

EL EXTRAÑO ROSTRO DEL COSMOPOLITISMO

Permítaseme empezar por una serie de conversaciones recientes, fragmentos de debates más amplios, en las que se mencionaron, exploraron y discutieron—en sus localizaciones dentro y fuera de Europa— los temas del cosmopolitismo y la modernidad. En uno de ellos (el espacio era una librería de Oxford), yo intentaba articular mi incomodidad con el término «escritor poscolonial»; no sólo como descripción de mí mismo, sino también como descripción de una figura genérica. Tanto las afiliaciones como la oposicionalidad del «escritor poscolonial» parecían demasiado claramente definidas; mientras que, en la mayoría de los escritores canónicos más interesantes de la India del siglo xx, la complejidad de su oposicionalidad llevaba sus afiliaciones a un territorio inesperado: así, frente al escritor en urdu Qurratulain Hyder, por lo tanto, nos topábamos con Elizabeth Bowen; frente al poeta, novelista y crítico bengalí Buddhadeva Bose, que adoraba a Tagore y Eliot, aparecían también las figuras contrarias, compensatorias, del poeta Jibanananda Das, un contemporáneo al que defendió mucho, y de D. H. Lawrence y Whitman.

La riqueza de las diversas luchas de poder para definir lo literario dentro de India en los tiempos de la modernidad y el robusto, y a menudo contradictorio, oportunismo creativo que se produjo en los intereses de esa lucha se reducen y simplifican considerablemente con los términos «colonial» o «poscolonial». Si quisiéramos proyectar un mapa de las afinidades estratégicas de estos escritores, esos términos perderían gradualmente su integridad conceptual; lo que podría empezar a aparecer (casi accidentalmente, porque no todos los puntos del mapa serían conocidos para los otros) es una especie de ruta comercial de experimentación vernácula, un *patois* de lo concreto, un efervescente aprecio de lo idiosincrásico. Si quisiéramos trazar las líneas que irradian de un escritor o localización a otro de este mapa, podríamos, por ejemplo, hallar que, a menudo, se había dedicado un alto grado de atención y estudio a lo banal.

Por supuesto, no existe dicho mapa. Pero el hecho de que estas formas de «comercio» (la palabra con la que Pound se refiere a su curiosa relación con Whitman) caracterizaron la actividad literaria durante finales del siglo xix y el xx vuelven a nosotros hoy, en instantes no premeditados. Uno de

ellos se produjo al final del debate en esa librería de Oxford, cuando un joven estudiante universitario bangladesí dijo: «He hablado con escritores indios que escriben en bengalí» —y aquí mencionó a Sunil Ganguly, el gran poeta, novelista y *enfant terrible* envejecido que vive en Calcuta, y Ketaki Kushari Dyson, poeta, traductora de Tagore, antes estudiosa estelar, que vive en Oxford, donde en otro tiempo fue estudiante universitaria, y que se encontraba entre el público— «he hablado con estas personas, y no les gusta el término “poscolonial”». Sugería que esto podría deberse al tipo de proyecciones e identificaciones transversales que yo había mencionado, y que estos escritores habían mantenido con el interés de alcanzar su tono y *métier* reconocibles, líneas de contacto que no podían contenerse en las demarcaciones ortodoxas de lo «poscolonial».

Pero fue, sin embargo, aleccionador y una especie de choque saludable que me recordaran personas reales y específicas, y el adquirir conciencia de ellos de manera nueva, como empecé a ser consciente de Dyson ya en la setentena, sentada esa tarde cerca de mí. Al elaborar mi argumento, había pensado en mí, en la historia y en los grandes escritores canónicos del pasado indio, e incluso, en términos generales, en autores como Dyson; pero no había pensado en ella en particular, y, por la razón que fuese, nunca se me había ocurrido hablar con ella, o preguntarle por el tema. Conocía sus opiniones sobre una serie de cosas; pero sobre esto había habido un silencio inadvertido. Ahora, oír de otra fuente, durante una conversación pública (ella, silenciosa, como si tuviera parte de la instructividad de la historia o el archivo propio de la esfinge), que no le gustaba que la calificasen de «poscolonial» suponía al mismo tiempo una confirmación y un desconcierto.

Al intentar pensar en el rostro extranjero del cosmopolitismo, he tenido que recurrir a momentos como éste, a impresiones más que a datos históricos puros. Algo de lo que no se habla, una pregunta que no se hace, algo que uno había pensado, olvidado, y recordado más tarde de un modo distinto: esto es casi todo lo que queda de los cosmopolitismos residuales del mundo, una extraña sensación de incomodidad, y, en lugar de un lenguaje definitivo, reminiscencias personales que parecen tener repercusiones, pero siguen siendo aisladas y arbitrarias. Quizá estos momentos —esencialmente ocurrencias tardías de itinerarios casi borrados— pueden servir para marcar el comienzo de una investigación reconocidamente poco sistemática, así como la asignación de una fecha histórica real; una fecha tal que el historiador del arte indio Partha Mitter fija, por ejemplo, cuando sostiene que la exposición de la Bauhaus en Calcuta en 1922 condujo a la formación de una vanguardia artística en India. La conversación de esa noche en Oxford, y mi incapacidad para seguir ocupándome de Dyson, que desapareció enseguida una vez terminado el acto, me han mantenido alerta durante las conversaciones que he mantenido desde entonces con escritores en, a falta de mejor término, lenguas vernáculas indias, que son, a menudo sin siquiera saberlo, los únicos restos en nuestro país de esos cosmopolitismos desvanecidos. Pero son restos a la deriva en todas partes; por lo tanto, comentarios oídos de pasada y

confesiones incompletas de personas en diversas partes del mundo, en especial escritores y estudiosos, modelan también mi interpretación. ¿Cómo pensar sobre el cosmopolita en el mundo global?

