

Traducción de
LILIA MOSCONI

FRANCO MORETTI

LECTURA DISTANTE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

molestar al primer conjunto. No, el universo es el mismo y las literaturas son las mismas; es solo que las miramos desde otro punto de vista; y nos hacemos comparatistas por una sencilla razón: *porque estamos convencidos de que ese punto de vista es mejor*. Está dotado de un mayor poder explicativo, es más elegante desde el punto de vista conceptual, evita esa desagradable “parcialidad y estrechez”; lo que sea. El punto es que no hay otra justificación para el estudio de la literatura mundial (y para la existencia de departamentos de literatura comparada) que esta: ser una espina clavada en el flanco, un permanente desafío intelectual para las literaturas nacionales, especialmente para la literatura local. Si la literatura comparada no es esto, no es nada. Nada. “No te engañes —dice Stendhal de su personaje favorito—: para ti no hay un camino intermedio.” Lo mismo vale para nosotros.

III. El matadero de la literatura

DURANTE más de diez años —desde el ensayo “On Literary Evolution” (1987), hasta el apéndice de *The Way of the World* (1990), “Literatura europea moderna” (1992), el libro *Modern Epic* (1996) y este ensayo—, la teoría de la evolución fue sin duda la influencia más importante en mi trabajo. Al principio me ofrecía sobre todo una manera de pensar sistemas muy grandes, como el archipiélago europeo de “Literatura europea moderna”; más tarde, en *Modern Epic*, me ayudó a analizar mecanismos en pequeña escala, como las mutaciones del fluir de la conciencia o la “refuncionalización” de recursos formales. “El matadero de la literatura” es un estudio un poco más detallado de la mutación formal y la selección cultural, iniciado en el marco de un seminario de posgrado en Columbia. Allí seleccionamos una muestra de cuentos policiales escritos a fines del siglo XIX, definimos con precisión un rasgo formal (los indicios o pistas) y partimos de la hipótesis según la cual el destino de los cuentos individuales dependería de cómo el autor hubiera tratado dicho rasgo. Con la excepción de Conan Doyle (sobre quien mis ideas previas, de todos modos, resultaron ser erróneas), yo no sabía si había indicios en los cuentos que íbamos a leer: si ese recurso estaba presente, quedaría descartado como rasgo crucial de supervivencia. De lo contrario, era posible que obtuviéramos el comienzo de una explicación. Y pusimos manos a la obra.

Los hallazgos se informan en las páginas que siguen, de modo que no los anticiparé aquí; pero sí diré algo: fueron hallazgos. Y esto era nuevo. Hasta entonces, incluso en ensayos a los que había dedicado

muchísimo trabajo (como los dos primeros de esta compilación), nunca me había propuesto encontrar “nuevos datos fácticos”; los datos eran conocidos; lo que faltaba era su explicación. Aquí ocurrió lo inverso: el factor conocido era el modelo evolucionista, mientras que yo buscaba datos para sustentar u objetar su aplicación a la literatura. En el artículo describo reiteradas veces la experiencia como un “experimento”, aunque no lo fue en el sentido estricto de la palabra. Pero sí fue un ejemplo de aquella “crítica falsable” que yo había vislumbrado en mi primer ensayo teórico —la introducción de *Signs Taken for Wonders* (1983)—, y para la que ahora, casi veinte años más tarde, había encontrado un modo de concreción.

El hallazgo de datos claros y duros que contradecían mis hipótesis obligándome a cambiarlas fue un verdadero nuevo comienzo: agotador, pero apasionante en grado sumo. Tenía la sensación de que era posible reescribir la entera historia de la literatura desde una nueva perspectiva; de ahí, entre otras cosas, la promesa de escribir un estudio complementario sobre “Los rivales de Jane Austen”, en un gesto que pasaría a ser un leitmotiv de los ensayos siguientes hasta alcanzar su punto culminante en “Estilo, S.A.”, donde prometo dos de estos estudios, sumados a un tercero que planeé en un intercambio posterior con Katie Trumpener. Pero el drástico replanteo de la historia literaria que parecía estar a la vuelta de la esquina produjo tal efecto dominó, que el atractivo del nuevo experimento terminó por eclipsar el sobrio deber de replicar el viejo; en consecuencia, ni uno solo de los ensayos complementarios llegó a ver la luz.¹ No fue muy responsable de mi parte, pero sencillamente no pude evitarlo.

¹ En realidad había llevado a cabo un gran volumen de trabajo preparatorio sobre los rivales de Austen, pero todo quedó en la nada, porque por entonces no tenía idea de cómo analizar la variación simultánea de más de un rasgo formal. Con el tiempo, en un estudio colectivo titulado “Quantitative Formalism”, Sarah Allison, Ryan Heuser, Matthew Jockers, Michael Witmore y yo aplicamos el análisis multivariante —en el que se consideran simultáneamente diversas variables— al estudio de los géneros novelísticos; véase *Pamphlet 1* del Stanford Literary Lab, “Quantitative Formalism: An Experiment”, disponible en línea: <litlab.stanford.edu>; ahora también en n+1, núm. 13, 2012.

Donde sí actué con responsabilidad fue en el volumen de lectura que llevé a cabo para el ensayo: todos los cuentos policiales olvidados que grafico en el texto. ¿Pero eso fue realmente leer? Lo dudo: leí “a través” de los cuentos en busca de indicios, y (casi) nada más; sentí que era algo muy distinto de la lectura tal como la conocía yo. Era más bien lo que Jonathan Arac, en la controversia en torno a “Conjeturas sobre la literatura mundial”, describió como “formalismo sin lectura cercana”; una bella formulación, de la que “El matadero de la literatura” fue quizás el primer ejemplo claro: identificar un rasgo formal específico, para después seguir sus metamorfosis a lo largo de toda una serie de textos. Aún no se me había ocurrido la frase “formalismo cuantitativo”, que sirvió de título para el primer ensayo que publicó el Literary Lab; sin embargo, después de “El matadero de la literatura”, era solo una cuestión de tiempo.



La matanza

Permítanme comenzar con algunos títulos: *Arabian Tales*, *Aylmers*, *Annaline*, *Alicia de Lacey*, *Albigenses*, *Augustus and Adelina*, *Albert*, *Adventures of a Guinea*, *Abbess of Valiera*, *Ariel*, *Almacks*, *Adventures of Seven Shillings*, *Abbess*, *Arlington*, *Adelaide*, *Aretas*, *Abdallah the Moor*, *Anne Grey*, *Andrew the Savoyard*, *Agatha*, *Agnes de Monsfoldt*, *Anastasius*, *Anzoletto Ladoski*, *Arabian Nights*, *Adventures of a French Sarjeant*, *Adventures of Bamfylde Moore Carew*, *A Commissioner*, *Avondale Priory*, *Abduction*, *Accusing Spirit*, *Arward the Red Chieftain*, *Agnes de Courcy*, *An Old Friend*, *Annals of the Parish*, *Alice Grey*, *Astrologer*, *An Old Family Legend*, *Anna*, *Banditt's Bride*, *Bridal of Donnamore*, *Borderers*, *Beggar Girl*...

Esta era la primera página de un catálogo de 1845: el de la biblioteca circulante de Columbello, en Derby; una pequeña colección, de las que solo aspiraban a incluir libros exitosos. Pero hoy apenas un par de esos títulos nos suenan conocidos. De los otros, nada. No existen. La historia del mundo es el matadero del mundo,

dice un célebre aforismo hegeliano: y de la literatura, agrego. La mayoría de los libros desaparecen para siempre... aunque la palabra "mayoría" en realidad se queda corta: si fijáramos el canon de las novelas británicas del siglo XIX en doscientos títulos (que es una cifra muy alta), la lista abarcaría apenas un 0,5% de todas las novelas publicadas.

