

II. Conjeturas sobre la literatura mundial

"CONJETURAS sobre la literatura mundial" también fue un artículo esporádico, como lo había sido antes "Literatura europea moderna". El Departamento de Inglés y Literatura Comparada de Columbia reconsideraba por entonces su estructura, y yo había propuesto separar Literatura Comparada de Inglés; mientras se ponía en marcha una serie de nada prometedoras confrontaciones departamentales, la Academia Italiana me pidió que organizara una pequeña conferencia: cuatro ponencias, entre ellas la mía. Parecía una buena oportunidad para exponer los desacuerdos a la luz.

*El debate era sobre literatura comparada; escribir en cambio sobre literatura mundial era por entonces una opción algo polémica... y también problemática: recuerdo que consideré titular mi artículo "¿Literatura mundial?", entre signos de interrogación, para señalar mi perplejidad ante un concepto que ya todos parecían haber dejado de lado. El libro *La République mondiale des Lettres*, de Pascale Casanova, a punto de ser publicado mientras yo escribía mis "Conjeturas sobre la literatura mundial", ayudó a cambiar el estado de las cosas; pero en aquel momento, como mínimo, reinaba el escepticismo (mis colegas de Columbia, por ejemplo, se negaban a incluir las palabras "literatura mundial" en el nombre del nuevo departamento). No obstante, yo había encontrado un sólido modelo conceptual en la teoría de los sistemas-mundo, de Wallerstein, y seguí adelante a pesar de todo.*

La tripartición en centro, periferia y semiperiferia que sustenta la teoría de Wallerstein me atrajo porque explicaba una serie de hallazgos

empíricos que yo había compilado gradualmente en el transcurso de los años noventa: la centralidad continental de Francia, que tanto menciono en el ensayo sobre literatura europea; la peculiar productividad de la semiperiferia, que analizo en *Modern Epic*; la desigualdad de los mercados narrativos, presente en el Atlas de la novela europea: todos estos fenómenos, entre otros, hallaban una fuerte corroboración en el modelo de Wallerstein. Además de apuntalarse con solidez en los datos fácticos, la teoría también ponía de relieve las limitaciones sistémicas bajo las cuales tuvieron que desarrollarse las literaturas nacionales europeas: en una inversión crudamente realista del ecosistema creativo de "literatura europea moderna", la teoría de los sistemas-mundo demostraba la potencia de las literaturas centrales para sobredeterminar, e incluso distorsionar, el desarrollo de la mayoría de las culturas nacionales.

Aunque se basa enteramente en la obra de pensadores marxistas —Jameson, Schwarz, Miyoshi, Mukherjee y, por supuesto, el propio Wallerstein— y se apunala en una enorme cantidad de evidencia histórica (o una gran cantidad, al menos, dados los parámetros de la historia literaria), "Conjeturas sobre la literatura mundial" provocó caldeadas reacciones en la izquierda, a las que tres años más tarde yo respondí en "Más conjeturas". Por una extraña vuelta del destino, esta primera oleada de críticas fue seguida de una aún más virulenta —esta vez, ecuéanimemente, tanto de la izquierda como de la derecha— que se alzó contra la idea de la "lectura distante". Esta fórmula fatal había sido una adición tardía al ensayo, donde el concepto se especificaba inicialmente, en alusión al procedimiento básico de la historia cuantitativa, con las palabras "lectura serial". Después, por algún motivo, desapareció "serial" y quedó "distante". En parte lo incluí a modo de broma: un momento de alivio en medio de una discusión más bien implacable. Pero nadie parece haberlo tomado en broma, y probablemente con razón.



"Hoy la literatura nacional no tiene mucho que decir: ha llegado la hora de la literatura mundial, y todos deben contribuir a apre-

surar su advenimiento." Este era Goethe, por supuesto, hablando con Eckermann en 1827; y estos son Marx y Engels, veinte años más tarde, en 1848: "Resulta cada vez más imposible sostener la parcialidad y la estrechez de lo nacional, y a partir de las numerosas literaturas nacionales y locales se constituye una literatura mundial". *Weltliteratur*: en eso están pensando Goethe y Marx; no una literatura "comparada" sino una literatura mundial: la novela china que leía Goethe cuando tuvo lugar aquella conversación o la burguesía del *Manifiesto*, que ha "conferido un carácter cosmopolita a la producción y el consumo de todos los países". En fin, voy a decirlo sin rodeos: la literatura comparada no se ha mantenido a la altura de esta promesa. Ha sido una empresa intelectual mucho más modesta, fundamentalmente limitada a Europa Occidental, en su mayor parte en torno al Rin (filólogos alemanes especializados en literatura francesa). No mucho más.