Indiedad y modernidad

La segunda conversación, de hecho la más reciente, se produjo cenando con C. S. Lakshmi, que visitaba Calcuta desde Bombay, donde vive; Lakshmi es más conocida por su pseudónimo de «Ambai», y es una de las escritoras de relatos cortos en tamil más sensuales y experimentales. Mi esposa había empezado a hablar sobre un pequeño y cómico altercado que Salman Rushdie había iniciado conmigo recientemente en la prensa mientras que yo, sin ironía, hablaba de mi admiración por *Hijos de la medianoche*. «Pero no puedes introducir sin más estas formas por la fuerza», comentó Lakshmi, increpando a una tercera parte invisible. «Primero, tienes que ver si en tu tradición existe o no algo llamado “realismo mágico”». Claramente ella había decidido que esto era algo dudoso. Comunicó, perturbada y escandalizada: «¿Sabes? Ya ha empezado también en las lenguas». Por «lenguas» se refería a las indias. «Hasta en tamil y en kannada los escritores están ahora intentando ser “realistas mágicos”».

Otra conversación se había dado por teléfono, de nuevo en Calcuta, con Utpal Kumar Basu; probablemente el poeta vivo más dotado —si se me permite usar esa palabra— y más interesante en lengua bengalí. Hablábamos, de pasada, sobre la naturaleza del éxito de Subimal Misra, uno de los autores de cuentos vanguardistas en la Bengala de la década de 1960. «Dejé a un lado el relato corto convencional de Occidente, con su idea del tiempo; era más fiel a nuestras sensibilidades indias; dejó a un lado la narrativa», comentó Basu. «Eso es interesante», observé yo. «Ya sabes, por supuesto, que aproximadamente en los pasados veinte años, se supone que los indios y los poscoloniales son los narradores, surgiendo como surgimos de nuestras tradiciones orales y nuestros cuentos de hadas milenarios». «Nuestros cuentos de hadas son muy diferentes de los suyos», dijo Basu sin inmutarse. «No empezamos con el “érase una vez”».

En ambos casos, el de Basu y el de Lakshmi, se estaba usando una política cultural relacionada con una categoría más o menos inexaminada, la «indiedad», para promover una política de la vanguardia moderna; ambos escritores, en efecto, ofrecían una polémica de pasada contra lo que lo posmoderno y lo poscolonial habían rehabilitado en gran medida: la narrativa literaria y el cuento de hadas. Un segundo vistazo a sus comentarios, y el modo sugerente en el que en ellos se usa el posesivo «nuestro» —«nuestra tradición», «nuestros relatos», «nuestras sensibilidades»— indica que no se están haciendo gestos hacia lo esencial y lo inmutable, sino hacia lo histórico y contingente; un cosmopolitismo de la vanguardia que se había localizado en una India que, desde finales del siglo XIX, había estado haciendo esas cartografías transversales entre territorios en busca de ciertos objeti-

vos: lo fragmentario, lo concreto y una cierta calidad de lo aleatorio, a lo que la narrativa conseguía dar cabida. Si el didacticismo de lo posmoderno y lo poscolonial nos había enseñado que la narrativa –en especial en su forma de épica– era liberadora, que la narración dotaba de poder en su expresión de identidad, la vanguardia cosmopolita de todo el mundo en el siglo xx había llamado repetidamente nuestra atención hacia la tiranía, a las aplicaciones forzosas de las normas de la narrativa: a esto último se referían Lakshmi y Basu cuando usaban ese pronombre, «nuestro».

El uso de la retórica del nacionalismo cultural al servicio de la vanguardia tiene una larga historia fuera de Occidente, casi tan larga como la de la propia modernidad en esos lugares. Tagore, por ejemplo, celebraba a Kalidasa, poeta sánscrito del siglo iv, como un gran descriptor, posiblemente el supremo descriptor, de lo «real» (la palabra que Tagore emplea para «real» es «naturaleza»), una celebración asumida al tiempo que demostraba que el lenguaje poético occidental –en especial el de Shakespeare– repetidamente falla en la tarea flaubertiana de la descripción. Este elogio se formuló en la primera década del siglo xx; pero incluso antes, en 1895, Tagore ya atacaba la racionalidad y la teleología, y veneraba lo aleatorio, en su ensayo sobre las rimas infantiles bengalíes. A este respecto, llamando la atención del lector sobre la presencia de las asociaciones aleatorias de las que a menudo carece la llamada escritura para «adultos», se basa en el famoso ensayo publicado sólo tres años antes por William James en *Psychology*, o lo recuerda notablemente. La meditación de Tagore está reforzada con formas de nacionalismo cultural –la invención de una tradición literaria con respecto a Kalidasa; la construcción de una niñez bengalí en conexión con las rimas infantiles– pero los intereses son los de la vanguardia: a través de las rimas infantiles, se celebra la interrupción del tiempo lineal, y la misteriosa importancia de lo «superfluo».

De manera intrigante, estos intereses se estaban articulando exactamente en el nacimiento, en todo el mundo, de la vanguardia; en el cruce, o confluencia, en el que los nacionalismos políticos y los cosmopolitismos estaban naciendo en todas partes. El nacionalismo posibilita la política cultural de Tagore como un tema colonizado, y el cosmopolitismo un cierto tipo de viaje y proyección; por ejemplo, la adopción crucial e insólita de la noción de la corriente de conciencia, *nityaprabahita chetanar majhe*, la primera transposición literaria conocida de la idea, de hecho. Contra qué se dirigían los nacionalismos de las colonias, lo sabemos; pero todavía no sabemos con mucha seguridad con qué fin planteaban los diversos cosmopolitismos el juego anárquico y el espacio para lo superfluo; pero la urgencia de la misión condujo claramente a una reciprocidad intrincada e intensa sobre y a través de los valores impuestos por el colonialismo.

