complejidad del desarrollo” de la “ciudad enorme” (Rojas 1). Cuenta el cronista que “junto a los murallones de los diques [del puerto]” se había encontrado con un grupo “pintoresco y reducido” de poetas y artistas mirando “el mar” (en realidad, el río de la Plata) (8). El capítulo termina con un despliegue de tal encuentro:

¿Por qué miraban hacia el mar esos hombres, si desde el mar tantos hombres extraños venían a las riberas que ellos abandonaban? ¿Qué ley de compensación humana llevaba entre los continentes estos solitarios excelsos y traía esas ingentes multitudes? ¿Por qué unos rumoreaban de júbilo ante los puertos de esa metrópoli, como ante una tierra de resurrección y victoria y los otros, siendo hombres también, huían de ella, asfixiados por el vacío y como nostálgicos de otros países que no conocieron jamás? (9)

La perspectiva “observadora” y testimonialista del narrador garantiza el desacuerdo de Rojas con la posición adoptada por los dos grupos. No endosa la actitud de los “excelso” intelectuales nativos: dan la espalda al país en lugar de ofrecer una respuesta satisfactoria a sus problemas. Tampoco confía en la “ingente multitud” de los inmigrantes a quienes reprocha, en otra parte de la crónica, “la *impermeabilidad* [grifo del autor] que revelan para las cosas nacionales” (4).

La ceguera mutua de los dos grupos es una prueba de la dificultad enfrentada por el proyecto nacionalista de Ricardo Rojas, anclado en los valores profundos de la territorialidad nacional, que le hace rechazar la ciudad en detrimento del interior del país. Aunque su defensa del espiritualismo, tal como la de su contemporáneo uruguayo José Enrique Rodó, constituya un avance en relación con el positivismo, la mirada de Rojas está dirigida al pasado.

Su posición se revela contraria a la de algunos “hombres da la nación” latinoamericanos de finales del siglo XIX y principios del XX, como nuestro brasileño Joaquim Nabuco, quien, mirando al futuro, celebra el telégrafo y confiesa creer que los avances mecánicos le facilitarían la presencia en el espectáculo europeo (Nabuco). Ricardo Rojas prefiere mirar al pasado. Su retrato de Buenos Aires se hace a través de la técnica aprendida con los pintores viajeros de Europa. Como ya nos enseñó Flora Sussekind, los grabados de esos artistas trotamundos eran, aun transcurrido un siglo más de su paso por América Latina, la imagen más creíble y celebrada que teníamos de nosotros mismos. De ellos, como afirma en la introducción de *Cosmópolis*, Rojas copia el paisaje fisonómico para mostrar al lector la “fisonomía peculiar” (3) de la ciudad cosmopolita.

Como en los paisajes argentinos de Rugendas, todo en ellos es grandioso, pero poblado siempre de una fisonomía humana: los tipos que habitan la naturaleza recién conocida, en el caso de Rugendas, o la ciudad recién expandida, en el de Rojas. Todo en *Cosmópolis* apunta a la necesidad de fijar los tipos que, en la ciudad, suceden al gaucho de Sarmiento. El más prominente es el inmigrante europeo que, afirma Rojas, vence al gaucho.

El segundo tipo destacado por Ricardo Rojas es el intelectual cosmopolita, también amoldado en Europa dos siglos antes de la escritura de *Cosmópolis*. En su actitud de contemplación de los buques se revela el imaginario del *grand tour* practicado por los artistas y científicos europeos del siglo XVIII, con la diferencia de que, en los principios del siglo XX que vivía Rojas, el *grand tour* del artista y/o científico ya estaba reducido al *tour* que adjudicaba a su practicante la provisional

identidad de turista, mientras ocupaba su sitio en los transatlánticos de las compañías comerciales de navegación<sup>1</sup>.

La búsqueda de las ruinas de antiguas civilizaciones, que ha dado origen a los *grand tours* del XVIII, se sustituye ahora por soñadas visitas al único continente considerado por los intelectuales latinoamericanos como la cuna de todas las civilizaciones: Europa. Tal tipo de intelectual turista tiene la capacidad de atraer la hostilidad de todo proyecto nacionalista, como el del cubano José Martí, planteado medio siglo atrás, que a ellos así se refiere, en su texto-manifiesto “Nuestra América”: “Hay que cargar los barcos de esos insectos dañinos, que le roen el hueso a la patria que los nutre. Si son parisienses o madrileños, vayan al Prado, de faroles, o vayan a Tortoni, de sorbetes” (Martí 32).

El tercer tipo presente en el paisaje fisonómico de la *Cosmópolis* de Ricardo Rojas, encarnado en el narrador de la escena citada, es el intelectual universal, tal como lo describe Michel Foucault. En general está relacionado con las políticas del Estado; es de sexo masculino, blanco, padre de familia; se incumbe, en América Latina, en la tarea de concretar el proceso de europeización de su país. La última frase de Rojas, “La metrópoli se ha ‘nacionalizado’ y se ha ‘europeizado’ simultáneamente, aun cuando, a primera vista, parezca un término excluyente del otro” (Rojas 3), es un buen ejemplo de lo que vengo llamando en mis últimas publicaciones *nación cosmopolita* (Santos, “Flora Tristán y Nisia Floresta”, “El cosmopolitismo de mercado”).