Esa es también mi formación intelectual, y el trabajo científico siempre tiene límites. Pero como los límites cambian, creo que ya es hora de que retornemos a aquella vieja ambición de la *Weltliteratur*: a fin de cuentas, la literatura que nos rodea hoy es inequívocamente un sistema planetario. La cuestión no es en realidad *qué* debemos hacer, sino *cómo*. ¿Qué significa estudiar literatura mundial? ¿Cómo se hace? Yo trabajo con la narrativa europea occidental de 1790 a 1930, y ya me siento un charlatán fuera de Francia o Gran Bretaña. ¿Literatura mundial?

Mucha gente ha leído más y mejor que yo, por supuesto, pero eso tampoco basta: aquí hablamos de cientos de lenguas y literaturas. Todo indica que leer "más" no es la solución. En especial, porque hemos comenzado a redescubrir lo que Margaret Cohen llama "la enormidad de lo no leído". "Me dedico a la narrativa europea occidental, etc..." No exactamente: me dedico a su fracción canónica, que no llega siquiera al 1% de la literatura publicada. Y es cierto que hay quienes leyeron más, pero el punto es que existen treinta mil novelas británicas del siglo XIX, o cuarenta, cincuenta, sesenta mil: nadie lo sabe a ciencia cierta, nadie las

ha leído, nadie las leerá. Y además hay novelas francesas, chinas, argentinas, estadounidenses...

Leer "más" siempre es bueno, pero no es la solución.¹

Tal vez sea demasiado lidiar al mismo tiempo con el mundo y con lo no leído. Pero yo realmente creo que esa es nuestra mejor chance, porque la vertiginosa inmensidad de la tarea deja en claro que la literatura mundial no puede ser sencillamente "la literatura, pero más grande"; lo que ya estamos haciendo, pero un poquito más. Tiene que ser diferente. Las categorías tienen que ser diferentes. "No [son] las conexiones 'de hecho' entre 'cosas' —escribió Max Weber— sino las conexiones *conceptuales* entre *problemas* [lo que fundamenta] la labor de las diversas ciencias. Una nueva 'ciencia' surge cuando se abordan nuevos problemas con métodos nuevos."² He ahí la cuestión: la literatura mundial no es un objeto, sino un *problema*; y es un problema que requiere un nuevo método crítico: y nadie ha encontrado jamás un método con solo leer más textos. No es así como cobran existencia las teorías; es preciso dar un salto, hacer una apuesta: formular una hipótesis, para comenzar.

Literatura mundial: una y desigual

Pediré prestada esta hipótesis inicial a la escuela de historia económica que postula los sistemas-mundo, según la cual el

¹ Abordo el problema de la enormidad de lo no leído en "El matadero de la literatura", en p. 79 de este volumen.

² Max Weber, "Objectivity in Social Science and Social Policy" [1904], en *The Methodology of Social Sciences*, Nueva York, 1949, p. 68 [trad. esp.: "La 'objetividad' cognoscitiva de la ciencia social y de la política social", en *Ensayos sobre metodología sociológica* (1973), trad. de José Luis Etcheverry, Buenos Aires, Amorrotu, 2006, p. 57. 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.)].

capitalismo internacional es un sistema que es simultáneamente *uno* y *desigual*: con un centro y una periferia (y una semiperiferia) que están enlazados en una relación de creciente desigualdad. Uno y desigual: una literatura (*Weltliteratur*, en singular, como en Goethe y en Marx), o tal vez, mejor, un solo sistema literario mundial (de literaturas interrelacionadas), pero un sistema que difiere del que vislumbraban Goethe y Marx, porque es profundamente desigual. "La deuda externa es tan inevitable en las letras brasileñas como en cualquier otro campo", escribe Roberto Schwarz en un espléndido ensayo sobre la importación de la novela en Brasil: "No es una mera parte fácilmente desechable de la obra donde aparece, sino un rasgo complejo de ella";³ y dice Itamar Even-Zohar en su reflexión sobre la literatura hebrea:

