

«CONSIDERANDO EN FRÍO...»

RESPUESTA A FRANCO MORETTI

En sus «Conjeturas sobre la literatura mundial», Franco Moretti hace la audaz afirmación, que él trata como si fuese una ley de la evolución literaria, de que las literaturas de la periferia surgen «del encuentro entre la forma occidental y la realidad local»¹. En algo equivalente a un manifiesto literario, Moretti propone un programa en el que la literatura mundial debería estudiarse esencialmente como un conjunto de variaciones sobre un tema occidental: las presiones económicas ejercidas por el centro sobre la periferia son, en general, homólogas a las del campo literario y la respuesta de los escritores periféricos a dichas presiones sólo puede suponer una gama de avenencias con ellas. En un artículo paralelo, «The Slaughterhouse of Literature», Moretti explica por qué da primacía a la novela en el estudio de la literatura mundial: «mi modelo de formación del canon se basa en las novelas por la simple razón de que han sido la forma literaria más extendida en los dos o tres últimos siglos y resultan, por consiguiente, cruciales para cualquier explicación social de la literatura (que es, o debería ser, el objetivo de la controversia sobre el canon)»². Moretti distingue el «canon académico», que desprecia por considerarlo carente de importancia, del «canon social», que él intenta explicar según leyes objetivas de la evolución literaria³. Los académicos, sostiene, pueden determinar su propio canon cuando los fenómenos literarios que estudian han dejado de importar en el plano social. De ahí que los profesores de inglés y similares influyan mucho más a la hora de determinar qué poetas sobreviven, porque el estudio de la poesía carece ya de importancia⁴. Moretti está abierto a la posibilidad de que en el futuro la

¹ Franco MORETTI, «Conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 3 (julio/agosto de 2000), p. 68.

² Franco MORETTI, «The Slaughterhouse of Literature», *Modern Language Quarterly* 61, 1 (2000), p. 227.

³ F. MORETTI aboga desde hace años por un programa para el estudio de la literatura basado en la teoría darwinista. Véase su artículo «On Literary Evolution», publicado por primera vez en 1987, y ahora en *Signs Taken for Wonders*, Londres y Nueva York, 1997, pp. 262-278.

⁴ F. Moretti, «The Slaughterhouse of Literature», cit., p. 227.

novela quizá tampoco importe mucho; pero mientras tanto es el género en torno al cual él se dispone a organizar el estudio de la literatura mundial de los últimos doscientos o trescientos años.

El que Moretti se centre en la novela, considerándola crucial para cualquier estudio de la literatura mundial, es ciertamente aceptable, y sus hipótesis al respecto son innovadoras e instructivas. Pero que rechace la importancia social de otros géneros es menos convincente. ¿Por qué no sigue la poesía las leyes de la novela propuestas por Moretti? Después de todo, ¿tiene realmente sentido sostener que la poesía de T. S. Eliot alcanzó un menor impacto cultural que la ficción narrativa de Joyce o que se ha leído menos? ¿Sería posible contar la historia de la contribución rusa a la literatura mundial sin Pushkin, Maiakovski o Ajmatova? Incluso si, pongamos por caso, aceptásemos que la poesía es socialmente insignificante en la Europa occidental del siglo xx, Moretti seguiría necesitando explicar por qué antes de esta fecha fatal la poesía no parece encajar en su modelo.

En este artículo me gustaría poner a prueba las conjeturas de Moretti en referencia a la literatura hispanoamericana, donde la poesía sí importa⁵. En Hispanoamérica la poesía fue el género literario dominante, y el ensayo o el tratado sociológico tuvieron mucha más importancia que la novela al menos hasta la década de 1920, si no después. Es emblemático que el *Facundo* de Sarmiento (1845) —un tratado sociológico sobre un caudillo— influyese más en la historia de la novela del dictador latinoamericano que cualquier otra obra de ficción narrativa escrita en el siglo xix; o que el *Laberinto de la soledad* de Octavio Paz fuese más influyente que cualquier novela mexicana hasta la publicación del *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, en 1955. Y no es una coincidencia que José Carlos Mariátegui —el primer filósofo y crítico literario marxista de América Latina— no cite una sola novela de importancia en su ensayo sobre la literatura peruana, publicado en 1927⁶.