La Bauhaus en el Ganges

A este respecto podríamos recordar el breve y soñador manifiesto del escritor japonés Junichiro Tanizaki, *En elogio de las sombras*, en el que una

política cultural civilizada saca adelante un programa esencialmente vanguardista. Tanizaki habla de la arquitectura, de la habitación, de la asignación del espacio doméstico, y de las pertenencias domésticas japonesas –incluso, en ocasiones, orientales– frente a las concepciones y las tradiciones occidentales de las mismas; al hacerlo, coloca sombras, indefinición, un deseo de decrepitud y reciclaje, frente a la definición, la claridad, la novedad apreciada por Occidente. Es realmente una dicotomía moderna, una polémica moderna; al hablar de Oriente y Occidente, Tanizaki está combinando de manera sutil, rica y delicada lo japonés con el vanguardismo moderno. Deberíamos recordar que, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX –cuando ni al movimiento moderno ni a la vanguardia se les habían adscrito las denominaciones, las localizaciones, las historias y los momentos reveladores por los que ahora los conocemos– Occidente, tanto entre los radicales europeos como entre los artistas y los pensadores no occidentales, se identificaba con la linealidad, la racionalidad y el naturalismo.

Las obras de los pintores de la Bauhaus –Klee, Kandinsky y otros– se llevaron a Calcuta a instancia de Tagore; éste había visto, nos dice Partha Mitter, esos cuadros en una visita a Austria, y reconocido una concordancia, una convergencia, de temperamento e intención con los suyos; Mitter nos recuerda también el secreto pero profundo interés de Klee por la filosofía india. Una vez expuestos los cuadros, Stella Kramrisch, historiadora del arte de ascendencia judía austriaca que también pasó una temporada en India por invitación de Tagore, los reseñó en el principal diario en inglés de Calcuta, *The Statesman*. En su reseña, Kramrisch decía a los lectores que estos cuadros podrían revelarles «que el arte europeo no significa naturalismo y que la transposición de formas de la naturaleza en la obra de un artista es común a la India antigua y moderna». El ataque a la linealidad y al naturalismo no puede caracterizarse como una evolución exclusivamente occidental, con ocasionales usos reveladores y oportunistas de «otros» recursos culturales por parte de los artistas occidentales: Picasso con su máscara africana, Gauguin y Van Gogh con sus grabados japoneses.

Una historia del cosmopolitismo y el movimiento moderno tiene que tener en cuenta la incursión del grabado japonés en la pintura de Van Gogh y la peculiar mezcla de creación de identidad, política cultural y retórica moderna en personas como Tanizaki y Tagore; que ambas se dieron al mismo tiempo, y que el movimiento moderno del que hoy somos conscientes de diferentes modos se estaba modelando en el mismo mundo. Lo común de Picasso, Gauguin, Kramrisch, Klee, Tagore, Tanizaki y otros es la impaciencia con cierto tipo de objeto duro y acabado, una extravagancia y una curiosidad cosmopolitas, una atención renovada y devoradora dirigida a lo contingente, el «aquí y ahora», lo particular, y un coqueteo declarado o secreto con la «otredad» o la «diferencia», en una época en la que no existía ningún lenguaje relacionado con la «diferencia», excepto el incluido en términos como «Oriente», «Occidente», «progreso», «materialismo» y «primitivo». No es una coincidencia histórica que la vanguardia y lo moderno se crearan en todas partes en el tiempo del colonialismo. Una exis-

te en el otro, de modos ocultos, aunque no simplemente soterrados como, en opinión de Edward Said, la plantación de las Indias Occidentales está oculta en la obra de Jane Austen; una verdad suprimida e indudable que, una vez sacada a la luz, aclararía y resarciría.

El Cairo en Berlín

Había habido una conversación anterior. Mas comentario enigmático que intercambio de opiniones, recuerdo que me descolocó por su naturaleza más sugerente que categórica, y porque me ayudó a ver las líneas de contacto que debería haber conocido mejor. También insinuó un problema de lenguaje que nos acompaña siempre, y que prohíbe estudiar la modernidad sin usar ciertos lemas y oposiciones: «Occidental», «derivado», «imitación», «elitismo». El contexto en este caso es una visita hace casi tres años al Wissenschaftskolleg de Berlín para comer, como preámbulo a una conferencia que pronunciaría a comienzos de 2006. Esa tarde, mis tres generosos anfitriones resultaron ser, fortuitamente, estudiosos egipcios: probablemente porque, dados mis propios intereses, los tres –dos mujeres y un hombre– trabajaban en departamentos de estudios culturales, estudios poscoloniales o literatura. De manera predecible, en un momento dado, la conversación giró y después avanzó ligeramente, pero de manera directa, hacia la literatura india, Salman Rushdie y el «realismo mágico»; como era predecible, mi contribución introdujo una nota de incertidumbre en relación con el tema de las vanguardias no reconocidas. Las mujeres asintieron; percibí que sus propias trayectorias y sus opciones profesionales las habrían distanciado por lo común de mis preocupaciones, pero que las inversiones literarias antiguas, quizá (quién sabe) enterradas historias familiares y, de manera más perceptible, la reciente política pro estadounidense de Rushdie en relación con Iraq, también las habían distanciado del proyecto de la fantasía épica.

El hombre era algo distinto; al contrario que las mujeres, al menos una de las cuales parecía haber pasado mucho tiempo en Estados Unidos, enseñaba en un departamento de literatura de Egipto. Sus dilemas, su biografía, habrían sido un tanto distintos de los de ellas, razón por la cual probablemente me dijo lo siguiente en un aparte: «En Egipto tenemos el mismo problema. Nos resulta difícil hablar de cosmopolitismo y modernidad en nuestra tradición». Ahora mismo, mientras recuerdo la escena, adquiero conciencia de las distinciones y los contrastes que mi mente había suprimido en aquel momento. Las mujeres eran individuos mundializados, y hablaban inglés con fluidez; una de ellas, creo, tenía nacionalidad estadounidense. El hombre, por su parte, a pesar de su poco atractiva sofisticación, evidentemente hablaba y escribía inglés como segunda lengua. Esto me recordó ciertos paralelos con India, y cómo el inglés matizó allí las historias. Las mujeres, con su posible procedencia de la elite y un modo de vida globalizada, su dominio del inglés y sus nociones poco más que superficiales del árabe, recordaban los contextos indios en los que la poscolonialidad y los conceptos de

hibridez se habían consolidado. El hombre, cómodo en el árabe, con un conocimiento más que superficial del inglés, profundamente interesado, de hecho, por la literatura europea, me recordó un anticuado contexto anterior en mi país, en el que, en gran medida, se había formado nuestra modernidad cosmopolita y del que, con inflexiones culturales muy similares a las del estudioso egipcio, habían surgido escritores como el poeta Basu y la escritora de relatos cortos Lakshmi.