Me refiero, con este sintagma, al permanente deseo de nuestros estadistas de garantizar el asiento de sus naciones –y de ellos mismos, ya que no se diferenciaban de ellas– en el concierto de las naciones europeas. Traigo aquí a Ricardo Rojas porque entiendo que él, muy tempranamente, percibió la inoperancia de la oposición entre nacionalismo y cosmopolitismo en tiempos de eurocentrismo. Mi objetivo en este artículo es también evidenciar, siguiendo al filósofo norteamericano Stephen Toulmin, autor de un libro también titulado *Cosmópolis*, el fin de la supremacía política de Europa y de la hegemonía de sus ideas en nuestros días.

Volviendo al principio del siglo XX en América Latina, podemos afirmar que, alrededor de los ritos de celebración del centenario de sus independencias, nuestras naciones habían consolidado su soberanía de manera paradójica. Eran independientes de Europa en el plano político, pero dependientes del Viejo Continente en los planos económico, cultural y simbólico.

---

1 Para más detalles sobre las definiciones de turista, viajero y exiliado, ver mi artículo “Flora Tristán y Nisia Floresta: cosmopolitismo y género en el siglo XIX”.

Recibir a los inmigrantes europeos, por ejemplo, se incluía en la reciprocidad al derecho de hospitalidad ideado por Kant, otra vez, en el siglo XVIII, derecho que garantizaba a los intelectuales universales latinoamericanos tránsito libre en los foros de discusión europeos. Los problemas suscitados por la llegada de esa “ingente multitud” de inmigrantes europeos a Buenos Aires recibieron, del intelectual universal Ricardo Rojas, una solución literaria. Alrededor de las fiestas del Centenario de la Independencia (1910), Rojas, que fue el primer profesor universitario de literatura argentina y también rector de la Universidad de Buenos Aires, empezó la edición de la Biblioteca Argentina, una colección de textos de los autores por él considerados como representativos de la nación. Con el objetivo de cohesionar los diferentes grupos étnicos y lingüísticos alrededor de un concepto de *argentinidad*, la colección, que privilegiaba los temas criollos y/o folclóricos, se alternó, por una década, con otra colección dirigida por el conservador José Ingenieros: La Cultura Argentina. La pugna por la imposición de un canon literario constituyó lo que Fernando Degiovanni denomina la “batalla por los textos de la patria” (10).

## **Emergencia 2. Las vanguardias hispanoamericanas, 1922: contra el cosmopolitismo de Estado**

Reconocida por diferentes críticos literarios dedicados a América Latina como la fecha que marca el clímax de sus vanguardias, el año de 1922 corresponde a más de diez años de celebraciones de centenarios de patrias en los diferentes países hispanoamericanos (considerando la independencia de Argentina, la primera, en 1810). Contra cada una de estas fiestas, poetas, artistas y músicos anárquicamente se organizaron como brigadas militares de la cultura y del arte. Oponíanse, más que al *establishment* y a la pompa y circunstancia de las celebraciones, al Estado mismo. Sin embargo, ya que sus programas estéticos apuntaban a soluciones nacionales alternativas a las tradiciones impuestas durante los cien años de existencia de aquel mismo Estado, nacionalismo y cosmopolitismo tienden a fundirse en sus propuestas.

El cruce del rechazo al papel de intelectual universal con la permanencia del concepto universalizante de cosmopolitismo literario atribuye al escritor cosmopolita de las vanguardias una función pedagógica. Sus viajes, en casi su totalidad a Europa, elegidos con cuidado y direccionados por el interés en contactos literarios y artísticos, muchas veces resultaron en reciprocidad con vanguardistas europeos, que visitaron las capitales latinoamericanas, como fue el caso de Marcel Duchamp, llevado por Victoria Ocampo a Buenos Aires. México, país emblemático de las vanguardias por su revolución anterior a la bolchevique,

tiene en su capital una de las ciudades más cosmopolitas del periodo, que acogió a celebridades políticas y hasta fue el escenario del asesinato de Trotsky, quien se encontraba refugiado allí.

Ese intercambio entre Europa y América resultó en lo que he llamado *texto cosmopolita* (Santos, “El cosmopolitismo de mercado”), es decir, textos literarios cuyas características denotan el interés del autor por técnicas literarias no delimitadas por las fronteras de la nación, pero que tienen por objetivo perfeccionar la literatura localmente producida. El autor cosmopolita de los años veinte fue, por lo tanto, como Diógenes y los estoicos, un ciudadano del mundo, pero, al mismo tiempo, como lo definió Noé Jitrik, un escritor viajero, aquel que viajaba para escribir después, intentando cambiar con su experiencia el ambiente intelectual donde efectivamente vivía. Al mismo tiempo, inventor de la autonomía del arte, el escritor cosmopolita de la vanguardia creó en su arte realidades que solo sus obras pueden confirmar.