¿Y el restante 99,5%? He ahí la pregunta que subyace al presente artículo, así como a la concepción más amplia de la historia literaria que está cobrando forma en la obra de varios críticos; entre los más recientes, Sylvie Thorel-Cailleteau, Katie Trumpener y Margaret Cohen. La diferencia es que, para mí, el objetivo no es tanto un cambio de canon —descubrir precursores del canon o títulos alternativos, con el fin de otorgarles una posición prominente—, como un cambio en nuestra manera de mirar *toda* la historia literaria, canónica o no: junta.² Con este fin, me

² Sobre la tesis de los precursores, que está bastante extendida, véase, por ejemplo, Margaret Doody, "George Eliot and the Eighteenth-Century Novel", en *Nineteenth-Century Fiction*, núm. 35, 1980, pp. 267 y 268: "El período que se extiende entre la muerte de Richardson y la aparición de las novelas de Scott y Austen [...] presencia el desarrollo del paradigma para la ficción decimonónica de mujeres, que prácticamente equivale al paradigma de la novela decimonónica" (el énfasis me pertenece). Trumpener sigue en parte el modelo de los precursores (como en su análisis de los relatos nacionales y las novelas históricas) y en parte el modelo de las alternativas al canon (como en el párrafo final de su libro: "Una investigación geopolitizada de la ficción romántica revela no solo cuán central fue el lugar de Scott en el establecimiento de una novela de la expansión imperial, sino también cuán diferente era la ficción crítica y cosmopolita del imperio que imaginaban algunos de sus contemporáneos", Katie Trumpener, *Bardic Nationalism. The Romantic Novel and the British Empire*, Princeton, 1997, p. 291 [el énfasis me pertenece]). El capítulo inicial de Cohen, "Reconstructing the Literary Field", es la enunciación más firme que conozco de la tesis sobre las alternativas: "Desde mi excavación literaria, Balzac y Stendhal emergerán como productores literarios entre otros productores que buscan un nicho en un mercado de géneros [...]. Balzac y Stendhal hicieron su oferta para ganar su cuota de mercado en una adquisición hostil de la práctica novelística que predominaba cuando ambos comenzaron a escribir: obras sentimentales escritas por mujeres. Y compitieron con sus

enfoco en lo que denomino *rivales*: contemporáneos que escriben más o menos como los autores canónicos (en mi caso, más o menos como Arthur Conan Doyle), pero no tanto, y que me interesan porque, de acuerdo con lo que he visto respecto del olvidado 99%, parecen ser el contingente más numeroso dentro de "la enormidad de lo no leído", como lo enuncia Cohen. Y esa es en realidad mi esperanza, como ya lo he dicho: llegar a una nueva concepción del campo literario en conjunto.³

Pero huelga decir que aquí hay un problema. Conocer doscientas novelas ya es difícil. ¿Y veinte mil? ¿Cómo podemos hacerlo? ¿Qué significa "conocer" en este nuevo escenario? Una cosa está fuera de duda: no puede significar la lectura muy cercana o atenta de muy pocos textos —una verdadera teología secularizada (¡canón!)— que se ha difundido desde la jovial ciudad de New Haven sobre el entero campo de los estudios literarios. Una historia literaria más abarcadora requiere otras aptitudes: muestreo, estadística, trabajo con series, títulos, concordancias, incipits —y tal vez también los "árboles" que analizo en este ensayo—. Pero vaya primero una breve premisa.

Las aulas y el mercado

En el matadero de la literatura, los carniceros son los lectores: que leen la novela A (pero no la B, la C, la D, la E, la F, la G, la H...)

colegas poniendo en jaque el prestigio del sentimentalismo con otros códigos que los contemporáneos encontraron igualmente atractivos, o incluso aún más" (Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, Princeton [NJ], 1999, p. 6).

³ Como queda en claro en el resto de este ensayo, realmente no creo que los profesores puedan modificar el canon. Incluso si pudieran hacerlo —e incluso si, por ejemplo, se agregaran diez, veinte, cincuenta, cien o doscientas novelas al canon decimonónico—, ello implicaría un cambio radical *para el canon*, sí, pero no para la cuestión que abordo aquí. Reducir lo no leído del 99,5% al 99% no es un cambio en absoluto.

y así mantienen viva la novela A hasta la siguiente generación, en la que otros lectores pueden mantenerla viva hasta la siguiente, y así sucesivamente, hasta que en algún momento A es canonizada. Son los lectores, no los profesores, quienes hacen los cánones. Las decisiones académicas son meros ecos de un proceso que se desenvuelve esencialmente fuera de las aulas: aprobación reticente y no mucho más. Conan Doyle es un ejemplo que viene como anillo al dedo: *socialmente* supercanónico de inmediato, pero *académicamente* canónico recién un siglo más tarde. Y lo mismo ocurrió con Cervantes, Defoe, Austen, Balzac, Tolstói...⁴

Un espacio extraescolar donde se selecciona el canon: el mercado. Los lectores leen A, y en consecuencia la mantienen viva; mejor

⁴ Mi modelo para la formación del canon se basa en novelas, por la simple razón de que esta ha sido la forma literaria más difundida durante los últimos dos o tres siglos y por ende es crucial para cualquier consideración social de la literatura (que es, o debería ser, el quid de la controversia sobre el canon). De ahí que me parezca extraña la decisión de colocar el foco en la poesía, tal como hace John Guillory en *Cultural Capital. The Problem of Literary Canon Formation* (Chicago, 1993); su libro se convierte así en una criatura bifronte como Jano, siempre correcta en sus análisis específicos pero errada en sus afirmaciones generales. Sí, el canon académico es sin duda el que él describe, pero el (más significativo) canon social es tan diferente que no guarda relación alguna con el primero. De manera similar, el ascenso a la prominencia de la poesía metafísica implicó sin duda un cambio significativo dentro de la academia, pero fuera de la academia no se modificó absolutamente nada, porque la poesía lírica había perdido casi por completo su función social (para Walter Benjamin, esto pasó en algún momento entre Heine y Baudelaire, ochenta años antes de que la Nueva Crítica confeccionara su canon). Los profesores de inglés podían hacer lo que se les ocurriera con la poesía, *porque ya no importaba*. En el futuro cercano, quién sabe, puede pasar lo mismo con las novelas. Hoy Jane Austen es canónica y Amelia Opie no lo es, porque millones de lectores siguen leyendo a Austen por placer; pero como nada dura para siempre, cuando los lectores ya no disfruten de sus libros (han visto las películas, de todos modos), un pequeño círculo de profesores de inglés tendrá de repente el poder de sacarse *Persuasión* de encima para remplazarla por *Adeline Mowbray*. Lejos de ser un acto socialmente significativo, sin embargo, tal modificación del canon (académico) solo demostraría que las novelas decimonónicas se han vuelto irrelevantes.

aún, *compran* A, induciendo a sus editores a seguir imprimiéndola hasta que aparezca otra generación, y así sucesivamente. Encontramos un ejemplo concreto en el excelente estudio de James Raven sobre la industria editorial británica entre 1750 y 1770: si se observa el cuadro de "los novelistas más populares por ediciones impresas entre 1750 y 1769", resulta bastante claro que la interacción entre lectores y editores en el mercado había moldeado completamente el canon novelístico del siglo XVIII muchas generaciones antes de que algún académico siquiera soñara con dictar un curso sobre la novela: en esa lista de ediciones, Sterne ocupa el primer lugar; Fielding, el segundo; Smollett, el cuarto; Defoe, el quinto; Richardson, el sexto; Voltaire, el decimoprimer; Goldsmith, el decimoquinto; Cervantes, el decimo-séptimo, y Rousseau, el decimonoveno. Todos están allí.⁵

Los artifices ciegos del canon

Entonces, el mercado selecciona el canon. Pero ¿cómo lo hace? Dos teóricos de la economía, Arthur de Vany y W. David Walls, han construido un modelo muy convincente para la industria del cine (un buen término de comparación para las novelas de los siglos XVIII y XIX):

Los espectadores de cine deciden los éxitos o los fracasos [...] no en tanto revelan las preferencias que ya tienen sino en tanto

⁵ Véase James Raven, *British Fiction, 1750-1770. A Chronological Check-List of Prose Fiction Printed in Britain and Ireland*, Newark, 1987, pp. 14-17. Cabe aclarar que, aunque las novelas canónicas suelen ser exitosas desde el comienzo, la clave de la canonización no es la magnitud de la popularidad inicial de un libro sino su supervivencia ininterrumpida de una generación a la siguiente. En cuanto a las excepciones a este modelo, no son tan comunes ni impactantes como pretende la leyenda crítica. *Rojo y negro*, supuestamente ignorada por los lectores decimonónicos, tuvo al menos 17 ediciones francesas entre 1830 y 1900; *Moby Dick*, otro contraejemplo favorito, tuvo al menos 13 ediciones inglesas y estadounidenses entre 1851 y 1900. Nada mal.

descubren lo que les gusta. Cuando ven una película que les gusta, realizan un descubrimiento y se lo cuentan a sus amigos; los reseñadores también lo hacen. Esta información se transmite a otros consumidores, y así la demanda se desarrolla dinámicamente a lo largo del tiempo, a medida que el público, de manera secuencial, descubre y revela su demanda [...]. Un éxito se genera mediante una cascada de información [...]. Un fracaso también se debe a la información, pero en este caso la cascada mata la película.⁶

Una demanda que se desarrolla “dinámicamente” y “de manera secuencial”: esto significa que “la probabilidad de que un cliente dado seleccione una película en particular es proporcional a la fracción de todos los anteriores espectadores que seleccionaron esa película”. Es el bucle de realimentación de los “rendimientos crecientes”, donde “se apalancan los éxitos pasados para obtener éxitos futuros” hasta que, al final, “solo el 20% de los filmes se quedan con el 80% de la taquilla”.⁷ Veinte por ciento, 80%: qué proceso interesante. El punto de partida es totalmente *policéntrico* (miles de espectadores independientes, sin titiriteros ocultos de ningún tipo), pero el resultado es extraordinariamente *centralizado*. Y la centralización del mercado literario no difiere en absoluto de lo que ocurre con el cine. En definitiva, así es como se forma el canon: muy pocos libros que ocupan mucho espacio. Eso es el canon.