¿Qué podríamos entender por el término «cosmopolita»? El principal sentido operativo en India es constitucional: se refiere a una garantía estatal de que las creencias religiosas, las comunidades y las culturas heterogéneas pueden cohabitar en paz, incluso de manera animada, dentro de un espacio visible –por lo general, la ciudad– en la nación. En esto, no difiere de «multiculturalismo», o la especial versión india de lo «laico» después de la independencia: no un ámbito situado fuera de la religión, sino un espacio de coexistencia interreligiosa e intercomunitaria protegido por la constitución. Quizá la palabra «cosmopolita» suponga también un gesto hacia las clases medias urbanas; como resultado, a menudo se denomina a Bombay, cuya clase media educada abarca creencias religiosas e identidades provinciales polifacéticas –gujarati, maharashtri, parsi, tamil, bengalí, musulmanes bohri, cristianos de la «Indias Orientales», por nombrar sólo algunos– la ciudad india más «cosmopolita».

Para este artículo, sin embargo, tengo una idea algo distinta de la palabra; se relaciona con la noción de exilio interior en el núcleo de las culturas «elevadas» del siglo xx. Si tuviéramos esta noción en mente, la ciudad de Calcuta entraría firmemente en el encuadre; y habría que escribir una historia del cosmopolitismo de Bombay distinta o más amplia que la mera descripción de una variada coexistencia urbana. Retomaré estas dos ciudades más adelante. Pero el tema del «exilio interior» nos recuerda que el cosmopolita burgués (más profundamente, en nuestra imaginación, el cosmopolita europeo) –ya sea artista, intelectual o escritor– nunca estaba en armonía consigo mismo o misma. Quedémonos por un momento con el cosmopolita europeo, un tipo evidentemente fundador. Representa una característica de personificación de la europeidad en el siglo xx, pero también una intrigante modulación de la misma; de hecho, una comprobación de los límites y los rasgos reconocibles de la europeidad, porque el cosmopolita, por su propia naturaleza, nos dice constantemente que no pertenece a ninguna parte.

¿De qué modo? Una de las principales razones de esto, como sabemos, es que en el centro de las «altas» culturas hegemónicas de la modernidad se sitúan el artista o el intelectual judío; dicho de manera simple, el judío, el otro. Con la crucial participación de la figura del judío –y uso ese término tanto metafórica como literalmente, introduciendo todas sus dimensiones físicas específicas– en la modelación del cosmopolitismo, la modernidad europea se vuelve, de inmediato, característicamente ella misma, con su inconfundible tenor ecléctico, como la conocemos hoy, y profundamente

alejada de sí misma. Todo lo canónicamente extraño en el siglo xx europeo –su vanguardia, su desorganización artística, su experimentación– comienza, si nos detenemos algo en la figura del judío, en lo extraño que no es canónico, que no es europeo, que siempre lleva en su interior la textura irreconocible de la minoría. Pero esta búsqueda no puede ser un ejercicio en el que al fin quitemos la máscara para revelar el verdadero rostro que hay debajo, claro u oscuro; porque tenemos que reconciliarnos, de un nuevo modo, con el hecho de que el cosmopolitismo no tiene, y nunca ha tenido, un verdadero rostro; su ámbito característico, y su logro, es lo desfamiliarizado.

«Bloomsbury no era natural en él»

Antes de avanzar más, debería distinguir lo que hago aquí de los muchos y excelentes trabajos especializados disponibles sobre el tema de los judíos en la modernidad. Mi intento es menos riguroso y más impresionista, y está ineludiblemente relacionado con facetas de quién soy yo: educado en Bombay, bengalí de clase media, situado, en cuanto escritor y lector, en las historias de lo moderno en una época supuestamente posmoderna. Al leer por casualidad un viejo ensayo de Cynthia Ozick, «Mrs. Virginia Woolf: a Madwoman and her Nurse» [Virginia Woolf, una loca y su cuidador], de su recopilación de 1983 *Art and Ardor*, se puso en movimiento un tren de ideas que llevaba un tiempo conmigo, relacionado con la judeidad así como con la India en la que yo había crecido. También me hizo pensar más en las cuestiones sugeridas por la conversación arriba descrita: ¿quién es el o la cosmopolita no occidental? ¿Se desvaneció, por así decirlo, hace treinta años en la identidad poscolonial y la etnicidad? ¿O se desmorona de hecho la dicotomía entre lo Occidental y lo no Occidental, tal y como la entendemos hoy, en el cosmopolita?

El ensayo de Ozick es una reseña sobre la biografía que Quentin Bell hizo de su tía Virginia; y es, como el título da entender, la historia de un matrimonio difícil que se mantuvo unido por un significativo compañerismo. Pero también contiene una digresión sorprendentemente larga sobre la identidad judía de Leonard Woolf en particular, y la judeidad en general: las reflexiones compulsivas de una comentarista que, conocedora privilegiada de las letras estadounidenses (y, cada vez más, apasionada defensora del sionismo), debe, en ese momento sobre todo, afrontar el espectro de la no europeidad. Ozick, sin embargo, no habla de sí misma directamente; por el contrario, se centra en el bondadoso marido en pleno corazón de Bloomsbury y, específicamente, en los rostros y las apariencias. Introduce el tema, el hipo, la ruptura, después de esbozar brevemente el trasfondo cultural del grupo de Bloomsbury, y después centrándose en Leonard: «Cambridge no era natural en él, Bloomsbury no era natural en él, ni siquiera Inglaterra era natural en él, no era su herencia; era judío». Después, estos comentarios sobre la incapacidad del biógrafo de imaginar adecuadamente a Leonard Woolf conducen a una consecuencia inesperada

da, una apertura; porque, diría Ozick, la incapacidad de Bell para «captar» a Leonard lo hace presente ante nosotros, mientras que la tía Virginia, a quien Bell podría entender de manera intuitiva, se vuelve distante: «Quentin Bell no tiene “autoridad” sobre Leonard Woolf, como la tiene sobre su tía; Leonard no está en ningún momento en manos del biógrafo [...] El efecto es inesperado. Es como si Virginia Woolf escapara –poseyéndola de manera demasiado selectiva, el biógrafo la deja deslizarse– pero de algún modo Leonard Woolf se queda y se vuelve él mismo».