El caso de Borges es ejemplar. Al volver a Argentina después de un periodo de formación en Europa, construyó una patria literaria que solo en su obra existe, al mismo tiempo que en sus libros “argentinos”, concretados por un texto escrito en un español patrón, se incorporaron elementos de todas las procedencias, de lo que Josefina Ludmer llama la *cultura de la biblioteca*. El clímax de esa tendencia es el creacionismo del chileno Vicente Huidobro, cuyo largo poema *Altazor* se construye con el personaje homónimo, poeta perseguidor de la poesía pura.

Los cosmopolitas de los veinte se atuvieron también a la semántica del griego antiguo presente en la palabra *cosmopolismo*, es decir, la que otorga al sema *polis* no el sentido moderno de ciudad, sino que denota el *orden de la sociedad*, “evidenciado en los sistemas de irrigación, la administración de las ciudades y otros emprendimientos colectivos” (Toulmin 67). Este sentido del cosmopolitismo se volvió más fuerte a partir de los años treinta. Las brigadas literarias latinoamericanas, tomando como modelo las vanguardias europeas, se definían ahora, siguiendo los vientos políticos de Europa, por antagonismos ideológicos. Transplantadas a América Latina, las ideologías políticas europeas provocaron el paso de la oposición a la confrontación misma de los artistas con el Estado.

Los exilios que siguieron y que agregaron a los tipos establecidos por Rojas una tercera categoría, la de los exiliados, hicieron del Viejo Continente, una vez más, el continente buscado por los artistas latinoamericanos, ahora estimado también como destino de refugio. En Europa, los escritores latinoamericanos pudieron contar con redes políticas internacionales, donde se involucraban sus pares, como Pablo Neruda y César Vallejo, entre otros, cuya defensa del

internacionalismo obrero opacó no solamente la búsqueda de la poesía pura sino también al escritor cosmopolita que le correspondía.

La literatura comprometida derivó en el *boom* de la literatura latinoamericana de los años sesenta. Aunque manteniendo el concepto de literatura autónoma, garantizado por la reinención de géneros como el fantástico y el maravilloso, la narrativa del *boom* pugnó por un texto nacional, incluso volviendo, como aprobaría Ricardo Rojas, a las “raíces” rurales de la cultura latinoamericana, como en el caso, por ejemplo, de Juan Rulfo y de Gabriel García Márquez. La novela total escrita por esos autores, por otro lado, era el texto correspondiente al internacionalismo del momento. Ampliaba la identidad nacional a la “identidad cultural latinoamericana”, en la cual, como también lo señaló José Martí en sus textos políticos, no cabían diferencias. La revolución, como la “marcha unida” por la independencia predicada por Martí, necesitaba de la homogeneidad étnica y cultural.

### **Emergencia 3. México y Chile, 1996: el cosmopolitismo de mercado**

Contra la presencia de las raíces rurales en la literatura insurgió, en marzo de 1996, el grupo McOndo, de Chile. Contraponiendo el “realismo virtual” al realismo mágico de la novela del *boom* literario de los años sesenta, los de McOndo usaron el nombre de la ciudad imaginaria de García Márquez para marcar con irreverencia vanguardística sus características: comen en McDonald’s, escriben en Macintoshes y viven en condominios. Al contrario de la trayectoria de casi todos los escritores que hasta aquí he tratado, cuyo reconocimiento se sedimentaba en su país de origen, McOndo nació en Estados Unidos, más precisamente en el International Writer’s Workshop de la Universidad de Iowa, donde Alberto Fuguet y otro latinoamericano, a quien no se menciona en el texto de Fuguet y Gómez, disfrutaban de una beca. Allí el editor norteamericano que los buscó como posibles autores de la ola de literatura latina (nomenclatura referente a la población hispanohablante y a sus descendientes en Estados Unidos), producto “caliente” en Estados Unidos en aquel entonces, rechazó los manuscritos que ellos presentaron. El principal argumento para el rechazo, cuentan, fue el “cercar de realismo mágico”. Según el relato de Fuguet y Gómez, el veredicto final del editor norteamericano partía de una aporía: no era posible que un latinoamericano escribiera como un narrador del Primer Mundo.

El caso evidencia un cambio fundamental en el circuito de la literatura latinoamericana. A la trayectoria que ya duraba más de un siglo –éxito nacional, reconocimiento europeo y participación en las redes internacionales, más bien europeas, de venta de libros–, la sucedió el mercado norteamericano, respaldado

por becas y editoriales universitarias. Si el escritor latinoamericano tiene éxito en publicar en Estados Unidos, salta las etapas que tenía que cumplir hasta tener su libro traducido a una lengua extranjera. Sin pasar por el canon nacional, ya nace, o sueña nacer, “cosmopolita”.