Cuantos más lectores seleccionen a Conan Doyle en lugar de L. T. Meade y Grant Allen, es probable que más lectores lo seleccionen otra vez en el futuro, hasta que su cuota del mercado en materia de ficción policial decimonónica ascienda al 80%, 90%, 99,9%. Pero cabe preguntarse por qué fue seleccionado

⁶ Arthur de Vany y W. David Walls, “Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry”, en *Economic Journal*, noviembre de 1996, p. 1493.

⁷ *Ibid.*, pp. 1501 y 1505.

Conan Doyle en primer lugar. ¿Por qué él y no otros? Aquí, el modelo económico evidencia un punto ciego: el acontecimiento que inicia la “cascada de información” es incognoscible. Está ahí, *tiene* que estar ahí, o de lo contrario el mercado no se habría comportado como lo hizo, pero no hay manera de explicarlo. Los espectadores “descubren lo que les gusta”, pero nosotros nunca descubrimos *por qué* les gusta eso. Los espectadores son artífices ciegos del canon, por así decir.

Ahora bien, esto es comprensible en el caso de la teoría económica, que no tiene por qué analizar el gusto estético. Pero la historia literaria sí debe hacerlo y, de acuerdo con mi tesis, lo que lleva a que tal o cual libro “les guste” a los lectores es... la forma. Dice Walter Benjamin en *Parque central*:

Comportamiento de Baudelaire dentro del mercado literario: por su profunda experiencia de la naturaleza de la mercancía, Baudelaire estaba capacitado, o bien necesitado, de reconocer el mercado como instancia objetiva [...]. Despreció, por ejemplo, ciertas libertades poéticas de los románticos [valiéndose de] su manejo clásico del alejandrino, así como la poética clasicista [por medio de] las cesuras y fracturas en el verso clásico que le eran propias. En una palabra: sus poemas contenían ciertas medidas especiales para desplazar a sus competidores.⁸

Opciones formales que tratan de “desplazar” a sus competidores. Recursos... en el mercado: esa es la idea. Formalismo, e historia literaria.

⁸ Walter Benjamin, “Central Park” [1937-1938], en *New German Critique*, núm. 34, 1985, p. 37 [trad. esp.: *Parque central*, en *Obras*, libro 1, vol. 2, p. 271. En adelante, los números de páginas mencionados a continuación de las referencias de las traducciones al español de las obras citadas indican que se ha utilizado esa traducción. Luego de la primera aparición, los números de páginas se ofrecen entre corchetes. (N. de la T.)].

Primer experimento

Entonces, comencé a trabajar con dos grupos de textos: los rivales de Austen y los rivales de Conan Doyle. Pero aquí me limitaré al segundo grupo, porque los relatos policiales ofrecen la ventaja de ser un género muy simple (el primer paso ideal en una investigación a largo plazo) y porque poseen un "recurso específico" de excepcional visibilidad y atractivo: los indicios.⁹ Llevé unos

⁹ Sobre la importancia de los indicios, véanse Viktor Shklovski, "Sherlock Holmes and the Mystery Story", en *Theory and Prose*, trad. de Benjamin Sher, Elwood Park (IL), 1990; Siegfried Kracauer, *Der Detektiv-Roman. Ein Philosophischer Traktat*, vol. 1 de *Schriften*, Fráncfort del Meno, 1971; Theodor Reik, "The Unknown Murderer", en *The Compulsion to Confess. On the Psychoanalysis of Crime and Punishment*, Nueva York, 1959 [trad. esp.: *El asesino desconocido. Psicoanálisis de los procedimientos criminológicos*, trad. de Simón Wencilblat, Buenos Aires, El Ateneo, 1943]; Ernst Bloch, "A Philosophical View of the Detective Novel", en *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays*, trad. de Jack Zipes y Frank Mecklenburg, Cambridge (MA), 1988; Tzvetan Todorov, "The Typology of Detective Fiction", en *The Poetics of Prose*, trad. al inglés de Richard Howard, Ithaca (NY), 1977 [trad. esp.: "Tipología de la novela policial", en Daniel Link (comp.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Poe al caso Giubileo*, Buenos Aires, La Marca Editora, 1992]; Umberto Eco, "Horns, Hooves, Insteps: Some Hypotheses on Three Types of Abduction", en Umberto Eco y Thomas A. Sebeok (eds.), *The Signs of Three. Dupin, Holmes, Peirce*, Bloomington, 1983 [trad. esp.: *El signo de los tres. Dupin, Holmes, Peirce*, Barcelona, Lumen, 1989]; y Carlo Ginzburg, "Clues: Morelli, Freud, and Sherlock Holmes" (1979), también en *The Sign of Three*, donde se presentan los indicios como el verdadero origen de la narración: "Todo indica que el cazador fue el primero en 'contar un relato', porque solo los cazadores sabían leer una secuencia coherente de sucesos a partir de los signos silenciosos (incluso imperceptibles) que dejaba su presa" (p. 89).

Hablo de los indicios como recurso *formal* porque su función narrativa (la referencia codificada al delincuente) permanece constante, aunque su encarnación concreta cambie de un relato a otro (los indicios pueden ser palabras, colillas de cigarrillos, huellas de pasos, olores, ruidos y cosas por el estilo). Shklovski desarrolla este argumento con su inteligencia característica: "Un crítico ha explicado el perenne fracaso del investigador estatal y la eterna victoria del detective privado de Conan Doyle mediante la confrontación existente entre el capital privado y el Estado público. No sé si Conan Doyle tenía algún fundamento para enfrentar el Estado inglés a la burguesía inglesa. Sin embargo,

veinte relatos policiales de la época de Conan Doyle a mi seminario de posgrado, donde los examinamos en busca de indicios, con los resultados que se ven en el árbol de la figura III.1.¹⁰ Allí se destacan dos cosas ya desde la primera ramificación, en la parte inferior de la figura: en primer lugar, que varios rivales de Conan Doyle no usaban indicios; en segundo lugar, que todos esos escritores han quedado en el más completo olvido. La forma y el mercado: si un relato carece de determinado recurso, se desencadena una "cascada de información" negativa, hasta que el mercado

creo que si estos relatos fueran escritos por un autor de un Estado proletario, aun cuando él mismo fuera un escritor proletario, también se valdría de un detective sin éxito. En tal caso habría probablemente un detective estatal victorioso y un detective privado esforzándose en vano. En este relato hipotético, Sherlock Holmes trabajaría sin duda para el Estado y Lestrade se dedicaría a la práctica privada, *pero la estructura narrativa no cambiaría*" (p. 110; el énfasis me pertenece). El caso de los rivales de Austen es más complejo; no hay manera de reducirlo a un solo recurso y hay muchos otros elementos que también cambian. Presentaré los resultados de ese estudio paralelo en un artículo futuro.

¹⁰ La muestra inicial incluía *Las aventuras de Sherlock Holmes*, 12 cuentos escritos entre 1891 y 1892, y siete cuentos tomados de *Los rivales de Sherlock Holmes*, *Further Rivals of Sherlock Holmes* y *Cosmopolitan Crimes*, todos editados por Hugh Greene entre 1970 y 1974: "The Redhill Sisterhood", de Catherine L. Pirkis (1894); "The Duchess of Wiltshire's Diamonds", de Guy Boothby (1897); "Race with the Sun", de L. T. Meade y Clifford Halifax (1897); "How He Cut His Stick", de M. M. Bodkin (1900); "The Assyrian Rejuvenator", de Clifford Ashdown (1902); "A Sensible Course of Action", de Palle Rosenkranz (1909); y "Anonymous Letters", de Balduin Groller (1910). Poco después (cuando un estudiante sugirió la posibilidad de que el éxito de Conan Doyle se hubiera debido en parte al prestigio de la revista *Strand*), agregué un par de cuentos publicados allí: "In Masquerade", de Huan Mee (1894) y "Robbery at Foxborough", de Alice Williamson (1894). Cabe repetir que esta fue una muestra inicial, confeccionada para ponernos en marcha; más tarde elaboré una serie más confiable. Por cierto, los tres volúmenes de Greene fueron reeditados de inmediato por Penguin, se convirtieron en una serie de la BBC... y después desaparecieron; hace muchos años que no se reimprimen, sin señales de nuevas resurrecciones. Un destino similar le ha tocado a la mayoría de las novelas escritas por mujeres que fueron reeditadas después de 1970 por editoriales tanto independientes como hegemónicas. Cambiar el canon académico puede ser una empresa relativamente fácil, pero cambiar el canon social es otra historia.