¿De qué manera «se vuelve él mismo» en el ensayo de Ozick? La autora describe el extraño cortejo, los mundos dispares, los parámetros domésticos y los linajes a los que pertenecían los futuros esposos, las características incertidumbres debilitantes de Virginia, la cuidadosa y educada abstención, por parte de su grupo, de comentar la religión o el agnosticismo de Leonard, y, a pesar de esto, el confuso reconocimiento de Virginia: «Pareces tan extraño». Entonces Ozick empieza a analizar las ineludibles marcas de la judeidad, y, al hacerlo, toca de manera casi accidental un elemento que modela al cosmopolita del siglo xx y que raramente se reconoce: de qué modo el cosmopolita podía, poéticamente, «pertenecer a ninguna parte», encontrarse en un estado de exilio interior, mientras que el subconsciente respondía a un registro, una marca real, en él o en ella, sobre la que nunca podía expresarse con la sinceridad que Virginia Woolf, desde su posición de agitada intimidad, podía hacerlo: «Pareces tan extraño». Ésta es la marca de la alteridad o la diferencia: no antitética a la carencia de país del cosmopolitismo, su internacionalismo, sino, espero sugerir, fundamental en él.

Ozick nos lleva a la prueba incontrovertible, el rostro, siguiendo su tránsito y sus vicisitudes desde el abuelo paterno de Woolf hasta el de éste. En relación, de nuevo, con sus contemporáneos, la autora señala que «si sus propios orígenes casi nunca se mencionaban delante de él, su rostro estaba no obstante ahí como lo estaban, en aquellas asombrosas fotografías viejas, los rostros de sus abuelos». Ozick señala las propias palabras de Leonard Woolf, tomadas de su autobiografía, sobre el abuelo paterno: «un judío rabínico, grande, estricto, de pelo y barba negros, con levita» y con «aspecto de estricta ortodoxia rabínica». De acuerdo con Ozick, Leonard Woolf prefería el rostro de su abuela materna nacida en Holanda, «la cara redonda y sonrosada de una muñeca holandesa increíblemente vieja», y también se preguntaba si la abuela podría haber tenido «mucho sangre no judía entre sus ascendientes. Algunos de sus hijos y nietos eran rubios y tenían un rostro muy distinto al del judío “típico”». Acerca de su abuelo, sin embargo, no se hacía ninguna ilusión:

Nadie podría haberlo confundido con algo que no fuese un judío. Aunque llevaba chaquetas y pantalones, sombreros y paraguas, al igual que todos los demás caballeros de Addison Gardens, me parecía que podría haber salido directamente de uno de esos viejos cuadros de judíos barbudos y vestidos con túnica, residentes en guetos.

Emergencia

Con su poco convincente atuendo de «chaquetas y pantalones, sombreros y paraguas», el abuelo de Leonard ya avanza hacia esa modernidad laica que su nieto llegará a habitar, casi con naturalidad, pero cuya neutral «inglesidad», a su vez, incluso en el personaje temporal del funcionario colonial, una figura de autoridad, no engaña a Ozick. Ésta está, de nuevo inadvertidamente, creo, haciendo gestos hacia una historia de lo laico que a partir del siglo XIX es tan característica del mundo no Occidental como, vemos, del corazón del propio imperio: la fusión de la identidad étnica, como en el caso del abuelo, con el paradigma europeo –no podemos evitar sentir que se trata de una fusión orgullosa, a pesar de las aprensiones del nieto– y después, dos generaciones más tarde, con el modelado de lo cosmopolita, lo moderno y lo vanguardista, nos entrega la invisibilidad del nieto que, como inteligentemente señala Ozick (sin desplegar ninguna de sus consecuencias), es también una forma de visibilidad. El proceso se estaba produciendo tanto en, pongamos, Bengala como en Londres; a menudo se denomina «occidentalización», que es un término casi carente de significado, no sólo porque el proceso significaba cosas muy distintas para el abuelo de Leonard Woolf que para él mismo, por ejemplo, sino porque no capta lo intrincado, la complejidad cultural y emocional, del modo en que la «diferencia» dirige el proceso. Es algo que de igual modo, y con la misma validez, podría llamarse «no occidentalización», sin nada de la reafirmación de los discursos poscoloniales.

Ozick se centra entonces en una fotografía, parte de lo que ella denomina una «historia pictórica de Bloomsbury». Antes de ofrecer su interpretación, nos advierte: «Una se siente atraída por el rostro de Leonard tanto como él se sentía atraído por el de su abuelo, y la conclusión es la misma. Lo que los ojos de Leonard veían [cuando miraban a su abuelo] era lo que los ojos de las clases educadas inglesas veían [cuando miraban a Woolf]». Ozick tiene razón al alertarnos de esto; pero está también la cuestión de qué ven sus ojos, y qué ven los nuestros. Ozick estudia la «deslumbrante foto» de Leonard Woolf y Adrian Stephen, hermano de Virginia. «Ambos son –dice– hombres jóvenes en su mejor momento; la fecha es 1914 [...] Visten de manera idéntica (chaleco, chaqueta, corbata) y tienen la misma postura, pies separados, manos en los bolsillos, labios cerrados sujetando una pipa o una boquilla de cigarillo [...] Ambas caras son serenas, evitando la sonrisa, indulgentes ante el fotógrafo». En este punto, llegamos al previsto giro del retrato: «y sin embargo, no es una imagen de dos ingleses cultivados, o no sólo eso. Adrian es increíblemente alto y de aspecto vikingo, con frente tan ancha y plana como un azulejo de chimenea; parece una especie de banquero estadounidense de sangre azul, salido hace poco de Princeton; tiene el pelo de punta como gruesa paja rubia. La frente de Leonard es un barquillo atenuado bajo un suave flequillo negro, tiene la nariz nerviosa y frágil [...]». Tras un momento de reflexión sobre cuál podría ser la analogía correcta, Ozick decide que, como ella dice, es «contundente»: «parece un estudiante de la yeshivá. Leonard tiene la cara inconfundible de un judío».