⁵ El caso de Brasil complicaría innecesariamente mi exposición, así que me centraré en escritores de la América hispana. Hay claramente importantes elementos comunes entre las literaturas de Brasil e Hispanoamérica. Pero hay también diferencias significativas que merecerían un tratamiento especial, aunque sin alterar el fondo de mi argumento. Al contrario que Hispanoamérica, Brasil fue la sede de un imperio (cuando la corte portuguesa se trasladó a Río de Janeiro tras la invasión napoleónica de la península ibérica); al contrario que la América hispana, se convirtió en monarquía al separarse de Portugal; y al contrario que la América hispana, la transición del gobierno aristocrático al republicano tuvo lugar sin una guerra de independencia. Estos contrastes históricos explican que se experimentase allí un sentimiento más fuerte de nación antes que en cualquier país hispanoamericano e influyen en muchos temas, acontecimientos y estructuras de la literatura brasileña. El resultado fue que en Brasil se dieron diversos fenómenos literarios específicos que carecen de homólogos en la América hispana: una peculiar variante de Romanticismo con temas indígenas; su propia rama de *modernismo* (que emergió en la década de 1920 y no tiene nada que ver con el movimiento del mismo nombre en Hispanoamérica); y narrativas enormemente influyentes en las que la identidad nacional se representa como la fusión de tres razas.

⁶ Mariátegui dejó deliberadamente de lado la que en la segunda mitad del siglo xx ha sido canonizada como novela peruana más importante del siglo xix, *Aves sin nido* (1889), de

Los primeros ejemplos de novela hispanoamericana son ciertamente de interés histórico, como elementos sintomáticos de procesos culturales y políticos dignos de atención especializada. Pero sería engañoso suponer que fue el género literario más extendido o que tenía muchos escritores o lectores. Sería difícil señalar una única obra literaria, aparte de *María* (1867), del colombiano Jorge Isaacs, como ejemplo de novela hispanoamericana del siglo XIX que haya sido ampliamente leída dentro y fuera de las fronteras nacionales en la que se produjo. Las primeras novelas hispanoamericanas han interesado más a los críticos literarios que intentan establecer cánones nacionales, a los historiadores literarios de la literatura hispanoamericana en la segunda mitad del siglo XX y a los especialistas académicos de las dos últimas décadas⁷. Su relativa marginalidad como fenómeno social puede ayudar a explicar por qué la literatura latinoamericana, desde Ricardo Palma a Jorge Luis Borges, ha estado especialmente abierta a una mezcla de géneros.

En Hispanoamérica, la poesía no sólo fue el género literario dominante hasta la década de 1960 sino que, de hecho, tanto los poetas como los críticos establecieron las expectativas y los parámetros –el curso, en realidad– de la práctica literaria. La historia de la narrativa hispanoamericana, más notablemente de la influyente novela de la década de 1960 –García Márquez, Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa y otros–, no se puede contar si no se comprende la historia de los poetas. Muchas novelas hispanoamericanas podrían valer de ilustración a la tesis de Moretti de que la periferia ha realizado instructivas avenencias con formas concebidas en el centro. Un atlas de la novela en Hispanoamérica siguiendo las líneas trazadas por Moretti para el caso europeo sería a buen seguro de gran interés (un atlas de la recepción de la literatura latinoamericana en todo el mundo resultaría también enormemente instructivo)⁸. Pero sería impreciso pensar que la primitiva novela hispanoamericana era algo más que el más marginal de los géneros literarios o que había un mercado interno significativo para ella hasta hace muy poco. En resumen, cualquier análisis de la literatura hispanoamericana que descuide la poesía, el género hegemónico, transcurrirá por una senda equivocada.

El primer gran manifiesto literario hispanoamericano fue la «Alocución a la poesía» (1823), un poema muy leído del venezolano Andrés Bello, que

Clorinda Matto de Turner. La novela de Matto de Turner intentaba mostrar las penurias sociales de las poblaciones indígenas del Perú, pero carecía de un ingrediente que Mariátegui exigía a la ficción narrativa de este tipo: un compromiso con la cultura indígena. Señaló, por el contrario, a Enrique López Albújar como «el primero en explorar estas sendas»: José Carlos Mariátegui, *Seven Interpretive Essays on Peruvian Reality*, Austin, 1971, p. 275.

⁷ Vale la pena señalar que las primeras historias literarias de la literatura de Hispanoamérica escritas por hispanoamericanos no se publicaron hasta finales de la década de 1940 y que el grueso de los especialistas en novela hispanoamericana del siglo XIX ha surgido a partir de la década de 1980.