La interferencia [es] una relación entre literaturas mediante la cual una [...] literatura fuente puede devenir en una fuente de préstamos directos o indirectos [importación de la novela, préstamos directos o indirectos, deuda externa: véase hasta qué punto las metáforas económicas han incidido subterráneamente en la historia literaria]: una fuente de préstamos para [...] una literatura meta [...]. No hay simetría en la interferencia literaria. Una literatura meta, en la mayoría de los casos, es interferida por una literatura fuente que la ignora por completo.⁴

He ahí el significado de *una y desigual*: una cultura (usualmente de la periferia, como especifica Montserrat Iglesias Santos)⁵ ve

³ Roberto Schwarz, "The Importing of the Novel to Brazil and Its Contradictions in the Work of Roberto Alencar" [1977], en *Misplaced Ideas*, Londres, 1992, p. 50.

⁴ Itamar Even-Zohar, "Laws of Literary Interference", en *Poetics Today*, 1990, pp. 54 y 62.

⁵ Montserrat Iglesias Santos, "El sistema literario: teoría empírica y teoría de los polisistemas", en Dario Villanueva (ed.), *Avances en la teoría de la literatura*, Santiago de Compostela, 1994, p. 339: "Es importante subrayar que las interferencias ocurren más a menudo en la periferia del sistema".

intersecado y alterado su destino por otra cultura (del centro) que “la ignora por completo”. Es un escenario conocido esta asimetría del poder internacional, y más adelante diré algo más sobre la “deuda externa” de Schwarz como rasgo literario complejo. Por ahora me limitaré a precisar cuáles son las consecuencias que conlleva tomar una matriz explicativa de la historia social para aplicarla a la historia literaria.

Lectura distante

En sus escritos sobre historia social comparada, Marc Bloch acuñó un hermoso “lema”, como él mismo lo llamaba: “Años de análisis para un día de síntesis”;⁶ y si leemos a Braudel o Wallerstein, vemos de inmediato a qué se refería Bloch. El texto que pertenece estrictamente a Wallerstein, su “día de síntesis”, ocupa un tercio, un cuarto o tal vez la mitad de una página; el resto son citas (1.400 en el primer volumen de *El moderno sistema mundial*). Años de análisis, de análisis ajenos que la página de Wallerstein sintetiza en un sistema.

Ahora bien, si tomamos en serio el modelo, el estudio de la literatura mundial deberá de algún modo reproducir esa “página”—es decir: esa relación entre el análisis y la síntesis— en el campo literario. Pero entonces la historia literaria se convertirá rápidamente en algo muy distinto de lo que conocemos hoy: pasará a ser “de segunda mano”, un *collage* de investigaciones ajenas *sin una sola lectura textual directa*. Aún ambiciosa, e incluso más que antes (¡literatura mundial!), pero con una ambición directamente proporcional a la distancia con respecto al texto: cuanto más ambicioso sea el proyecto, mayor deberá ser la distancia.

⁶ Marc Bloch, “Pour une histoire comparée des sociétés européennes”, en *Revue de Synthèse Historique*, 1928 [trad. esp.: “A favor de una historia comparada de las civilizaciones europeas”, en *Historia e historiadores*, Madrid, Akal, 1999].

No abrigo la esperanza de que esta idea adquiriera especial popularidad en Estados Unidos, el país de la lectura cercana.* Pero el problema con la lectura cercana (en todas sus expresiones, desde la Nueva Crítica hasta la deconstrucción) es que requiere necesariamente un canon minúsculo. Por muy inconsciente e invisible que sea hoy esta premisa, no deja de ser férrea: uno invierte tanto esfuerzo en textos individuales solo si piensa que son muy pocos los que valen la pena. De lo contrario, no se entiende. Y si queremos ver qué hay más allá del canon (y la literatura mundial tiene que hacerlo, por supuesto: ¡sería absurdo que no lo hiciera!), la lectura cercana no servirá. No está concebida para eso, sino para todo lo contrario. En el fondo es un ejercicio teológico —una consideración muy solemne de muy pocos textos tomados muy en serio—, mientras que lo que nosotros necesitamos, en realidad, es un pequeño pacto con el diablo: ya sabemos leer textos; ahora tenemos que aprender a no leerlos. Lectura distante, donde la distancia, cabe repetir, es una condición del conocimiento; es lo que permite colocar el foco en unidades mucho más pequeñas o mucho más grandes que el texto: recursos, temas, tropos, o bien géneros y sistemas. Y si entre lo pequeño y lo grande desaparece el texto propiamente dicho, estaremos en uno de esos casos que justifican la consigna de “menos es más”. Para comprender el sistema en su totalidad, tenemos que aceptar alguna pérdida. Siempre pagamos un precio por el conocimiento teórico: la realidad es infinitamente rica; los conceptos son abstractos, son pobres. Pero es precisamente