Ozick tiene toda la razón, pienso, en su sensibilidad preternatural y espinosa, al exhumar la identidad judía del «inglés cultivado»; pero quizá se equivoque al darle tanta fijeza. En esta imagen, esta foto, se está dando otro tipo de movimiento del que Ozick no dice nada, y que consignaría el tipo de Adrian Stephen —rubio, alto, «de aspecto vikingo»— a la historia, como había pasado el abuelo de Woolf. Implica, en la inconsciente figura de Woolf, la aparición del cosmopolita: la persona que no pertenece a ninguna parte, la persona cuya alteridad y cuyo estado de exilio están ocultos pero son inconfundibles. La vieja distinción entre el «estudiante de la yeshivá» y el «inglés cultivado» tal vez fuese cierta en tiempos del abuelo de Woolf, pero ya no lo era en tiempos de Woolf. Ser moderno era, cada vez más, ser impuro, ocultar y exhibir a un tiempo esa impureza.

El gran proyecto de la modernidad «elevada», la desfamiliarización, y el principal discurso de la poscolonialidad, la alteridad, habían sido siempre, suponemos, distintos entre sí, pertenecían a distintas fases de la historia del siglo xx, e incluso estaban insertos en visiones del mundo enfrentadas entre sí. Una segunda mirada al cosmopolita —en especial a los escritores y artistas judíos que vivían en Europa, muchos de los cuales se trasladaron a América en torno a los albores o durante la Segunda Guerra Mundial, o muertos poco antes (Benjamin, Kracauer, Schoenberg, Bloch, Arendt, por nombrar sólo algunos— nos recuerda que la alteridad es un constituyente indispensable e íntimo de lo moderno «elevado», que es el gemelo oculto de lo que ya es oculto pero poderosamente definitivo de la modernidad «elevada»: lo desfamiliarizado. Ser moderno, nos recuerda accidentalmente Ozick, es ser extranjero, ser «diferente», no sólo figurativamente sino, de modos significativos, literalmente; y es por supuesto en lo literal, por obvias razones propias, en lo que Ozick se concentra aquí con fijeza. En cuanto a las apariencias se refiere, el inadaptado de la foto, el que ya empieza a desfasarse, es Adrian Stephen, no Leonard Woolf.

Estilos y rostros

Permítaseme abordar aquí mis propios recuerdos de cosmopolitismo; porque el ensayo de Ozick me interesa, principalmente, porque me hace realinear lo que ya sé. Deseo referirme a rostros y estilos de apariencia en Bombay que gradualmente decidieron por mí, mientras crecía en los sesenta y setenta, cuáles podrían ser los rasgos del cosmopolitismo y la bohemia. El ensayo de Ozick me lleva a preguntarme qué me hizo tomar aquellas decisiones: porque no se me había planteado un catálogo claro o definitivo de características. Por supuesto, uno identificaba a un artista o escritor de la vanguardia por su obra, pero claramente había otro ámbito implicado, o de lo contrario yo no habría registrado el choque adolescente que me produjo la discrepancia entre el aspecto de T. S. Eliot y su poesía, la falta de familiaridad canónica y la naturaleza experimental de ésta, y el poco familiar o inesperado convencionalismo del primero. Somos conscientes, desde luego, de que Eliot hacía un uso deliberado y cómico de esta

discrepancia, en «Prufrock», por supuesto, pero con agudeza en «Lines for Cuscuscaraway and Mirza Murad Ali Beg»: «¡Qué desagradable encontrar a Mr. Eliot! / Con sus rasgos de corte clerical. / Y su frente tan ceñuda / Y su boca tan remilgada...». He aquí un exiliado estadounidense, de mediana edad, un hombre que durante mucho tiempo ha vaciado deliberadamente su apariencia de los signos del exilio, y que parece burlarse de los rasgos visibles del cosmopolitismo (no en su poesía, pero sí en su estilo personal), que parece refutar el rasgo distintivo subterráneo de la alteridad.

El ámbito de lo visible, por lo tanto, es importante para reconocer al cosmopolita, porque comprende marcadores cuidadosamente orquestados y lapsos intrínsecos. Los signos visibles también nos ayudan a distinguir entre el cosmopolitismo en cuanto exilio interior, y la otra forma de cosmopolitismo constitucional que ya he mencionado, un multiculturalismo patrocinado por el Estado. A medida que transcurrían las décadas después de la independencia, esta segunda forma se convirtió en la norma en India, en algo especialmente definitivo, de un modo estereotipado, de la sociedad de Bombay; lo que la historia del cosmopolitismo en cuanto estado de exilio interior, cuál podía haber sido en esa ciudad, se ha convertido en algo cada vez más difícil de recordar o articular. Los marcadores visibles del cosmopolitismo constitucional eran simbólicos y directos, como en una película hindi ambientada en la década de 1970, expresando los subnacionalismos que se habían añadido a la nación: el sij con su turbante, el musulmán con su gorro, la cristiana persignándose, y el protagonista, al mismo tiempo hindú y hombre corriente, que personaliza el espacio laico –la película, el relato, la nación– en el que, a pesar de las tribulaciones y los problemas, estos elementos particulares se unen. Con el cosmopolita en cuanto exiliado, los elementos visibles –los vaqueros, el *khadi kurta* tejido a mano, las sandalias, el cigarrillo sin filtro entre los dedos, el libro de Lorca en una mano– no coincidían; no eran coherentes, como la constitución había previsto que serían los fragmentos heterogéneos de la nación; eran signos casuales de pertenecer a ninguna parte.