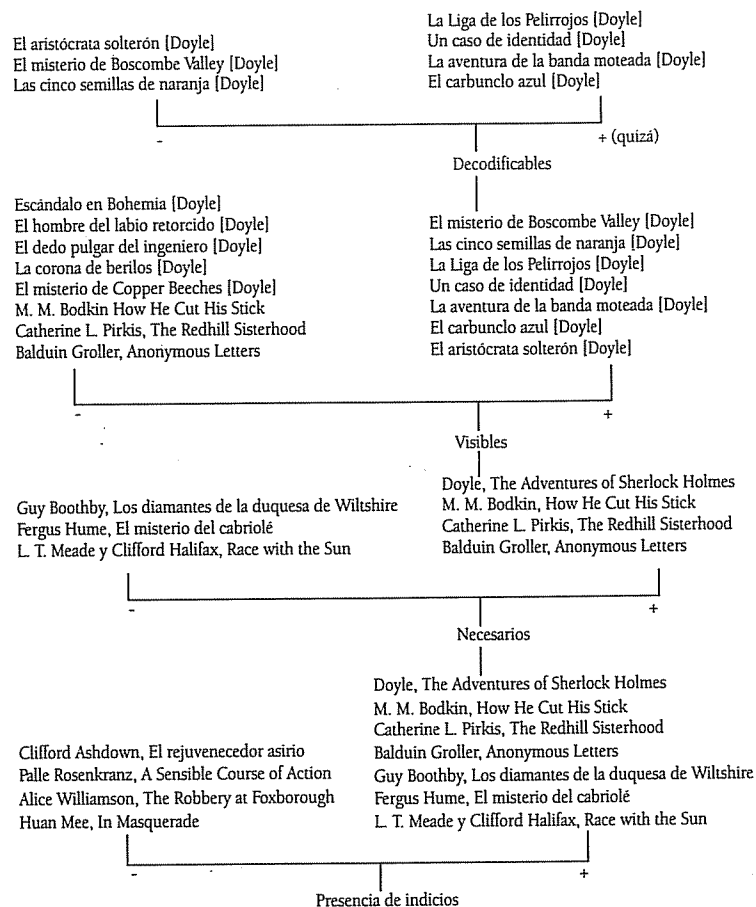
lo rechaza. Todo indica que los lectores han “descubierto” los indicios, lo cual probablemente explique la segunda bifurcación: esos extraños relatos donde los indicios *están* presentes, pero carecen de función, no son necesarios (en Boothby, están “plantados” en la última página del cuento; en “Race with the Sun”, el protagonista los descifra, luego los olvida y casi lo asesinan). Es un plan bizarro, que a todas luces se originó más o menos así: algunos escritores percibieron que estos pequeños detalles curiosos gozaban de gran popularidad, de modo que decidieron usarlos; pero no entendieron realmente *por qué* los indicios eran populares, de modo que los usaron mal. Y el recurso no funcionó.

Tercera bifurcación: los indicios están presentes, cumplen una función, pero no son visibles: el detective los menciona en su explicación, pero nosotros no los hemos “visto” en el transcurso del relato. Aquí perdemos a los últimos rivales (que era exactamente lo que yo esperaba), pero también perdemos la mitad de *Las aventuras de Sherlock Holmes*, consecuencia que yo no había previsto en absoluto. Y en la siguiente bifurcación (los indicios deben ser decodificables para el lector: pronto este será el primer mandamiento de la ficción detectivesca), el panorama se vuelve aún más extraño. No siempre resulta fácil determinar si un indicio es o no es decodificable, por supuesto, pero aun así, aun si somos generosos, hay indicios decodificables en no más de cuatro de *Las aventuras de Sherlock Holmes* (y si somos estrictos, en ninguna).¹¹

Al principio nos costaba creer estos resultados en el seminario. Conan Doyle acierta con tanta frecuencia y... ¿pierde su aptitud justo al final? ¿Descubre el recurso que hará época pero no lo elabora? No podía ser; seguramente el árbol estaba mal hecho. Pero el árbol era correcto: en los cuarenta y tantos cuentos que

¹¹ Por ejemplo, “La aventura de la banda moteada”, relato que suele ser descrito como un espléndido conjunto de indicios, ha sido objeto de reiteradas críticas en artículos cuyos autores señalan que las serpientes no toman leche, no oyen silbidos, no suben y bajan por cordones, etcétera.

FIGURA III.1. La presencia de indicios y la génesis del relato policial*



* En este cuadro aparecen en español los títulos que han sido publicados en esa lengua, el resto queda en su lengua original.

Conan Doyle escribió después de las *Aventuras*, aparecen exactamente las mismas oscilaciones; de hecho, el árbol pone de relieve una importante característica darwiniana de la historia literaria: en tiempos de cambio morfológico, como lo fue la década de 1890

para la ficción detectivesca, el escritor individual se comporta tal como lo hace el género en su totalidad: *tentativamente*. Durante un cambio de paradigma, nadie sabe qué funcionará y qué fallará: ni Ashdown, ni Pirkis ni Conan Doyle; el escritor avanza por ensayo y error, cometiendo menos errores en los primeros tiempos, cuando los problemas son más simples... y más errores después, cuando ha aumentado la complejidad. Es absolutamente lógico. Y en lo que respecta a descubrir un recurso extraordinario y no reconocerlo, lo mismo hizo Dujardin, en los mismos años, con el fluir de la conciencia: lo encontró, pero de inmediato lo perdió. Y la razón por la que ni él ni Conan Doyle reconocieron sus descubrimientos es muy simple: *no estaban buscándolos*. Los encontraron de casualidad y nunca llegaron a comprender del todo *qué* habían encontrado.

Cuando aquí digo "casualidad" —si se me permite abrir un breve paréntesis—, me refiero a que Conan Doyle tropezó con los indicios cuando trabajaba en algo totalmente distinto, que era el mito de Sherlock Holmes. Pensemos en las escenas iniciales de las *Aventuras*, cuando Holmes "lee" una vida entera a partir de los signos que ve en el cuerpo de su cliente; eso es lo que Conan Doyle quiere de los indicios: un sustento para la omnisciencia de Holmes. Los indicios son una función de Holmes, un atributo, como la cocaína y el violín. Después, Conan Doyle comienza a "jugar" con los indicios, hasta que finalmente los convierte, de mero ornamento, en un mecanismo para resolver enigmas: encuentra un *nuevo uso* para ellos; hace una "refuncionalización", como lo denominaron los formalistas rusos; una "exaptación", como lo llaman Gould y Vrba en el paradigma darwiniano. Pero él no estaba buscando este nuevo uso, de modo que nunca lo reconoce del todo.

Y no estaba buscando este nuevo uso por una razón interesante. Los indicios comienzan como atributos del detective omnisciente, dije antes, para después convertirse en detalles expuestos al escrutinio racional de todos. *Pero si son lo primero, no pueden ser lo segundo.*

Holmes como Superman necesita indicios ininteligibles para probar su superioridad; los indicios decodificables crean una potencial paridad entre él y el lector. Estos dos usos son incompatibles: pueden coexistir por un tiempo, pero en el largo plazo se excluyen mutuamente. Si Conan Doyle sigue "perdiendo" los indicios, entonces, es porque una parte de él *quiere* perderlos: los indicios son una amenaza para la leyenda de Holmes. Cuando se ve obligado a elegir, Conan Doyle elige a Holmes.¹²

¹² ¿Fue realmente Conan Doyle el primero en hacer un uso tan pleno de los indicios? Esta es una gran pregunta. Brevemente (pero en absoluto de manera conclusiva), respondo que un vistazo a algunos precursores indica que, aunque los indicios afloran aquí y allá durante el siglo XIX, los anteriores carecen de la cautivante "extrañeza" que caracteriza a los de Conan Doyle ("lo único que entendí fue algo sobre una rata" ["El misterio de Boscombe Valley"] y no tienen la función estructural de revelar el pasado al detective. En *El misterio del cabriolé* (1886), de Fergus Hume, por ejemplo, el indicio de la carta a medio abrir se reproduce y se decodifica como corresponde, pero apenas agrega una trama secundaria (mientras que en *La piedra lunar* [1868], de Wilkie Collins, una esquila similar no incide en absoluto). En *Pelham* (1828), de Edward Bulwer-Lytton, una miniatura hallada en la escena del crimen apunta con claridad a cierto personaje... que resulta ser inocente. En *Casa desolada* (1853), de Dickens, la instancia de virtuosismo holmesiano en lectura de indicios ("¿De manera que su marido es ladrillero?") no tiene relación alguna con el misterio, mientras que el detective Bucket, por su parte, se basa en testigos y observación personal. El indicio más vívido en *La piedra lunar* —una mancha de pintura en un camisón— también apunta hacia el hombre equivocado, y de todos modos queda eclipsada por un relato absurdo de sonambulismo inducido por el opio, mientras que otros indicios son meticolosamente manipulados por tal o cual personaje. El caso más llamativo de todos es *El secreto de Lady Audley* (1862), donde Mary Elizabeth Braddon usa una genuina legión de pistas pero... con fines más éticos que hermenéuticos: los indicios prueban que un personaje tiene algo que ocultar (y lo hacen notablemente bien), pero no contribuyen a la solución del misterio. Son atmósfera; detalles siniestros, signos de que algo anda mal: no sirven para resolver el problema. Significativamente, gravitan hacia el comienzo del relato, a fin de ponerlo en marcha y captar la atención del lector, pero después van desapareciendo, hasta que la resolución se alcanza por otros medios.