⁸ Véase Franco MORETTI, *Atlas of the European Novel*, Londres y Nueva York, 1998 [ed. cast.: *Atlas de la novela europea*, Madrid, Trama, 2001].

abogaba por la autonomía de la literatura hispanoamericana una vez conseguida la independencia política de España. Pero la primera expresión literaria que trascendió los límites nacionales fue el movimiento poético denominado *modernismo*, que hizo posible que los propios hispanoamericanos se plantearan la existencia de una historia de la literatura hispanoamericana y estableció el tono para futuras innovaciones en diversos géneros, incluida la novela. Para comprender la importancia del modernismo y de Rubén Darío —el poeta más íntimamente relacionado con el movimiento— es necesario hablar brevemente de la historia de la forma poética en lengua castellana.

Las convenciones líricas de la poesía moderna española las desarrollaron en el siglo xvi Boscán y Garcilaso de la Vega, que crearon el endecasílabo español y otras formas canónicas que se utilizan en la poesía en castellano desde entonces; hasta los poetas barrocos más experimentales, como Góngora, escribieron según los parámetros establecidos por Garcilaso y Boscán⁹. Los primeros signos de reacción contra las convenciones más estrictas de la prosodia del castellano no tuvieron lugar en España sino en Hispanoamérica, durante la década de 1830, en la obra de poetas como Esteban Echeverría en Argentina y José María Heredia en Cuba¹⁰. El hecho de que los hispanoamericanos, sin embargo, se anticipasen al ascenso de la poesía romántica en España fue sólo un preludeo del suceso más significativo en la historia literaria de la poesía en castellano en los últimos trescientos años: la aparición del poeta nicaragüense Rubén Darío a finales del siglo xix. Darío procedía de una periferia tan lejana como era posible: fue hijo ilegítimo y nació en una aldea nicaragüense. Pero tuvo un efecto transformador sobre la poesía en lengua castellana. Antes de Darío, la prosodia del castellano estaba tan codificada y petrificada que incluso los más osados románticos de España e Hispanoamérica estaban limitados a un puñado de formas poéticas. Darío fue agudamente consciente de estas limitaciones y por sí solo expandió las posibilidades de la prosodia del castellano escribiendo en una miríada de formas poéticas sin precedentes. Pero hizo algo más que ampliar las posibilidades de la poesía hispana. Echó abajo la extendida suposición, tanto en España como en Hispanoamérica, de que el estudio de la prosodia del castellano era el estudio de las normas apropiadas¹¹.

⁹ Aunque Moretti está esencialmente interesado por el período comprendido entre finales del siglo xviii y la actualidad, vale la pena señalar que los parámetros de la práctica literaria en España, donde la poesía era también un género dominante, supusieron la adaptación creativa de los modelos italianos a la lengua castellana en el preciso momento en que España ejercía su poder militar hegemónico sobre territorios italianos. El propio Garcilaso de la Vega fue soldado y luchó en las campañas italianas al servicio de Carlos V.

¹⁰ Esteban Echeverría escribió después de la independencia de España, pero antes de que Argentina se estableciese como nación con sus fronteras actuales; José María Heredia escribió cuando Cuba era todavía colonia española.

¹¹ La obra *Prosas profanas* (1896), de Darío, fue estudiada por muchos poetas hispanoamericanos prácticamente como un manual de formas poéticas, pero también, y esto es más importante, como ejemplo de obra poética que no dependía que las normas del pasado.

La revolución de Rubén Darío

Con Darío, la prosodia del castellano deja de ser normativa y se hace descriptiva, ya que los poetas asumen la responsabilidad de inventar las formas además de los temas de sus obras. Se ha sostenido que la revolución poética de Darío supuso la transferencia de tendencias francesas, tales como el simbolismo, a la América hispana. Pero ésta es una afirmación engañosa, porque sus innovaciones poéticas dieron lugar a nuevas formas, únicas en la lengua castellana. Darío encontró en sus versos armonías y disonancias que revolucionaron la forma en la que podía escribirse poesía en este idioma. Su impacto se dejó sentir hondamente en Hispanoamérica: dio lugar al primer movimiento literario de origen local pero difundido ampliamente por todo el mundo de habla hispana. Después de Rubén Darío, poetas como Pablo Neruda, César Vallejo, Jorge Luis Borges, Gabriela Mistral, Octavio Paz y otros muchos compartieron la confianza del escritor nicaragüense en que la literatura europea ya no podía fijar los parámetros de su creatividad. Una consecuencia de esta «ola» —por utilizar la útil metáfora de Moretti— fue que la propia poesía española entró en un rico período de renovación, en el que poetas como Juan Ramón Jiménez, Pedro Salinas, Jorge Guillén o Federico García Lorca se reconocieron en deuda con las innovaciones hispanoamericanas.