Este es el caso, por ejemplo, del grupo mexicano Crack, cuyo manifiesto, dado a conocer cinco meses después del de McOndo, en agosto de 1996, predica una narrativa desplazada del tiempo y del espacio geográfico de origen del escritor, objetivo que se extiende hasta la lengua en que se la escribe, un español patrón. Estableciendo un claro diálogo con los jóvenes de McOndo, los de Crack, palabra que en inglés significa fisura o grieta y es también la onomatopeya de algo que se quiebra, descartaron con ese uso de la lengua “el argot de las bandas o el discurso rockero” (Padilla 6) usado por los mcondistas. Representantes, como los del grupo McOndo, del “cosmopolitismo de mercado”, es decir, conscientes de que había que planear estrategias para ocupar los mercados abiertos a los autores latinoamericanos por la globalización, los cracks percibieron y aceptaron el desafío de entrar al circuito de la literatura del “Primer Mundo” citada en el manifiesto McOndo.

Lo hicieron, en primer lugar, con el uso de los temas. Dice su manifiesto que sus novelas no hablarán de México, su país de nacimiento. En segundo lugar, ubicarán las tramas en Europa y Estados Unidos, con personajes alejados de sus mismos universos: científicos o gente involucrada en los juegos de poder de los países hegemónicos. Finalmente, añadido yo, escribirán sus novelas en un registro patrón de la lengua, para facilitar así la traducción. Más revisionistas que contestarios –“no hay ruptura, sino continuidad”–, defienden la autonomía del arte (Padilla 2) pregonada en los años veinte.

Lo único que descartan de la generación del *boom* son las ideologías políticas. Además de relacionar, siguiendo la teoría crítica de la época sobre el posmodernismo, la caída del muro de Berlín con “el fin de las ideologías”, autores del Crack como Jorge Volpi usaron tal marco histórico como pasaporte para la entrada en la “agenda escondida de la modernidad europea”, la Europa del mal, y produjeron con la investigación el desmonte mismo de la construcción filosófica europea que sostenía, hasta entonces, nuestra evaluación de la literatura. En la novela *En busca de Klingsor*, Volpi, al tratar el asunto de los físicos involucrados en la construcción de la bomba atómica, hace del tema una metáfora del problema de la pureza abstracta y del valor neutral de la ciencia, línea que, en nuestro campo, se puede trazar desde el *Discurso del método* de Descartes hasta el estructuralismo y sus *pos*. Al desplazar la discusión sobre la incertidumbre de

nuestros tiempos a las ciencias “puras”, Jorge Volpi da un paso adelante del mero “cosmopolitismo de mercado”.

Es interesante notar que Volpi no ha sido el único en traer el tema a la contemporaneidad. Michael Frayn, dramaturgo inglés, ha tenido un gran éxito con su pieza *Copenhagen*, estrenada en Londres en 1998, un año antes del libro de Volpi, publicado en 1999; y John Adams, músico norteamericano, se basó en el test de la primera bomba atómica en Los Alamos, Estados Unidos, para componer la ópera *Doctor Atomic*, estrenada en la ciudad de San Francisco en 2005.

Como en la obra de Volpi, en las de dichos autores no solo se pone en tela de juicio la ética de la ciencia, sino también la teoría crítica de la literatura, en la cual el cosmopolitismo es uno de los temas centrales. La novedad en el acercamiento a tal concepto es que se haya rechazado el concepto europeo de cosmopolitismo. En la academia norteamericana la ruptura fue marcada con un número de la revista *Public Culture*, publicado en 2000, organizado por Homi Bhabba y otros teóricos de origen hindú responsables de añadir, desde el punto de vista del poscolonialismo, un tono político a la teorización del posmodernismo. El volumen contestaba al resurgimiento de la consideración del cosmopolitismo griego en los artículos de la filósofa Martha Nussbaum, de la Universidad de Chicago, interpretados por ellos como una invitación a la integración de todos los “diferentes” a la cultura norteamericana. La primera ruptura consistió en referirse al tema de la revista como *cosmopolitismos*, en el plural, para denunciar de esta manera la ignorancia de Occidente con respecto a las concepciones de cosmopolitismo desarrolladas fuera de su área de influencia. Apuntaban al hecho de que en Oriente, al contrario de lo que pasó entre los griegos y latinos, la literatura empezó como cosmopolita y solo en el inicio del segundo milenio después de Cristo se volvió *vernacular* (Pollock 592). Para Sheldon Pollock la concepción oriental de cosmopolitismo, más relacionada con la acción que con “una forma cultural-política de razón universal” (596), es la más adecuada para teorizar sobre la literatura que, “escrita localmente, se encuentra bajo la presión de una nueva orden universalizante de poder cultural, sea ella la globalización, la liberalización o la americanización” (traducción de la autora) (592).