Ese es el problema que se advierte en estas búsquedas: los "precursores" son tan poco rigurosos... Juegan una y otra vez con el recurso (por regla ge-

El árbol

Cerrado el paréntesis, regresamos al verdadero protagonista de este ensayo: el árbol de la figura III.1. Al principio lo usé como una mera visualización abreviada, pero después de un tiempo me di cuenta de que el árbol era más que eso: funcionaba como una metáfora cognitiva que me permitía *ver* —casi literalmente— la historia literaria de una manera nueva. En primer lugar, en lo que concierne a las fuerzas que la moldean. Pensémoslo: ¿qué “eleva” este árbol, este modelo ramificado de la historia literaria? ¿Los textos? No exactamente: los textos se distribuyen entre las diversas ramas, sí, pero las ramas no están generadas por textos: están generadas por *indicios*; por su ausencia, su presencia, su necesidad, su visibilidad, etc. Las ramas son el resultado de las idas y vueltas de un *recurso*, de una unidad mucho *más pequeña* que el texto. A la inversa, las ramas también forman parte de algo mucho *más grande* que cualquier texto, que es el *género*: el árbol de la *ficción policial*. Recursos y géneros: dos unidades *formales*. Una unidad formal muy pequeña y una muy grande: he ahí las fuerzas que subyacen a esta figura... y a la historia literaria. No son los textos. Los textos son objetos reales, pero no objetos *de conocimiento*. Si queremos explicar las leyes de la historia literaria, tenemos que desplazarnos hacia un plano formal que está fuera de ellos, arriba o abajo: el recurso o el género.

neral, los recursos no se desarrollan abruptamente, de la nada, sino que están presentes por algún tiempo, de una u otra forma), pero no logran descubrir su función estructural exclusiva. Ese y solo ese es el verdadero descubrimiento formal: es repentino, “puntual”, una revelación, la última pieza del rompecabezas. Y de tal cosa son incapaces todos los “precursores” del mundo: cuando uno observa los indicios del siglo XIX, queda pasmado al advertir *cuánto tiempo llevó para que dos más dos sumaran cuatro*. Se concibieron misterios, se imaginaron indicios... pero no se estableció una conexión entre ellos. He ahí el lado conservador, *inercial*, de la historia literaria: la resistencia a las nuevas formas, el esfuerzo por *no cambiar*, durante el mayor tiempo posible. Enseguida veremos algo más sobre el tema.

Y el género también cambia en esta nueva visión de la historia. Estamos habituados a concebir una idea más bien “platónica” del género: un arquetipo y sus numerosas copias (la novela histórica, como *Waverley* reescrita una y otra vez; la picaresca, como el *Lazarillo de Tormes* y sus hermanas). El árbol sugiere una imagen diferente: ramas, opciones formales, que no se replican unas a otras sino que más bien *se alejan* unas de otras, transformando el género en un amplio tablero de jugadas divergentes. Y de *malas* jugadas, en su mayor parte, como resultado de las cuales nueve de cada diez jugadores (y también la mitad del décimo) terminan en ramas muertas. Esta fue mi pregunta inicial, recordemos: ¿qué ocurre con el 99,5% de la literatura publicada? Queda atrapada en un punto muerto morfológico. Hay muchas maneras de estar vivo, escribe Richard Dawkins en *El relojero ciego*, pero son muchas más las maneras de estar muerto... Muchos libros exitosos, pero infinitamente más libros que *no* tienen éxito: y este árbol muestra por qué.¹³

Malas jugadas, buenas jugadas. Pero ¿“buenas” en qué sentido? En materia de contexto externo, sin duda: el creciente escepticismo en relación con la credibilidad de los testigos, aparejado al empeño en la evidencia “objetiva”, seguramente ha “preparado” al público para los indicios, así como las tendencias intelectuales que menciona Ginzburg (el atribucionismo, y luego el psicoanálisis). Todo esto es cierto. Pero aun así sospecho que los públicos europeos “descubrieron” los indicios, primordialmente, por una razón interna. La novela policial —escribe Todorov— está hecha de dos relatos separados (crimen e investigación, pasado y presente, *fabula* y *sjuzhet* [fábula y sujeto]), y estos dos relatos “no tienen ningún punto en común”.¹⁴ Bueno, no es tan así: los indicios son precisamente ese punto en común, el centro exacto donde se produce el súbito encuentro del pasado con el

¹³ Richard Dawkins, *The Blind Watchmaker*, Nueva York, 1986 [trad. esp.: *El relojero ciego*, Barcelona, Labor, 1988].

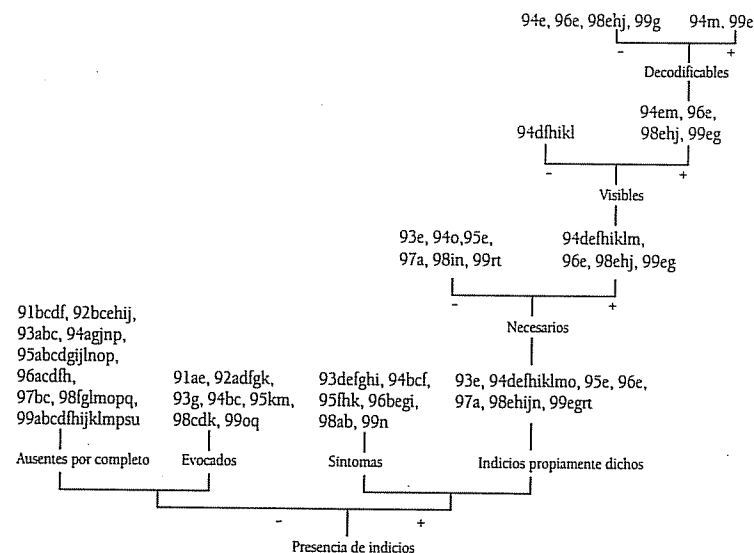
¹⁴ Tzvetan Todorov, “The Typology of Detective Fiction”, *op. cit.*, p. 44.

presente; son la bisagra que une las dos mitades para convertir el relato en algo más que la suma de sus partes: en una estructura. Y esta articulación pone en marcha un círculo virtuoso morfológico que logra mejorar todo el relato: cuando buscamos indicios, cada oración se torna “significativa”, cada personaje pasa a ser “interesante”, las descripciones pierden su inercia y todas las palabras se vuelven más filosas, más extrañas.

Un recurso que apunta a “desplazar a sus competidores”, escribió Benjamin: los indicios. Un recurso concebido para colonizar un nicho de mercado, obligando a los demás escritores a aceptarlo o desaparecer. En este sentido, los indicios también son lo que falta en el modelo de De Vany y Wall: el origen reconocible de la “cascada de información” que determina cómo será el mercado. Un pequeño recurso... con efectos enormes.¹⁵

¹⁵ “Cuando dos o más [...] tecnologías ‘compiten’ [...] por un ‘mercado’ de potenciales adoptantes —escribe Brian Arthur—, sucesos insignificantes pueden otorgar a una de ellas, de manera azarosa, una ventaja inicial en las adopciones. Esta tecnología puede entonces avanzar más que las otras [...]. Es así como una tecnología que obtiene azarosamente el liderazgo en el mercado durante su etapa inicial puede con el tiempo ‘acaparar el mercado’ de potenciales adoptantes dejando afuera a las otras tecnologías [...]. Con ingresos crecientes [...] las circunstancias insignificantes se magnifican gracias a las realimentaciones positivas que ‘propenden’ el sistema hacia el resultado ‘seleccionado’ real. Los pequeños sucesos de la historia se vuelven importantes” (Brian Arthur, “Competing Technologies, Increasing Returns, and Lock-in by Historical Events”, en *Economic Journal*, marzo de 1989, pp. 116 y 127). Sucesos insignificantes, circunstancias insignificantes: para Arthur, estos “pequeños sucesos de la historia” son a menudo externos a las tecnologías que compiten entre ellas, y en consecuencia pueden terminar recompensando el diseño (relativamente) *peor*. En mi reconstrucción, en cambio, el pequeño suceso de los indicios se sitúa dentro de la tecnología (literaria) dada, contribuyendo a un diseño (relativamente) *mejor*. Es diferente. No obstante, me parece que Arthur hace dos afirmaciones independientes: en primer lugar, que bajo ciertas condiciones, las pequeñas diferencias iniciales ejercen efectos crecientes de largo plazo; en segundo lugar, que esas diferencias pueden ser externas a las tecnologías propiamente dichas. (Una explicación “externa”, en nuestro caso, sonaría más o menos así: “Conan Doyle no fue seleccionado