Comprendo que yo, a medida que crecía, empezaba a identificar la vanguardia cosmopolita y la fraternidad artística bohemia en la Bombay de los setenta no sólo por su práctica, sino también como una consecuencia de su apariencia. Esa enseñanza me había llegado de miembros entusiastamente estudiosos de esta subclase desde la distancia, así como de las obras y los rostros de los artistas y poetas estadounidenses, en especial los de Nueva York; de hecho, un cierto tipo de estadounidense muy distinto del prototipo de banquero estadounidense «alto, con aspecto de vikingo» con el que Ozick compara a Adrien Stephen. En este último grupo, cuyos rasgos había absorbido de manera inconsciente, yo incluiría toda una gama de artistas y escritores, cuya obra no necesariamente admiraba en aquel momento: Allen Ginsberg (que había visitado India en la década de los sesenta se había relacionado con los poetas de Bombay y en especial de Calcuta, incluido Sunil Ganguli, a quien antes he descrito como un «*enfant terrible* envejecido»), así como figuras populares de la cultura y el ocio,

como Bob Dylan, Woody Allen, Groucho Marx y –con su diversa procedencia racial y su propicia beligerancia, una especie de judío honorario– Frank Zappa. Parecía haber un aire del extraño, de diferencia, en estas personas: yo adscribí esto a su práctica, y a la imagen que era una extensión de esa práctica.

Ser un extraño, en el siglo xx, era también a menudo tener una curiosa combinación de, por una parte, lo raro, lo pedagógico, lo pedante y, por otra, lo anárquico y lo cómico; en la cultura popular (Albert Einstein, Groucho) las dos cosas eran a menudo intercambiables. Eran señales del delicado acto de equilibrio a través del cual la alteridad estaba modelando la modernidad: una seriedad que estaba fuera de lugar y por lo tanto era extraña, que reflejaba una extranjería demasiado seria. Lo moderno, marcado y perseguido por la diferencia, también complica las cosas: «bajo el signo de Saturno» es como Susan Sontag describe la condición en relación con Walter Benjamin, que es menos que apto a la tecnología de la vida diaria («mi incapacidad, incluso hoy, de hacer una taza de café»). En India, esta figura serio-cómica de lo moderno, señalada al mismo tiempo por la modernidad y la diferencia, emerge en el siglo xix con el babú bengalí, y es parodiada por bengalíes e ingleses por igual, de la manera más feroz, para el lector anglófono, por Kipling en *Kim*, a comienzos del nuevo siglo.

Beats y bhadralks

No me concentré en el hecho de que muchos de los rostros que estaba estudiando, por alguna coincidencia, pertenecían a judíos, aunque a menudo esto era parte de su autopublicidad: la judeidad, oculta o ansiosa, aunque ineludible, de los europeos parecía haberse convertido, con estos estadounidenses, en un componente laico más reconocido, a veces subversivo, de desfamiliarización. Muchos de los poetas que vivían o estudiaban en Bombay y escribían en inglés en las décadas de los sesenta y setenta –situados aparte, por lo tanto, en esas décadas relativamente iniciales después de la independencia por el curioso fenómeno de prestigio y desgracia de escribir en una lengua colonial e internacional– esta extraña minoría microcósmica (que comprendía, entre otros, a Arun Kolatkar, Arvind Krishna Mehrotra, Nissim Ezekiel) eran inconfundiblemente cosmopolitas. Me recordaban en ciertos aspectos a los estadounidenses, pero esto debería haberlo tomado como un parecido de familia, parte integrante de la textura del momento. Quizá asumiera también que había en la estructura visible e intelectual de estos poetas, elementos que ellos habían modelado a imagen de los estadounidenses; sin duda, Kolatkar y Mehrotra habían estudiado, respectivamente, a William Carlos Williams y Pound para crear una lengua vernácula que les permitiera apartarse de la poesía orientalista y del inglés de Oxford, un lenguaje de desfamiliarización, de encontrar lo asombroso en lo trivial de India. Algo en ellos recordaba también con mucha fuerza la judiedad de los artistas estadounidenses; pero yo no era consciente de este hecho, ni pienso que lo fuesen ellos (excepto sublimi-

nalmente). El artista judío creó un espacio que muchos cosmopolitas no occidentales, en especial en Bombay en la década de los sesenta, acabaron por adaptar de manera imperceptible a su propio medio, sin que nadie se diera cuenta con claridad, o sin poder comentarlo más que con términos inadecuados como «occidentalización».

Digo «inadecuado» porque el judío en lo moderno había introducido casi sin aprecibirse de ello una dimensión de alteridad racial y física, sobre la que, casi sin saberlo, en los años sesenta los poetas que escribían en inglés y los bohemios indios presentaron su modulación. Poetas como Kolkatkar y Mehrotra no sólo aspiraban a lo europeo o lo occidental, sino a una condición de la modernidad del siglo xx que crucialmente reunió algo que se considera incompatible: la desfamiliarización y la diferencia, el experimento vanguardista y la etnia, la europeidad y la no europeidad. También se me ocurre a este respecto que todas las modernidades y todos los nacionalismos que yo conozco estuvieron modelados por elites privadas de poder; es decir, por grupos de personas que, en los contextos en los que se encontraban, no tenían acceso natural —o tenían un acceso un tanto ambiguo y soterrado— al poder político. Esto era aplicable a los judíos en Europa e incluso en Estados Unidos; a los bengalíes durante el colonialismo; a la extraña posición minoritaria de los poetas indios que escribían en inglés en la década los sesenta; en una época muy anterior a que el inglés se convirtiese en la «explosiva» lengua india en la que se convertiría veinte años después, y en la que los escritores canónicos en lenguas vernáculas indias y Ginsberg les reprochaban por igual el empleo de una lengua extranjera. En estos contextos de elitismo privado de poder político es donde estos cosmopolitas modelaron otros modos de poder, los culturales. La cuestión de la legitimidad suscitada por cada una de estas elites encuentra su raro y posiblemente lógico homólogo en la constante cuestión de la legitimidad de la propia obra de arte en el movimiento moderno —¿es esto arte?— un reto que, por supuesto, se ha domesticado en la narrativa triunfal de la modernidad europea.