#### **Emergencia 4. El momento posautónomo:**

**Roberto Bolaño y Ena Lucía Portela**

Pienso que la perspectiva poscolonial es la más adecuada para analizar la obra del escritor hispanoamericano tomado como modelo por los dos grupos “cosmopolitas de mercado” que acabo de citar, especialmente los de McOndo. Me refiero a Roberto Bolaño, nacido en Chile, pero que emigró muy temprano

con su familia a México, de donde se trasladó a Europa en la juventud para vivir una vida errante, bastante similar a la de los que Bhabba y sus colegas consideran los nuevos cosmopolitas, “frecuentemente víctimas de la modernidad”(6). Si todavía los buques estuviesen en los puertos allí estarían sus padres como la “ingente multitud” de Ricardo Rojas, volteada ahora la tortilla: recibidora de inmigrantes en el XIX, la América hispanohablante ahora los exportaba por centenares a todas partes, donde se juntaban a otros nómades en búsqueda de trabajo y una mejor vida. Al contrario de los extranjeros que aquí llegaban en el XIX, traídos por programas bilaterales de gobierno, los de ahora dejaban su pago por su cuenta y riesgo, y costeaban, muchas veces literalmente, el precio de la aventura.

Tomo en cuenta los datos biográficos de Roberto Bolaño, en primer lugar porque una de las originalidades de su obra en relación con sus contemporáneos es el rechazo de la autonomía del arte, de modo que participa de una tendencia –la posautonomía– característica de la literatura hispanoamericana más reciente. El mismo Bolaño ha definido su manera de escribir como *realismo visceral*, manera de describir la permanente entrada y salida de la representación característica de sus obras. La primera persona de sus narrativas tiene, en general, nombres que son variaciones de su mismo nombre. En *Detectives salvajes*, de 1998, especie de recorrido por la herencia de la vanguardia mexicana, el narrador se llama Arturo Belano. En *Putas asesinas*, libro de cuentos publicado en 2001, las historias son narradas por B., o por un narrador que no se nombra, pero cuya referencia a Chile y a eventos personales no deja duda de que se trata de episodios supuestamente autobiográficos.

Bolaño reedita la *experiencia*, alejada de la narrativa hispanoamericana desde las vanguardias. Y la suya es una de proyectos fallidos. En los cuentos de *Putas asesinas* gran parte de los personajes son exiliados chilenos sin actividad definida, exmilitantes de partidos de izquierda. No más protegidos por las ideologías contenidas en las divisiones concretadas en el muro de Berlín, se transforman en personajes errantes, sin brújula, real o filosófica. El *no lugar* (Augé) que les cabe en el Viejo Continente no les permite siquiera encontrar tácticas de resistencia. Viven a la deriva o al acecho. Son desarraigados sobrevivientes. Si de fijar tipos se tratara, como en la época de Rojas, estaríamos delante de *nudas vidas*, tal como las define Giorgio Agamben, es decir, la vida reducida al puro funcionamiento biológico, desastre en este caso motivado por el fallo de las utopías, creadas en la misma Europa donde ahora deambulan esas vidas.

Como ejemplo, selecciono de *Putas asesinas* el cuento “Vagabundo en Francia y Bélgica” que narra las idas y vueltas del escritor B., durante cinco meses, en Francia, pagadas por el adelanto de un libro “que no escribe”. Al con-

trario de la bohemia glamorosa de los personajes de Cortázar en París, amenizada por el compañerismo de las amistades, B., solitario, camina “sin rumbo” y sus únicos encuentros son con extrañas, prostitutas y, finalmente, ya en Bélgica, con M., una amiga que resulta ser “una chica negra hija de un exiliado chileno y de una ugandesa” (85). Juntos se dedican a dividir la desocupación del tiempo que ambos experimentan. “Parezco una junkie”, dice la chica, entre otras alusiones a un posible consumo de drogas por los dos personajes. En las descripciones del espacio, las ruinas de las civilizaciones apreciadas por los cosmopolitas adeptos del *grand tour* del siglo XVIII se reducen ahora a meros escombros: “Enfrente hay una hilera de casas que parecen bombardeadas, la mayoría desocupadas. En algunas los vidrios están rotos, los porticones penden inseguros, como si el viento los hubiera desclavado [...]” (85-86).

El cuento que lleva el mismo título del libro, “Putas asesinas”, especie de contraescritura de la pieza expresionista *Lulu*, del alemán Wedekind, tiene como personaje a una prostituta vuelta *serial killer* de sus clientes. La identificación con las causas femeninas, que seguramente aleja a Roberto Bolaño del lugar del intelectual universal, llega a su cumbre en la última novela que escribió, *2666*, que define más claramente la ubicación de sus obras en el cosmopolitismo de acción. En esta novela las *nudas vidas* merecen un tratamiento documental: Bolaño ocupa trescientas páginas del volumen con transcripciones de relatos de los crímenes practicados, especialmente contra las mujeres, en el lado mexicano de la frontera de este país con Estados Unidos. En este *no lugar* –la frontera– el narrador entra y sale de la ficción, cuyos personajes, una vez más, son andarines de Europa, pero también actúan en Estados Unidos. El nazismo, tema preferido de los narradores del grupo Crack, aquí reaparece, transfigurado en la industria de la pornografía que subyace a los crímenes practicados contra las mujeres en el norte de México.