FIGURA III.2. Indicios en la revista Strand, 1891-1899



Segundo experimento

Formas, mercados, árboles, ramas: por mucho que me gustaran estas cosas, lo cierto es que se apuntalaban en una colección de textos muy reducida y asistemática. Resuelto a obtener una serie más digna, le pedí a Tara McGann, mi asistente de investigación en Columbia, que buscara todos los relatos de misterio publica-

por lo que escribió, sino porque la revista *Strand* le confirió una visibilidad única”. Plausible, pero falso: en la década de 1890, *Strand* publicó más de cien relatos policiales distintos.) El presente ensayo corrobora de lleno la primera afirmación y toma por otra senda respecto de la segunda, pero, si entiendo el argumento de Arthur, el hecho de que las diferencias sean internas o externas (y de que la tecnología predominante sea mejor o peor) no es una cuestión de principio sino *fáctica*, que debe resolverse caso por caso sobre la base de la evidencia histórica. A fin de cuentas, si es perverso pensar que el mercado siempre recompensa la mejor solución... ¡es igualmente perverso creer que siempre recompensa la peor!

dos en *Strand* durante la primera década de Holmes. En total sumaron 108 (además de otros cincuenta que sonaban a misterio, con títulos como “El crimen del clérigo” o “Un misterio del Atlántico”) y... demandaron tiempo. Pero los he leído todos, con resultados que se visualizan en la figura III.2.¹⁶

Los resultados son mixtos. Por una parte, el lado derecho de la figura refleja con bastante precisión el primer árbol; por la otra, el género se ve más complicado, más similar a un matorral. En la región inferior brotan dos voluminosas ramas nuevas: cuentos donde los indicios no están presentes en realidad, pero los personajes los evocan (“¡Si tan solo tuviéramos un indicio!”; “¿Encontraste algún indicio?”), y otros donde los indicios están presentes, pero solo en la forma oblicua de síntomas médicos. El primer grupo es curioso; es como una ventana que se abre hacia las etapas iniciales de un nuevo recurso: el ardid se ha vuelto visible, reconocible, tiene nombre; todos lo quieren y hablan de él... pero hablar de un recurso no es lo mismo que ponerlo en práctica, de modo que este ingenuo *escamotage* verbal nunca funciona demasiado bien.

Los relatos del segundo grupo (“síntomas”) son interesantes en otro sentido: no simulan tener indicios, sino que intentan remplazarlos con otra cosa. Y de más está decir que los síntomas son precisamente el origen de los indicios: son los “pequeños detalles” de la semiosis médica cuya importancia el joven Conan Doyle aprendió de Joseph Bell, el profesor de medicina de Edimburgo que fue el modelo inspirador de Holmes. En esencia, entonces, estos cuentos reproducen la película hacia atrás; y es comprensible el intento de replantar los indicios en su humus intelectual originario. Pero hay un problema: “Los indicios rara vez están codificados, de modo que su interpretación suele requerir una inferencia compleja —es-

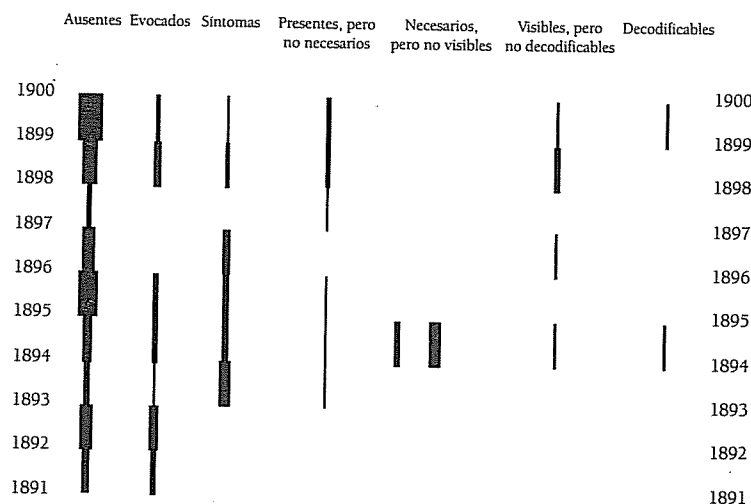
¹⁶ Los relatos aparecen en el árbol denominados por fecha de publicación (1894c, 1891a, etc.); aquí se omite la bibliografía detallada, porque resultaría casi tan extensa como el ensayo.

cribe Umberto Eco—; por eso las novelas policiales son más interesantes que la detección de la neumonía”.¹⁷

Precisamente. Y así como los indicios suelen ser más interesantes que los síntomas, los casos de Holmes son más interesantes que *Stories from the Diary of a Doctor* o *Adventures of a Man of Science...* y mucho más exitosos.

Tendencias

FIGURA III.3



De la morfología de la segunda muestra, pasamos a su distribución temporal: la figura III.3, donde se percibe cómo las diversas ramas, con el tiempo, se pueblan más (línea más gruesa), se

¹⁷ Umberto Eco, *A Theory of Semiotics*, Londres, 1977, p. 224. Eco desarrolla un argumento similar en “Horns, Hooves, Insteps...”, *op. cit.*, pp. 211 y 212 [trad. esp.: *Tratado de semiótica general*, trad. de Carlos Manzano, Barcelona, Lumen, 2000].

despueblan (línea más fina) o desaparecen por completo. Este tipo de visualización ayuda a ver las tendencias históricas; los "síntomas", en efecto, afloran con mayor fuerza en una etapa temprana, para después ir desapareciendo tras su derrota en la competencia con los indicios. Y esto es lógico desde el punto de vista de la evolución. Sin embargo, si observamos el extremo derecho y el extremo izquierdo del diagrama, vemos algo que *no* tiene la menor lógica. Cuentos totalmente desprovistos de indicios y cuentos con indicios plenamente desarrollados: aquí las tendencias deberían alcanzar su punto más extremo, ya sea un claro descenso o un claro aumento. Pero no hay nada por el estilo. Los cuentos de misterio con indicios decodificables no ganan terreno, mientras que los cuentos de misterio sin indicios no lo pierden (en todo caso, ¡aumenta su frecuencia!).¹⁸

El resultado es fascinante, porque contradice porfiadamente el sentido común. Y no solo mi propio sentido darwiniano: cuando presenté el árbol en la Escuela para la Teoría y la Crítica, en Darmouth (que no es precisamente un entorno darwiniano), recibí interminables objeciones, pero nadie cuestionó la idea de que los cuentos sin indicios estaban condenados, mientras que aquellos con indicios habrían de volverse más frecuentes. La amplia imitación de un recurso que hace época *es algo tan lógico*. Pero no es eso lo que ocurre.

¿Por qué no? Puedo pensar en dos posibilidades. La primera es que los rivales de Conan Doyle siguen explorando alternativas: en 1899, por ejemplo, "Hilda Wade" trata de remplazar el estudio de los indicios por el de la personalidad, y la investigación

¹⁸ De los dos cuentos con indicios decodificables, el de 1894 ("Martin Hewitt, detective: el caso de la tortuga") es al menos tan discutible como "La aventura de la banda moteada" de Conan Doyle, mientras que el otro ("Stories of the Sanctuary Club. The Death Chair", de L. T. Meade y Robert Eustace) brinda una gran ayuda a los lectores con su título revelador (la silla de la muerte es una catapulta que lanza personas a cientos de metros hacia arriba y en dirección a un parque vecino).

del pasado por la predicción del futuro.¹⁹ Es una idea muy valiente, aunque un poco rara. Entre 1896 y 1899, también salen cuatro series unificadas por la figura del villano (*Un millonario africano*, *La hermandad de los siete reyes*, *Hilda Wade* y *Stories of the Sanctuary Club*), que en la década de 1890 es una opción muy popular (Drácula, Svengali, Moriarty, Dr. Nikolas...) y también una fuente remota del policial, la *Kriminalliteratur*. Es por eso que no hallamos más indicios: porque la competencia continúa... y los rivales de Conan Doyle todavía abrigan la esperanza de encontrar algo mejor. No lo conseguirán, pero siguen probando.

Segunda posibilidad (que no excluye la anterior): en 1891, cuando aparecieron los indicios, estos escritores ya estaban formados y, sencillamente, no podían cambiar su estilo de escritura; ni siquiera Conan Doyle aprendió del todo bien a usar el nuevo recurso. Para que los indicios echaran raíces, entonces, se necesitaba una nueva generación (Agatha Christie y compañía), que *comenzara* a escribir dentro del nuevo paradigma. Este es un buen ejemplo de la rigidez que caracteriza a la evolución literaria: solo aprendemos una vez; después, nos quedamos atascados ahí. Aprendemos, de modo que no es naturaleza sino cultura: pero es una cultura tan inflexible como el ADN. Y en consecuencia, la literatura no se desarrolla paso a paso, acumulando una pequeña mejora sobre otra: los avances son abruptos, estructurales, y dejan muy escaso margen para las formas de transición. He ahí el resultado más impactante de esta pesquisa: la *ausencia* de pasos intermedios. Un salto, Conan Doyle. Otro salto, Christie. Eso es todo. El resto son saltos *hacia el costado*, no hacia adelante.