En su propia época, Darío recibió tanto elogios como críticas del influyente ensayista uruguayo José Enrique Rodó, quien en 1899 reconoció que las innovaciones formales del poeta habían servido a Hispanoamérica para independizarse de las normas literarias europeas. Pero Rodó negó categóricamente que Darío fuese «el poeta de América», porque sostenía que el dominio de una forma literaria no era condición suficiente para que un escritor se convirtiese en representante del continente¹². Para ello, un escritor tenía que ser capaz, ante todo, de dar expresión a un «sentimiento de solidaridad social» del que carecía la primera poesía de Rubén Darío. Éste se tomó muy en serio la crítica de Rodó y respondió escribiendo poesía que intentaba abordar los apuros espirituales y políticos del continente. Se convirtió en el primer poeta en escribir poesía antiimperialista, condenando las intervenciones militares estadounidenses en el hemisferio occidental¹³. En respuesta a las invasiones de Cuba y Puerto Rico por parte de Estados Unidos durante la guerra de este país contra España, Darío escribió un artículo titulado «El triunfo del Calibán», en el que se utilizaron por primera vez los personajes de *La tempestad* para crear alegorías políticas sobre los problemas de América Latina¹⁴. Las inte-

¹² Véase «Rubén Darío», en José Enrique Ariel RODÓ, *Liberalismo y jacobinismo. Ensayos: Rubén Darío, Bolívar, Montalvo*, Ciudad de México, 1989, pp. 137-170.

¹³ Su poema político más famoso, que en efecto inauguró la poesía dirigida contra el imperialismo estadounidense en América Latina, es «A Roosevelt», incluido en el libro *Cantos de vida y esperanza*, Madrid, 1905.

¹⁴ «El triunfo del Calibán» se puede encontrar en Iris ZAVALA (ed.), *Rubén Darío: el modernismo y otros ensayos*, Madrid, 1989, pp. 161-166.

racciones de Rodó con Darío establecieron el horizonte para la recepción de la literatura hispanoamericana hasta al presente. Desde Darío, prácticamente todos los escritores hispanoamericanos se han sentido obligados a escribir obras de significación literaria que al mismo tiempo aborden los imperativos políticos de la solidaridad social¹⁵.

El uruguayo Ángel Rama –probablemente el crítico literario socialista más importante de Hispanoamérica en la segunda mitad del siglo xx– escribió un libro para demostrar que el advenimiento de Darío se corresponde, desde el punto de vista político, con el ascenso de una mentalidad liberal en Hispanoamérica: de un tipo de individualismo sin precedentes, acorde con la incorporación de América Latina al sistema capitalista internacional. Pero al contrario que otros que han equiparado la marca de individualismo del poeta con la decadencia burguesa, Rama insistió en que el papel de Darío en la liberación de la poesía hispanoamericana de las normas europeas había constituido una innovación de la mayor importancia literaria, social y política. «El fin que Rubén Darío se propuso fue [...] la autonomía poética de la América española como parte del proceso general de libertad continental»¹⁶.

La emancipación literaria

En el análisis que hace de Rubén Darío, algunos de los supuestos de Rama son bastante similares a los de Moretti. Como a éste, a Rama no le interesa la especificidad de los textos, sino su función social. Elogia a Darío por

el establecimiento de las bases de una literatura sobre una concepción moderna de vida y arte. Una literatura es entendida, aquí, no como una serie de obras de valor, sino como un sistema coherente con su repertorio de temas, formas, medios expresivos, vocabularios, inflexiones lingüísticas, con la existencia real de un público consumidor vinculado a los creadores, con un conjunto de escritores que atienden a las necesidades de ese público y que por lo tanto manejan los grandes problemas literarios y socioculturales¹⁷.

¹⁵ En opinión del principal crítico de la Cuba posrevolucionaria, el aspecto más significativo del modernismo, aun cuando no siempre haya estado claramente articulado, fue una toma de conciencia «de lo que después se llamaría el carácter subdesarrollado de nuestro mundo, así como comienzo de la actitud antiimperialista»: Roberto FERNÁNDEZ RETAMAR, «Intercomunicación y nueva literatura», en César FERNÁNDEZ MORENO (ed.), *América Latina en su literatura*, Ciudad de México, 1972, p. 328.