Como Derrida, Bolaño denuncia la aporía contenida en la hospitalidad absoluta de la concepción de la paz perpetua de Kant, en el siglo XVIII, la cual, a pesar de los grandes cambios generados por la nueva ola de inmigración a Europa, continúa siendo aplicada. En términos literarios, Bolaño sigue las huellas de los simbolistas y de los situacionistas. A través de su sintaxis fluida, y al mismo tiempo sincopada por la lengua coloquial, la concatenación inesperada de los viajes que componen sus libros, de sus temas que entrelazan lo europeo y lo latinoamericano, el lector de sus narrativas es llevado a pensar en una Europa y una América (Estados Unidos) que buscan adaptarse a los vientos del nuevo orden político global. La mezcla de documental y fantasía simbólica inserta la literatura de Roberto Bolaño en la tradición de denuncia de la literatura latinoamericana, incorporando en ella el cosmopolitismo de acción. Si la denuncia ya no

se restringe al estado nacional, intenta, por otro lado, hacernos conscientes de la anomia que caracteriza la falta de apego a las nacionalidades.

En cuanto al asunto de las nacionalidades, la escritora cubana Ena Lucía Portela nos dice a través de sus obras y actos que lo nacional continúa siendo una posibilidad de elección en estos tiempos cosmopolitas. Aunque visita periódicamente a su padre en Estados Unidos, y viaja a Europa para recibir los muchos premios que le han otorgado, vuelve siempre a su país. En el artículo “Literatura vs. lechuguitas. Breve esbozo de una tendencia”, Portela explica: “Solo describo desde mi rincón [...] un ambiente, una atmósfera, un estado de ánimo” (71). Y continúa: “todavía creo que ningún lugar es mejor que otro [...] y al final la literatura puede salir hasta de debajo de una piedra” (72). “Mi utopía es personal, toda ella hecha de letras”. Y resume: “Soy cubana, por convención o fatalidad, sin nacionalismo” (73). Como los incondistas, se manifiesta en contra del asedio de los estudiosos y agentes literarios extranjeros –llamados por los escritores cubanos “lectores turistas”– que le exigen escribir sobre “la realidad cubana”, a lo que ella contesta: “¿Pero cuál?”.

Contestataria por excelencia y enemiga de las dicotomías, Portela, en su novela *Pájaro, pincel y tinta china*, no escatima en críticas a la situación política de su país. Sin embargo, no deja de aludir a los que lo abandonan: “¿Por qué ese gusto, romántico y trasnochado, por la fuga? Hay lugares y personas, muchos, a los que se renuncia sin que nada obligue, solo por romper ligaduras” (215).

En el cuento que da título al libro *Una extraña entre las piedras* (1999), Ena Lucía Portela narra, como Roberto Bolaño, en una primera persona autobiográfica, la experiencia de la errancia por los *no lugares* de un país del “Primer Mundo”, en este caso la ciudad de Nueva York. La narradora describe la Manhattan de las tarjetas postales y de las referencias intelectuales, y rehace así el papel del escritor cosmopolita que viaja para contar después. Por otro lado, ambienta la narrativa en los barrios de la periferia de la isla norteamericana, compartidos por las diferentes diásporas caribeñas. Todos los personajes del cuento –un grupo de lesbianas– pertenecen a esas diásporas. Cubanas, puertorriqueñas y dominicanas se desplazan en el espacio abierto de la gran Nueva York, y ocupan esos barrios, como en las narrativas de Bolaño, a la manera situacionista. Mientras tanto, simbólicamente, las mujeres se mueven en el espacio cerrado de las identidades marginales y de las ciudadanías de segunda clase. Bajo ese punto de vista, la narradora desconstruye la mítica promesa de felicidad subyacente en el deseo de huir de Cuba. También critica la metáfora negativa de la Revolución que sus enemigos, especialmente los que viven en Estados Unidos, ubican en los escombros en los que se transformó la ciudad de La Habana. En relación con la decadencia futura –los escombros– que

le vaticinaba una de las compañeras en su paseo por Nueva York, la narradora de *Una extraña entre las piedras* contesta: “¿Junto a los escombros de Queens o de La Habana Vieja? Creo que ahora me daría lo mismo, porque los escombros –como el *land art* y las bolsitas plásticas– se parecen en todas partes” (96).

### Conclusiones

La cita del *land art* hace explícito el procedimiento narrativo de la escritora cubana. Se trata, como en las más grandes realizaciones del *land art*, de los empaquetamientos de partes de ciudades, que son destinos turísticos del mundo, hechos por el artista búlgaro-americano Christo. Este nos hace ver paisajes conocidos con otros ojos y renueva nuestra sensibilidad en relación con las racionalizaciones comunes y corrientes.