Ambas explicaciones son "tácticas" —acotadas a la década de 1890— y ninguna cuestiona el triunfo final de los indicios: el

¹⁹ "Los agentes de policía [...] son como mínimo materialistas chapuceros. Requieren un *indicio*. ¿Qué necesidad hay de un *indicio* si se puede interpretar el carácter?" ("Hilda Wade. iv. The Episode of the Man Who Would Not Commit Suicide", de Grant Allen).

hecho de que, diez o veinte años más tarde, los indicios estarán por todas partes y los relatos sin indicios habrán muerto. Pero cabe preguntarse si tales expectativas no son erróneas. ¿Qué ocurriría si el patrón de la figura III.3 no se limitara a la década de 1890, sino que retornara en la de 1910 o en la de 1930? Voy a ser claro: no dispongo de datos para esta hipótesis (y será otro quien deba hacer la lectura esta vez), pero es una posibilidad intrigante, que merece al menos una formulación. He aquí a Todorov sobre el género policial:

Existen dos formas de interés [narrativo] totalmente distintas. La primera puede llamarse *curiosidad* y avanza desde el efecto hasta la causa: a partir de cierto resultado (un cadáver y algunos indicios) hay que encontrar la causa (el culpable y aquello que lo lanzó al crimen). La segunda forma es el *suspenso*, y aquí se avanza desde la causa hasta el efecto: primero se nos muestran los datos iniciales (los gánsteres que preparan un delito), y nuestro interés se sostiene sobre la espera de lo que va a suceder, es decir, los efectos (cadáveres, crímenes, peleas).²⁰

Curiosidad y suspenso; detección y aventura; una lógica narrativa que mira hacia atrás y otra que mira hacia adelante. Pero la simetría es engañosa, porque los relatos de aventuras no son una mera opción narrativa entre otras, sino la forma narrativa más potente desde el principio de los tiempos hasta hoy. La gran hazaña de los indicios consistió en desafiar ese atractivo imponiendo una auténtica *racionalización de la aventura* —un universo weberiano donde, no solo los sucesos más emocionantes ya tuvieron lugar cuando comienza el relato, sino que la única manera de experimentarlos otra vez se encuentra estrictamente acotada por la lógica—, es decir, desencantando el mundo de la ficción. Pero el intento solo pudo triunfar hasta cierto punto. Aunque su potencia les permitió ramificarse en un nuevo género con su propio nicho de mercado, los indicios no lograron derrotar del

²⁰ Tzvetan Todorov, "The Typology of Detective Fiction", *op. cit.*, p. 47.

todo a las fuerzas de la *longue durée* cultural, que han regresado para ocupar puestos de libros y pantallas de cine en el mundo entero.²¹ Es la formidable estabilidad de la morfología narrativa; la *histoire immobile*, tal como lo expresa Fernand Braudel en su gran oximoron.

Las tres historias

He insistido en el papel que desempeña la forma en el mercado. ¿Y en la *historia*? ¿Hay un marco temporal, un "tempo" histórico, que sea exclusivo de las formas? He aquí a Braudel sobre la *longue durée*:

²¹ En la ficción policial de la década de 1890, la resistencia a la racionalización de la ficción que emprende Conan Doyle toma muchas formas. Mis favoritas son "A Thing That Glistened" (de Frank R. Stockton), "The Case of Roger Carboyne" (de H. Greenhough Smith), "A Work of Accusation" (de Harry How), "The Man Who Smiled" (de L. T. Meade y Clifford Halifax, en *The Adventures of a Man of Science*) y "The Star Shaped Marks" (también de Meade y Halifax, en *The Brotherhood of the Seven Kings*). En "A Thing That Glistened", un buzo de aguas profundas que trata de recuperar un brazalete robado es atacado por un tiburón, que se traga su linterna subacuática; al darse cuenta de que "esta criatura se siente atraída por las cosas que brillan", el buzo abre el tiburón y encuentra, no solo el brazalete, sino también una botella llena de un aceite fosforescente que contiene un cilindro con la confesión de un asesinato por el cual su hermano inocente está a punto de ser ejecutado. En "The Case of Roger Carboyne", el misterio de la muerte de un montañista se resuelve cuando un "aeronauta" confiesa que lo "pescó" sin darse cuenta con el ancla de su globo aerostático y luego lo dejó caer. En "A Work of Accusation", un artista sonámbulo pinta el rostro del hombre que ha asesinado y luego tiene un infarto. El hombre que sonreía es un funcionario que, a raíz de "una conmoción", ríe de una manera que literalmente vuelve loca a la gente; cuando un tigre casi se lo traga vivo, la nueva conmoción lo cura. En "The Star Shaped Marks", los asesinos instalan una máquina de rayos x en el edificio vecino y bombardean a la víctima con radiaciones a través de la pared del dormitorio.

Como se evidencia en esta breve lista, muchos escritores intentaron superar a Conan Doyle dejando de lado la lógica y reintroduciendo lo maravilloso: lo que puede ser verdadero pero no es creíble, tal como lo habría enunciado Aristóteles en su *Poética*.

Una noción cada vez más precisa de la multiplicidad del tiempo [...] va abriéndose paso [...] a partir de las experiencias y de las tentativas recientes de la historia. [...]

La historia tradicional, atenta al tiempo breve, al individuo y al acontecimiento, desde hace largo tiempo nos ha habituado a su relato precipitado, dramático, de corto aliento.

La nueva historia económica y social coloca en primer plano de su investigación la oscilación cíclica y apuesta por su duración [...] un recitativo de la coyuntura que, para estudiar al pasado, lo divide en amplias secciones: decenas, veintenas o cincuentenas de años.

Muy por encima de este segundo recitativo se sitúa una historia de aliento mucho más sostenido todavía, y en este caso de amplitud secular: se trata de la historia de larga, incluso de muy larga, duración [*longue durée*].²²

Acontecimiento, ciclo, estructura ("buena o mala, es [esta palabra] la que domina los problemas de larga duración"): ²³ por regla general, todo texto literario comprende las tres historias de Braudel. Algunos elementos se entrelazan con acontecimientos contemporáneos; otros, con un lapso de décadas; un tercer grupo, con una duración de siglos. Veamos el ejemplo de *Jane Eyre*: la amenaza de mantener prisionero a Rochester "hasta que haya firmado un estatuto" alude a acontecimientos británicos recientes; la estructura de *Bildungsroman*, al anterior medio siglo (de Europa Occidental); la trama estilo *Cenicienta*, a una *longue durée* (mundial). Pero lo más interesante es que los estratos (espacio)temporales de Braudel no se activan solo en distintas locaciones textuales (lo cual es obvio), sino además en locaciones que son *de distinta índole*: el primer estrato suele apuntar a lo que es *exclusivo* del texto dado, mientras que los dos restantes apun-

²² Fernand Braudel, "History and the Social Sciences: The Longue Durée", en *On History*, trad. al inglés de Sarah Matthews, Chicago, 1980, p. 27 [trad. esp.: "La larga duración", en *La historia y las ciencias sociales*, trad. de Josefina López Mendoza, Madrid, Alianza, 1970, pp. 63 y 64].

²³ *Ibid.*, p. 33 [70].

tan a lo *repetible*: lo que el texto comparte con algunos textos (la *Bildungsroman*) o con muchos otros textos ("Cenicienta").

Aquí es donde entra en juego la forma. Porque la forma es precisamente *el elemento repetible de la literatura*: lo que retorna sin cambios esenciales a lo largo de muchos casos y de muchos años.²⁴ He ahí, entonces, lo que puede hacer el formalismo por la historia literaria: enseñarle a reírse de la anécdota pintoresca que adoran los neohistoricistas —"la más caprichosa, la más engañosa de las duraciones"—²⁵ para reconocer en cambio la *regularidad* del campo literario: sus patrones, su lentitud. Formalismo e historia literaria; o bien, en otras palabras: la literatura se repite.

La enormidad de lo no leído

Cuando ya se habían trazado las líneas principales de este argumento, Jessica Brent, una estudiante de posgrado de Columbia,

²⁴ Tentativamente, podríamos decir que los grandes géneros, como la tragedia o el cuento de hadas, o incluso la novela, parecen enraizados en la *longue durée*, mientras que los "subgéneros" (el gótico, la escuela *silverfork*, la *Bildungsroman*, las historias de navegantes, la novela industrial, etc.) florecen durante periodos más breves (treinta a cincuenta años, sugiere la experiencia empírica). Lo mismo parece valer para los recursos: algunos pertenecen sin duda a la *longue durée* (agnición, paralelismo), mientras que otros permanecen activos durante algunas generaciones y después van menguando (estilo indirecto libre, indicios).