¹⁶ Ángel RAMA, *Rubén Darío y el modernismo*, Caracas y Barcelona, 1985, p. 5. Incluso críticos que interpretaron la poesía de Darío como expresión de la «decadencia burguesa» reconocen la importancia transformadora del autor para la forma literaria y, en algunas de sus obras, una vía para salir de la decadencia. Véase Françoise PÉRUS, *Literatura y sociedad en América Latina: el modernismo*, Ciudad de México, especialmente pp. 62 y ss. y 138 y ss.

¹⁷ *Ibid.*, p. 11.

Rama comparte también el interés de Moretti por la escuela de historia económica del sistema-mundo que concibe el capitalismo internacional como núcleo y periferia, unidos en una relación de creciente desigualdad. Le interesa igualmente comprender las relaciones literarias en su conexión con las realidades económicas y sociales. Pero Rama no esperaba que una relación de desigualdad económica entre el centro y la periferia se tradujese necesariamente en una recepción acomodaticia por parte de la periferia de las formas literarias creadas en el centro. Al contrario, en opinión de Rama, la incorporación de América Latina al orden económico mundial creó las condiciones para una emancipación literaria, la producción de formas que trazan internamente el curso de una historia literaria, si no de hecho con efectos externos.

De acuerdo con la concepción de Rama sobre la historia de América Latina, la emancipación política de las colonias fue anterior a su emancipación literaria de España. Pero también sostenía que la emancipación literaria era una condición necesaria para la emancipación económica. Compartía la convicción de Rodó de que la liberación literaria iría unida al establecimiento de una conciencia social que estaría anunciada por la escritura creativa; pero él vinculaba este imperativo a la promesa del socialismo y a las prioridades culturales de los escritores e intelectuales que dieron la bienvenida a la revolución cubana. Ese mismo punto de vista lo expresaron sobre su propia obra en buena parte Mario Vargas Llosa (en su período socialista), Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, una vez que adquirieron importancia como novelistas de alcance mundial. En la década de 1960, estos escritores sostenían apasionadamente que la narrativa latinoamericana había llegado por fin a su mayoría de edad y que la literatura desempeñaría una función significativa en la transformación social y política del hemisferio occidental. En una reciente entrevista publicada en la versión en inglés de esta revista, el subcomandante Marcos, líder del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), expresa la misma opinión: «Estábamos saliendo al mundo de la misma forma en que estábamos saliendo a la literatura. Yo creo que eso nos marcó. No nos asomábamos al mundo a través de un cable noticioso sino a través de una novela, un ensayo o un poema»¹⁸. Es posible hacer un seguimiento de los gestos de Marcos y los novelistas hasta las dudas a las que se enfrentó Darío cuando Rodó lo reprendió por haber dejado de lado las cuestiones de solidaridad social. No es una coincidencia que Vargas Llosa escribiese su tesis en la Universidad de San Marcos sobre Rubén Darío, ni que éste fuese considerado el símbolo cultural de la revolución sandinista nicaragüense.

¹⁸ «Punch Card and Hourglass», *NLR* 9 (mayo-junio 2001), p. 78. Marcos cita las novelas de García Márquez, Carlos Fuentes y Mario Vargas Llosa para ilustrar su argumento. [Entrevista concedida por el subcomandante Marcos a Gabriel García Márquez y Roberto Pombo, de la revista colombiana *Cambio*. Se puede obtener el texto completo en castellano en www.cambio.com.co, ediciones anteriores, semana del 26 marzo al 2 abril de 2001, o en la página de entrevistas del EZLN.]

En *Los orígenes de la posmodernidad*, Perry Anderson señala acertadamente que el encuentro que tuvo lugar en 1890 entre Rubén Darío y Ricardo Palma en Lima fue un momento significativo para la «tímida corriente que adoptó el nombre de *modernismo* [como] “declaración de independencia cultural” frente a España que puso en movimiento una emancipación de las propias letras españolas respecto al pasado, en la generación de 1890»¹⁹. Se podría ampliar esta observación señalando que en las obras de Palma y Darío estaban ya sentadas las bases para muchas de las innovaciones introducidas por la nueva novela hispanoamericana. Palma, por ejemplo, había inventado ya un género de corta duración pero influyente, la *tradición*, que borró los límites entre historia y ficción, en un diálogo con la poesía y el folklore. Entre sus *tradiciones* se incluyen cuentos en los que lo fantástico y lo mágico se narran con las convenciones del realismo, como cuando un fraile peruano convierte un alacrán en oro para devolverlo posteriormente a su forma natural, en un relato que subraya las desigualdades entre los españoles y los criollos bajo el virreinato²⁰. Varios de los conceptos más famosos de Gabriel García Márquez –el militar que lleva a un muchacho a conocer el hielo al comienzo de *Cien años de soledad* y el relato, contado como un acontecimiento presenciado por una comunidad, de una mujer que salió volando para nunca volver– son episodios tomados de la autobiografía de Rubén Darío²¹.