Entre los poetas de Bombay había una serie de personas que pertenecían a religiones marginales: por ejemplo, el poeta fundador del grupo, el fallecido Nissim Ezekiel, era judío, descendiente de la secta Bene Israel que se había refugiado en Gujarat en el siglo II a.C.; y Adil Jussawala, uno de los más intelectuales de ese grupo, era parsi zoroástrico. El carácter minoritario de estos poetas se manifestaba de dos formas: en primer lugar, en una relación casi invisible con la nación laica, en gran medida hindú, y, en segundo lugar, en relación con el prisma del cosmopolitismo, donde también se fusionaba en el papel que desempeñaban de escritores en inglés, a veces insultados y desarraigados. En ocasiones —y esto es sólo una intuición— formar parte de una minoría parece darles, en especial a Ezekiel, acceso privilegiado a los cosmopolitismos internacionales; al menos, esto es lo que estos versos del poema autobiográfico de Ezekiel, «Background, Casually» [El origen, por casualidad], parecen indicar:

The Indian landscape sears my eyes	El paisaje indio me abrasa los ojos
I have become a part of it	Me he vuelto parte de él
To be observed by foreigners.	Para ser observado por los extranjeros.
They say that I am singular,	Dicen que soy singular,
Their letters overstate the case.	Sus cartas exageran el caso.

«Singular» es una palabra que Ezekiel usa más de una vez; abarca el recuerdo de la minoría y del cosmopolita privilegiado. Viviendo en India, siendo indio, uno casi siente que Ezekiel es consciente del cosmopolitismo judío, pero ha olvidado el problema de la alteridad judía.

Es interesante que todos estos artistas y poetas –ya fuesen hindúes, musulmanes, parsis, judíos, cristianos– hiciesen el cosmopolitismo visible de un modo nuevo en las décadas de los sesenta y setenta, en ese breve periodo en el que las viejas élites vernáculas antes privadas de poder empezaron a perder su hegemonía intelectual en India, y antes de que la nueva clase dominante, que comenzó a acumular poder después de Nehru, emergiese en los años ochenta con Rajiv Gandhi. Modelaron un estilo llamado lo «étnico» y, al hacerlo, complicaron la relación entre lo indio y lo desarraigado, entre la autenticidad y la extranjería. «Étnico», en aquel momento, indicaba, en general, una identidad no cristiana y no europea; en el grupo bohemio de India, denotaba la condición de no pertenecer a ninguna parte. Entre sus símbolos visibles estaban los *khadi kurtas* tejidos a mano, a veces gastados en conjunción con pijamas *churidar*; a veces pantalones vaqueros, saris *tangail* de algodón bengalí y, en la frente de las mujeres bohemias, grandes *bindis* fauvistas de color bermellón, y en los pies de hombres y mujeres *chappals* o sandalias Kolhapuri. La ropa convencional europea de la clase media india –camisas, pantalones, trajes, zapatos– se dejaban a un lado, no por cuestiones de nacionalismo, sino por una combinación de vestimenta que, de manera individual, podía ser excesivamente «india», pero que ahora se transformaba de repente en marca de desarraigo. Lo «étnico», por lo tanto, es en la India de los años sesenta una modulación peculiar de la delicada relación de la alteridad con lo cosmopolita y lo desfamiliarizado.

Sobre este tema de la visibilidad del cosmopolita, y sus sorprendentes asignaciones de lo reconocible y lo irreconocible, deseo terminar con un diminuto colofón sobre la ciudad de Calcuta, y sobre el *bhadralok* o burgués bengalí, el descendiente del babú. El *bhadralok* bengalí emerge más o menos en paralelo al judío cosmopolita de Europa; en él, de nuevo, como en el judío, vemos cómo lo cultural «elevado» desfamiliarizado se fusiona con lo irreductiblemente no europeo. Al contrario, por ejemplo, que el moderno japonés, el *bhadralok* evita el traje occidental; de hecho, al bengalí trajeado lo consideran como un funcionario del Estado, o del Raj. La marca visible de desarraigo, de desfamiliarización, del *bhadralok* es el traje en otro tiempo feudal, el *dbuti-panjabi* o *kurta* blanco; es difícil establecer en qué punto se produjo la transición de lo feudal a lo cosmopolita, pero una vez producida, se hizo cada vez más difícil confundir

de lejos, al portador de ese atuendo con una persona no perteneciente a una historia determinada que se estaba desarrollando, de hecho, en todo el mundo. El hecho de que –al contrario que los sueltos atuendos persas u orientales llevados por Rammohun Roy o los Tagore, o, por ejemplo, el traje de los miembros de los clubes– el *dbuti-panjabi* fuese el atuendo del bengalí corriente era importante, porque, como el «inglés cultivado», Leonard Woolf, hacía al *bhadralok* al mismo tiempo invisible y novedosamente visible. La historia mundial a la que pertenecía esta persona era una historia de lo moderno, ciertamente, pero también una historia de lo diferente; era un relato de cultura «elevada» además de ser un relato de otredad. Ese relato resultó tener una vida limitada; la figura del *dbuti-panjabi* prácticamente ha desaparecido. Siguen existiendo cosmopolitismos residuales, aunque sin una lengua compartida ni espacio para la reflexividad. Lo que he registrado es la persistencia de una visión del mundo como angularidad, que resurge constantemente, obligándonos a considerar de nuevo los contrarios que eran visibles pero nunca plenamente declarados en su apariencia.