Quisiera agregar que, si bien la idea de la *longue durée* no resulta difícil de comprender, la de "ciclo" literario es bastante más discutible: aunque la duración de muchos subgéneros se aproxima a la que indica Braudel para los ciclos económicos, el rasgo definitorio de estos últimos (el flujo y reflujo de la expansión y la contracción) brilla por su ausencia. Si los historiadores de la literatura han de usar marcos temporales múltiples, entonces, tendrán que reconceptualizar su relación. En una de las raras piezas de crítica literaria que aplican con seriedad el modelo de Braudel se plantean reflexiones similares: Fredric Jameson, "Radicalizing Radical Shakespeare: The Permanent Revolution in Shakespeare Studies", en Ivo Kamps (ed.), *Materialist Shakespeare. A History*, Londres, 1995.

²⁵ Fernand Braudel, "History and the Social Sciences", *op. cit.*, p. 28 [66].

planteó una objeción muy perspicaz. El árbol, muy bien: una buena manera de “ver” una historia literaria más extensa. Los indicios, muy bien: ofrecen una buena percepción general del género. Y nada que objetar con respecto a la idea de que la estructura narrativa de Conan Doyle esté mejor concebida que la de sus rivales (aunque ese “mejor” es debatible hasta el infinito, por supuesto). Pero si este enfoque se generaliza como *el método* para el estudio de la literatura no canónica (como yo me inclinaba a hacer sin dudarlo), surge un problema: si revisamos el archivo en busca de un solo recurso, por muy significativo que este sea, todo lo que encontraremos serán versiones inferiores de ese recurso, *porque eso es lo que en realidad estamos buscando*. Cualesquiera sean nuestras intenciones, el proyecto de investigación es tautológico: se enfoca hasta tal punto en un recurso canonizado (y canonizado por un buen motivo, pero esa no es la cuestión), que fuera del universo canónico solo puede descubrir... la ausencia del recurso, es decir, del canon: es cierto, pero trivial.

Jessica Brent tenía razón y punto, así que todo lo que puedo hacer es explicar cómo se produjo mi error. Al enfrentarme al olvidado 99,5% de la literatura, y perplejo por su tamaño, no podía simplemente “comenzar a leer”: tenía que leer a la luz de *algo*, de modo que elegí el 0,5% de la literatura canonizada. “Insustituibles ventajas” de los historiadores, escribe Braudel con su característica euforia:

Entre las fuerzas en pugna, somos capaces de distinguir cuáles serán las triunfadoras; discernimos de antemano los acontecimientos importantes, “los que tendrán consecuencias”, aquellos a los que, en definitiva, pertenece el futuro. ¡Inmenso privilegio! ¿Quién se considera capaz de diferenciar con la misma seguridad, en la compleja trama de la vida actual, lo duradero de lo efímero?²⁶

²⁶ Fernand Braudel, “The Situation of History in 1950”, en *On History*, op. cit., pp. 16 y 17 [trad. esp.: “A favor de una economía histórica”, en *La historia y las ciencias sociales*, op. cit., cap. 2, p. 49, trad. mod.].

Inmenso privilegio... a veces. Con los rivales de Conan Doyle, que son apenas una versión más sosa del fenómeno “duradero”, sí. Pero en otros casos, el privilegio puede muy bien convertirse en ceguera. Cuando desaparece un género entero, por ejemplo —como se constata en la obra de Margaret Cohen sobre las novelas sentimentales francesas—, el método que he esbozado sería un *obstáculo* al conocimiento.²⁷ Lo mismo vale para los “best sellers perdidos” de la Gran Bretaña victoriana: obras idiosincráticas, cuyo portentoso éxito a corto plazo (y fracaso a largo plazo) requiere una explicación en sus propios términos. Y también para esos “recursos locos” que aparecen aquí y allá en el archivo: constelaciones estilísticas o secuencias argumentales tan extrañas que no pueden ser réplicas de otros textos, sino algo totalmente distinto.

Mi conjetura final, entonces, es que en la inmensidad de lo no leído encontraremos las criaturas más diversas, de las que mis “rivales” no son más que un ejemplo. Por eso el árbol es útil: es una manera de “desplegar” la historia literaria para descubrir que el rumbo seleccionado por los públicos europeos (Conan Doyle, el canon) es apenas *una* de las muchas ramas coexistentes que *también* podrían haber sido elegidas (y no lo fueron). Lo que dice el árbol es que la historia literaria *podría ser distinta*. Distinta: no necesariamente mejor. Y hay razones contundentes para que sea como es; la mayor parte de mi artículo apunta precisamente a explicar por qué es lógica la selección de Conan Doyle. Pero “explicar” significa organizar la evidencia que tenemos a fin de dar cuenta de un resultado existente: no significa sostener que ese resultado era inevitable. Eso no es historia, sino teodicea. Inevitable era *el árbol*, no el éxito de tal o cual rama: de hecho,

²⁷ “La gran dificultad que es preciso superar cuando se hace una excavación [del archivo literario] es la de desnaturalizar las expectativas para tomar la literatura olvidada en sus propios términos”, escribe Cohen en su introducción. “Si no se entiende que las obras olvidadas responden a una lógica coherente, aunque ya perdida, se las descalifica de entrada como faltas de interés o inferiores, con referencia a la estética que ha triunfado” (Margaret Cohen, *The Sentimental Education of the Novel*, op. cit., p. 21).

hemos constatado cuán *improbable* era la rama de los indicios en la década de 1890.

Inevitable era el árbol; muchas ramas, distintas... y en su mayoría aún completamente ignotas. Esta extensión inexplorada de la literatura ofrece una oportunidad fantástica, con espacio para los enfoques más variados y para un esfuerzo verdaderamente colectivo, como nunca se ha visto en la historia literaria. Gran ocasión, gran desafío (¿qué significará el conocimiento si nuestro archivo se multiplica por diez o por cien?) que nos exhorta a maximizar la audacia metodológica: puesto que nadie sabe qué significará el conocimiento en los estudios literarios de aquí a diez años, nuestra mejor chance estriba en la diversidad radical de las posiciones intelectuales y en su competencia totalmente abierta y franca. Anarquía. Ni diplomacia, ni transacciones, ni guiños a todo grupo académico poderoso, ni tabúes. Anarquía. O bien, en la bella y certera expresión de Arnold Schoenberg: el camino intermedio es el único que no conduce a Roma.²⁸

²⁸ El lector que ha llegado hasta aquí seguramente sabe que la conjunción del formalismo y la historia literaria ha sido una constante (tal vez la constante) de mi obra, desde los ensayos "The Soul and the Harpy" y "On Literary Evolution" (en *Signs Taken for Wonders. Essays in the Sociology of Literary Forms*, 3ª ed., Londres, 1997) hasta los capítulos introductorios de *The Way of the World. The Bildungsroman in European Culture* (Londres, 1987) y *Modern Epic. The World-System from Goethe to García Márquez* (Londres, 1996) y los seis "Interludios teóricos" de *Atlas of the European Novel, 1800-1900* (Londres, 1998) [trad. esp.: *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, Siglo xxi, 1999]. En esos libros analizo in extenso la relación entre la forma y la ideología, tema que no podría abordar aquí por cuestiones de espacio.

IV. Planeta Hollywood

CUANDO trabajaba en el último capítulo de *Atlas* de la novela europea —sobre el mercado para las novelas en la Europa decimonónica—, comprobé cuán cierto es el célebre aforismo de Haldane según el cual "el tamaño nunca es solo tamaño": los pequeños mercados nacionales no eran réplicas a menor escala de los grandes sino estructuras diferentes, donde las formas "fuertes" ocupaban cada vez más espacio mientras las "débiles" tendían a desaparecer por completo, en un proceso que reducía drásticamente el espectro de opciones posibles. Un breve vistazo a los videoclubes de Manhattan —material de un seminario de posgrado en Columbia, que se publicó más tarde en *New Left Review*—¹ había evidenciado la misma correlación entre el tamaño (del videoclub) y la diversidad (de los géneros cinematográficos disponibles), de modo que en "Planeta Hollywood" continúe esta línea de investigación, combinándola con un interés más reciente en las coacciones internacionales a los sistemas culturales: una suerte de "Conjeturas sobre el cine mundial", por así decir, donde Hollywood remplace a París como centro del mundo.

Los éxitos taquilleros del cine estadounidense confirmaron la analogía entre Hollywood y París, pero entretanto mi enfoque fue desplazándose poco a poco en otra dirección. En *Atlas* de la novela europea, donde mi objeto de estudio habían sido los mercados literarios, yo había usado los géneros novelísticos de una manera totalmente instrumental, como

¹ Franco Moretti, "Markets of the Mind", en *New Left Review*, vol. 11, núm. 5, septiembre-octubre de 2000.