Soluciones nativas

En su libro *Modern Epic*, Moretti admite que, con la nueva novela latinoamericana, «por primera vez en la historia contemporánea, el centro de gravedad de la creación formal abandona Europa, y un sistema literario verdaderamente mundial –la *Weltliteratur* soñada por el anciano Goethe– sustituye al más reducido circuito europeo». Llega a sostener que una novela como *Cien años de soledad* de García Márquez consiguió «resolver problemas simbólicos que la literatura europea ya no era capaz de solucionar»²². El análisis que Moretti presenta aquí ofrece un saludable antídoto contra la descuidada sugerencia que plantea en «Conjeturas sobre la literatura mundial» de que los escritores de la periferia invariablemente responden a las formas occidentales con soluciones conciliatorias, dado que las acomodaciones se pueden hacer en diversos sentidos, y en algunos casos no es necesario pactarlos en absoluto.

¹⁹ Perry ANDERSON, *The origins of Postmodernity*, Londres y Nueva York, 1998, p. 3 [ed. cast.: *Los orígenes de la posmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000].

²⁰ Véase «El alacrán de Fray Gómez», en Raimundo LAZO (ed.), *Tradiciones peruanas*, Ciudad de México, pp. 42-45.

²¹ Véase Rubén DARÍO, «Autobiografía», en Arturo RAMONEDA (ed.), *Rubén Darío esencial*, Madrid, 1991, pp. 41-42.

²² Franco MORETTI, *Modern Epic*, Londres y Nueva York, 1996, p. 233.

Moretti contestaría sin duda que en casos como éste el centro ha «seleccionado» una forma generada por la periferia. Aun así, la literatura hispanoamericana sigue contradiciendo su postulado de que existe una homología general entre las desigualdades del mundo económico y los sistemas literarios. Porque las formas que Moretti reconoce como nuevas en esta narrativa se crearon en la periferia, no como avenencias con las formas del centro, sino como proyecto literario consciente que abordaba imperativos locales y ofrecía soluciones nativas cuyo impacto internacional transformó el repertorio de posibilidades literarias en castellano bastante a comienzos del siglo xx, y a su debido tiempo las expandió a toda la literatura mundial.

Moretti ha sostenido, con cierta inteligencia, que la recepción de la nueva novela latinoamericana en Europa debe explicarse por el servicio que presta a las sensibilidades posimperiales. El secreto del éxito del «realismo mágico», sugiere, debe buscarse en «una complicidad entre la magia y el imperio». *Cien años de soledad* absuelve a Occidente de cualquier culpa por la violencia colonial al contar «esos cien años de historia como una aventura llena de maravillas»²³. Pero incluso si Moretti tuviese razón al afirmar que el principal efecto de la novela de García Márquez es acallar la mala conciencia de los lectores occidentales, su descripción sería incompleta, porque no explica la significación social del «realismo mágico» en sus contextos locales; y todavía menos la de las otras formas creadas en Hispanoamérica que han tenido gran impacto literario tanto en su país de origen como en el mundo en general. Las múltiples innovaciones de Jorge Luis Borges, incluida su fusión sin precedentes –en la década de 1940– de la literatura detectivesca, metafísica y fantástica, no sólo transformaron el desarrollo de la narrativa hispanoamericana, sino que también condujeron a obras muy posteriores, tales como *El nombre de la rosa* de Eco, en Europa; al igual que los experimentos de Cortázar con el tiempo están detrás de las descripciones de alienación social en las películas de Michelangelo Antonioni o Jean-Luc Godard. *Blow Up* se basa directamente en uno de sus relatos²⁴.