Incluir la cita al final de este trabajo indica un objetivo similar de mi parte. Busqué sorprender propuestas literarias motivadas por el concepto de *cosmopolitismo*, transformado casi en sentido común en la cultura occidental. La elección de los momentos cosmopolitas y de sus autores se basó en la certidumbre de que el cosmopolitismo renace en cada nuevo momento de masivos desplazamientos humanos alrededor del planeta; esto provoca casi siempre su puesta en contraste con las lealtades locales, en general resumidas en la palabra *nacionalismo*. En este sentido, la globalización que hoy experimentamos es solamente una entre muchas y ni siquiera podemos medir el impacto de las que se realizaron fuera del eje de la influencia occidental. Retomar la teoría crítica introducida por algunos de los académicos de origen asiático en nuestro campo de estudios busca disminuir tal ignorancia. La presencia de esos teóricos en nuestro Occidente ya evidencia, por sí misma, el contraste de la globalización contemporánea con la experimentada en el siglo XIX, por muchos considerada más grande y más abarcadora que la nuestra.

Con Rojas, vimos cómo el cosmopolitismo era, en aquel entonces, un programa ético y político de gobierno, anclado en el idealismo estoico y kantiano. El Estado artificialmente impuesto buscaba regular la espontaneidad de una sociedad civil naciente. El papel del intelectual letrado en la cohesión o, más bien, en el aplastamiento de las diferencias étnicas y sociales quizás nunca más se haya repetido en la América hispanohablante. El poder de este intelectual universal ha sido de tal monta que llegó a incorporar el cosmopolitismo en su identidad. A pesar de compaginar en ella, muchas veces, como en el caso de Rojas, la identidad nacionalista, el intelectual cosmopolita que vivió durante el cambio de los siglos XIX a XX podía *elegir* su destino, incluso geográfico. Aun cuando esa identidad se transformara en la de exiliado, tenía garantizado su sitio en la comunidad cosmopolita de la cual hacía parte fuera de su país de origen. Este despliegue de la

identidad cosmopolita –la del exiliado político– de muchos de los intelectuales hispanoamericanos del siglo XX evidencia la derrota de los programas éticos en los cuales se involucraron, alternativos a las imposiciones del Estado autoritario que los rechazaba. El internacionalismo obrero que abrazaron reveló ser una aspiración más que una realidad.

El programa político (no estoy segura de si en él se incluye la ética) vencedor del embate permanente que caracterizó el siglo XX –el siglo de las revoluciones, según Hannah Arendt– instaura la globalización contemporánea. Sin prometer la “resurrección y la victoria” que Rojas percibió en la expectativa de los inmigrantes que llegaban a la Buenos Aires de su época, la clase capitalista transnacional ni siquiera ofrece trabajo. La masa humana se desplaza, por *necesidad* y no por elección, como tenían el privilegio de hacer los cosmopolitas del XIX y del XX. Llegan por aire, por tierra, por mar, legal e ilegalmente. Simplemente ahí están, en todos los sitios.

El nuevo concepto de cosmopolitismo, no por azar nacido entre los teóricos ubicados en los márgenes de la hegemonía del capital –pensemos, además de los hindús, en Jacques Derrida, argelino y judío–, sustituye el carácter abstracto y esencialista del cosmopolitismo occidental por un programa de acción más afín a la tradición cosmopolita oriental. Conservando la solidaridad contenida en el sentido común de la palabra, le agrega un poder contrahegemónico. Especie de globalización desde abajo, ese nuevo cosmopolitismo comprende las localidades –palabra que casi sustituye hoy, teóricamente, las nacionalidades– como el aglomerado de las diferencias que comparten o no un mismo territorio.

Los dos tipos de globalización nos hacen leer nuestras literaturas con nuevos parámetros. Los autores contemporáneos que pongo como ejemplo nos dejan ver cómo la globalización desde arriba margina las localidades derrotadas. La imposición de un gusto literario a los autores que intentan alcanzar el mercado globalizado de la literatura es la confirmación de que, como nos recuerda Boaventura de Sousa Santos, la globalización es siempre el éxito de algún localismo.

Si algunos se adaptan y pagan el precio de borrar su particular localismo, hay otros, como Bolaño y Portela, que, usando su texto como fuerza contrahegemónica a la globalización, se alinean en lo que llamo *cosmopolitismo de solidaridad*, esa especie de globalización de los de abajo. La certidumbre de que ya no representan más ideas abstractas y esencialistas les da la libertad de escribir sobre temas e identidades no necesariamente territorializadas.

Sin embargo, como las fuerzas hegemónicas no desaparecen, la oferta de múltiples narrativas, en lenguas y culturas diferentes, sobre las mismas diferencias termina por dar la impresión de que todo es válido y de que nada es relevante.

Estamos aún en el ojo del huracán. Un nuevo humanismo, que descarta el aspecto moral de su concepción originaria, reaparece en paralelo al nuevo cosmopolitismo. Humano o transhumano, esperemos que su renovada preocupación por las cuestiones de la humanidad continúe contando con la literatura para hacer renacer la vida de los escombros de los proyectos de emancipación derrotados, o de las ruinas del progreso, ahora también perdedor.

### Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trad. Daniel Heller-Roazen. Stanford, California: Stanford University Press, 1998.
- Arendt, Hannah. *On Revolution*. Nueva York: Viking, 1963.
- Augé, Marc. *Non-places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*. Trad. John Howe. Londres: Verso, 1995.
- Bhabha, Homi *et al.* "Cosmopolitanisms". *Public Culture* 12.3 (2000): 577-589. [Reimpreso en *Cosmopolitanism*. Ed. Carol A. Breckenridge, Sheldon Pollock, Homi K. Bhabha y Dipesh Chakrabarty. Durham, NC y Londres: A Millennial Quartet Book, 2002. 1-14].
- Bolaño, Roberto. *2666*. Barcelona: Anagrama, 2004.
- . *Detectives salvajes*. 11ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.
- . *Putas asesinas*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2007.
- Christo. *The Pont-Neuf, Wrapped, Paris, 1975-85*. París: Bernard de Montgolfier; Nueva York: H. N. Abrams, 1990.
- Degiovanni, Fernando. *Los textos de la patria. Nacionalismo, políticas culturales y canon en Argentina*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Derrida, Jacques. *Cosmopolitas de todos los países ¡un esfuerzo más!* Trad. J. Mateo Ballorca. Valladolid: Cuatro Ediciones, 1996.
- y Anne Duourmantelle. *La hospitalidad*. Trad. Mirta Segoviano. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2000.
- Foucault, Michel. "Truth and Power". *Power / Knowledge. Selected Interviews and Other Writings, 1972-1977*. Ed. Coli Gordon. Trad. Colin Gordon, Leo Marshall, John Mephan y Kate Soper. Nueva York: Pantheon, 1980. 107-132.
- Fuguet, Alberto y Sergio Gómez, eds. *McOndo*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996.
- Jitrik, Noé. *Los viajeros*. Vol. IX: *Los argentinos*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1969.
- Kant, Immanuel. *Sobre la paz perpetua*. Trad. Joaquín Abellán. 5ª ed. Madrid: Tecnos, 1996.
- Ludmer, Josefina. "¿Cómo salir de Borges?". *Intervenciones sobre pensamiento y literatura*. Ed. William Rowe, Claudio Canaparo y Annick Louis. Buenos Aires: Paidós, 2000.

- Martí, José. “Nuestra América”. *Revista Ilustrada de Nueva York* (10 de enero de 1891); *El Partido Liberal*, México (30 de enero de 1891). [Reimpreso en Martí, José. *Nuestra América*. 3<sup>a</sup> ed. Caracas: Fundación Ayacucho, 1985].
- Nabuco, Joaquim. *Minha Formação*. Vol. 90. Río de Janeiro: José Olympio, 1957.
- Nussbaum, Martha C. “Kant and Stoic Cosmopolitanism”. *The Journal of Political Philosophy* 5.1 (1997): 1-25.
- Palou, Pedro Ángel, Eloy Urroz, Ignacio Padilla, Ricardo Chávez Castañeda y Jorge Volpi. “Manifiesto Crack I, II, III, IV, V”. 1996. *Lateral. Suplemento especial. Cuentos mexicanos. Revista de Cultural Lateral* (octubre de 2002).
- Pollock, Sheldon. “Cosmopolitan and Vernacular in History”. *Public Culture* 12.3 (2000): 591-625.
- Portela, Ena Lucía. *El pájaro: pincel y tinta china*. La Habana: Ediciones Unión, 1998.
- \_\_\_\_\_. “Literatura vs. lechuguitas: breve esbozo de una tendencia”. *Cuba: voces para cerrar un siglo*. Vol. I. Ed. René Vázquez Díaz. Estocolmo: Centro Internacional Olof Palme, 1999. 70-79.
- \_\_\_\_\_. *Una extraña entre las piedras*. La Habana: Letras Cubanas, 1999.
- Rojas, Ricardo. *Cosmópolis*. París: Garnier, 1908.
- Santos, Boaventura de Souza. “Por uma concepção multicultural dos direitos humanos”. *Reconhecer para libertar: os caminhos do cosmopolitismo multicultural*. Río de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- Santos, Lidia. “Flora Tristán y Nísia Floresta: cosmopolitismo y género en el siglo XIX”. Web. *Ciberletras*: <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v07/santos.html>>.
- \_\_\_\_\_. “El cosmopolitismo de mercado: del fin de las literaturas nacionales a la cultura de las celebridades”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 69.35 (2009): 153-165.
- Serres, Michel. *Detachment* [English]. Trad. Genevieve James y Raymond Federman. Athens, Ohio: Ohio University Press, 1989.
- Sussekind, Flora. *O Brasil não é Longe Daqui; o narrador, a viagem*. 1990. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- Toulmin, Stephen. *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- Volpi Escalante, Jorge. *En busca de Klingsor*. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Seix Barral, 1999.