En resumen, el realismo mágico no es el único género latinoamericano «seleccionado» por escritores y lectores de todo el mundo, y las formas de la narrativa latinoamericana no se pueden entender meramente como avenencias con las normas metropolitanas. Como Gerald Martin ha señalado, «el celebrado “auge” de la década de 1960 es en realidad un clímax y una consumación, no una repentina aparición de la nada». Y añade, acertadamente:

²³ *Ibid.*, pp. 249-250.

²⁴ Henry FERNÁNDEZ comenta sobre la reelaboración que Antonioni presenta de un mecanismo que descubrió en un relato de Cortázar: «la tensión entre la fotografía y el texto escrito de Cortázar se convierte en tensión entre la fotografía y la cinematografía en Antonioni». Véase «From Cortázar to Antonioni: Study of an Adaptation», en Roy Huss (ed.), *Focus on Blow-Up*, Englewood Cliffs, 1971, p. 166.

Las influencias existen en todas partes, y la cuestión sólo se suscita como problema con respecto a las regiones que han sido colonias. De hecho, mientras que la narrativa latinoamericana más importante entre las décadas de 1940 y 1960 es reconociblemente «joyceana» o «faulkneriana», se puede sostener igualmente que desde la década de 1960 muchos de los escritores más importantes —Italo Calvino, Milan Kundera, Salman Rushdie, Umberto Eco— han tenido que convertirse en novelistas «latinoamericanos». No obstante, parece claro que hasta la aparición de César Vallejo y Pablo Neruda en la década de 1920 la poesía latinoamericana no se convirtió en algo verdaderamente endógeno (gracias al avance continental del *modernismo* de Rubén Darío en los treinta años anteriores), y hasta Andrade, Asturias, Borges y Carpentier la novela latinoamericana no comenzó a alcanzar verdaderamente esa fase (gracias al empuje de la narrativa regionalista americanista de la década de 1920)²⁵.

Recordándonos que los poetas hispanoamericanos comenzaron a determinar el curso de su propia historia literaria con anterioridad, también localiza significativos antecedentes narrativos de posteriores innovaciones de la narrativa en la década de 1920. Además, como hemos visto, incluso antes de que la novela latinoamericana comenzase a influir en las creaciones tanto del centro como de otras periferias, los poetas nativos estaban inventando ya sus propias formas literarias y alterando las de España y de otras partes. En resumen, con el avance de la cultura latinoamericana hacia la poesía contemporánea, los escritores occidentales comenzaron a adoptar formas creadas en América Latina.

Beckett y Vallejo

Me gustaría mostrar, como ejemplo, el caso de Samuel Beckett. Cuando escribió *Esperando a Godot*, Beckett trabajaba como traductor para la Unesco en París. Una de sus funciones era traducir poesía latinoamericana al inglés para Octavio Paz. El encuentro de Beckett con esta poesía supuso un acontecimiento transformador. Una de las consecuencias más visibles es el discurso filosófico que Lucky pronuncia en *Esperando a Godot*, la forma y el contenido del cual deben mucho a la poesía de César Vallejo. He aquí un extracto:

Dada la existencia de un Dios personal que desde las alturas de la apatía divina nos ama con ciertas excepciones y sufre con quienes están sumidos en el tormento [...]

Y considerando que como resultado de los trabajos inconclusos se ve a ese hombre a pesar de los avances en la alimentación y en la defecación debilitarse y sufrir y achicarse y menguar [...]

²⁵ Gerald MARTIN, *Journey Through the Labyrinth, Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres y Nueva York, 1989, p. 7.

Y considerando que en las llanuras en las montañas el aire es el mismo y la tierra, la tierra poblada de piedras [...] las lágrimas de las piedras tan azules tan calmadas [...] en el cráneo ¡ay! abandonado inconcluso el cráneo el cráneo [...] ¡ay! las piedras [...]»²⁶.

El discurso de Lucky se basa en uno de los poemas más celebrados de Vallejo, que comienza:

Considerando en frío, imparcialmente,
que el hombre es triste, tose [...]

y que se organiza en parte siguiendo las mismas construcciones gramaticales²⁷. Los temas abordados en las reflexiones filosóficas de Lucky se encuentran entre los temas fundamentales de la poesía de Vallejo y su forma de expresarlos recuerda a las imágenes vallejianas. La conmovedora metáfora de la cabeza humana como sufriente piedra azul con la que abruptamente finaliza el discurso de Lucky cuando Vladimir, Estragon y Pozzo lo golpean brutalmente procede de «Las piedras», un poema incluido en *Los heraldos negros* (1918). Incluso la situación de Lucky, atado con una cuerda y golpeado con un látigo por otros que lo castigan sin causa, procede de los versos de Vallejo:

[...] le pegaban
todos sin que él les haga nada;
le daban con un palo y duro

también con una sogá; son testigos
los días jueves y los huesos húmeros,
la soledad, la lluvia, los caminos...»²⁸.

Es lógico que Beckett se haya basado en las formas y en los temas de un poeta latinoamericano en su intento de componer un discurso que incluye palabras de compasión para el miserable destino del hombre explotado por el hombre. José Carlos Mariátegui ha ofrecido un análisis resumido de la poesía de Vallejo que podría servir de glosa al arrebató filosófico de Lucky:

el pesimismo está lleno de ternura y compasión, porque no ha sido engendrado por el egocentrismo y el narcisismo, desencantado y exacerbado, como sucede casi en la totalidad de la escuela romántica. Vallejo siente todo el sufrimiento humano. Su duelo no es personal. Su alma está «triste hasta la muerte» por la congoja de todos los hombres, y por la aflicción

²⁶ Samuel BECKETT, *Waiting for Godot*, Nueva York, 1982, pp. 28-29.

²⁷ Véase «Considerando en frío, imparcialmente», en César VALLEJO, *Poesía completa*, edición de Antonio Merino, Madrid, Akal, 1996, p. 415

²⁸ César Vallejo, «Piedra negra sobre una piedra blanca», *ibid.*, p. 379.

de Dios, porque para el poeta no son sólo los hombres los que están tristes²⁹.

El Dios de Vallejo, como el de Lucky, se debate entre la pena, la indiferencia y la impotencia.

El tráfico de lo nuevo

En resumen, el caso de la poesía latinoamericana muestra que es necesario corregir el esquema de la literatura mundial confeccionado por Moretti: el supuesto de que las relaciones literarias y económicas avanzan en paralelo quizá funcione en algunos casos, pero no en otros. El modelo de Moretti está diseñado para demostrar cómo se adapta la periferia a las formas occidentales, pero falla en el otro término de la ecuación, donde lo que hay que ver es, en primer lugar, una emancipación de la periferia respecto a las formas occidentales, aun en situaciones en las que la hegemonía política o económica occidental sigue vigente; y en segundo lugar, una interacción de formas y géneros a través de diversas literaturas de maneras que tienen poco que ver con el centro.

Goethe, Marx y Engels, como nos recuerda Moretti al comienzo de su artículo, acuñaron el término «literatura mundial» como reacción contra la estrechez de miras nacional o contra las monotonías cosmopolitas. Probablemente les interesaban más los escritores, de todo el mundo, que tenían cosas nuevas que decir o formas nuevas de decir las que las variaciones sobre temas que ellos conocían demasiado bien. Mis puntualizaciones no pretenden cuestionar la afirmación hecha por Moretti de que las acomodaciones de las influencias formales occidentales a los materiales (o formas) locales son a menudo de gran importancia, o insinuar que la relación entre los mercados y las formas sea irrelevante. Abogo, sin embargo, por una concepción de la literatura mundial en la que la novela no sea necesariamente el género privilegiado para comprender las evoluciones literarias de importancia social en la periferia; en la que Occidente no tenga el monopolio sobre la creación de las formas que cuentan; en la que los temas y las formas puedan moverse en varias direcciones —del centro a la periferia, de la periferia al centro, de una periferia a otra— aunque algunas formas originales de importancia quizá no se muevan apenas; y en la que las estrategias de transferencia en cualquier dirección puedan incluir rechazos, virajes bruscos, así como transformaciones de diversos tipos, incluso de un género a otro.

Suscribo totalmente la sugerencia planteada por Moretti de que la promesa de la literatura comparativa se empobrece si confinamos su alcance

²⁹ José Carlos Mariátegui, *Seven Interpretive Essays on Peruvian Reality*, cit., p. 254.

a las literaturas de Europa occidental y Norteamérica. Pero considero igualmente restrictivo limitar el estudio de la literatura en la «periferia» a las avenencias locales con las normas metropolitanas. Los escritores de Asia, de África, de Europa occidental y de otras partes pueden hacer exactamente lo que Moretti está dispuesto a conceder a los escritores del centro: crear formas —«autogeneradoras», como Gerald Martin las ha descrito en el caso de la literatura hispanoamericana— que han transformado decisivamente el curso de la historia literaria en general.