* El autor usa la frase *close reading* como opuesta a *distant reading* [lectura distante]. El término *close* significa “cercano” o “atento”. En otras citas o traducciones de Moretti se eligió la segunda acepción (“lectura atenta”), pero yo prefiero la primera a fin de mantener el juego semántico entre *close* y *distant*, y además porque el término “cercana”, aplicado a “lectura”, implica semánticamente la atención al detalle. En *La literatura vista desde lejos* (Barcelona, Marbot, 2007), traducido por Marta Pino Moreno del original italiano *La letteratura vista da lontano*, se utiliza una terminología similar para *close reading*: “lectura próxima al texto”. [N. de la T.]

esta "pobreza" lo que permite manejarlos, y en consecuencia saber. Es por eso que menos es más.⁷

La novela de Europa Occidental: ¿regla o excepción?

Veamos un ejemplo de la conjunción entre lectura distante y literatura mundial. Un ejemplo, no un modelo; y por supuesto, un ejemplo mío, basado en el terreno que conozco (la cuestión podría ser muy diferente en otros casos). Hace algunos años, al presentar *Origins of Modern Japanese Literature*, de Kojin Karatani, Fredric Jameson señaló que la novela japonesa moderna, cuando comienza a levantar vuelo, "no siempre logra soldar sin fisuras la materia prima de la experiencia social japonesa con los patrones formales abstractos que se emplean en la construcción de la novela occidental"; en relación con este tema, Jameson citó *Accomplices of Silence*, de Masao Miyoshi, y *Realism and Reality*, de Mee-nakshi Mukherjee (un estudio de la novela india temprana).⁸ Y efectivamente, estos libros retornan con bastante frecuencia a los complicados "problemas" (término de Mukherjee) que surgen del encuentro entre la forma occidental y la realidad japonesa o india.

Ya era curioso que hubiera aparecido la misma configuración en culturas tan diferentes como Japón y la India, y la rareza aumentó cuando advertí que Roberto Schwarz había descubierto por su cuenta un patrón muy similar en Brasil. Así que finalmente me propuse usar estas evidencias para reflexionar sobre la relación entre los mercados y las formas; y después, sin saber muy bien

⁷ O bien, para citar a Weber otra vez: "Los conceptos son en primer lugar medios analíticos para dominar con el intelecto lo empíricamente dado" ("Objectivity in Social Science and Social Policy", *op. cit.*, p. 106 [95, trad. mod.]). Inevitablemente, cuanto más extenso sea el campo que se pretende estudiar, mayor será la necesidad de recurrir a "instrumentos" abstractos que permitan dominar la realidad empírica.

⁸ Fredric Jameson, "In the Mirror of Alternate Modernities", en Karatani Kojin, *Origins of Modern Japanese Literature*, Durham y Londres, 1993, p. xiii.

qué estaba haciendo, comencé a tratar la idea de Jameson como si fuera —siempre hay que tener cuidado con estas enunciaciones, pero lo cierto es que no hay otra manera de decirlo—, como si fuera una *ley de la evolución literaria*: en culturas que pertenecen a la periferia del sistema literario (es decir: en casi todas las culturas, dentro y fuera de Europa), la novela moderna no surge en primer lugar como un desarrollo autónomo, sino como una transacción entre una influencia formal occidental (usualmente francesa o inglesa) y los materiales locales.

Esta primera idea se expandió hasta convertirse en una pequeña constelación de leyes,⁹ y todo era muy interesante, pero... no dejaba de ser una mera idea, una conjetura que era necesario poner a prueba, posiblemente a gran escala; y entonces decidí seguir la onda de difusión de la novela moderna (a grandes rasgos: desde 1750 hasta 1950) en las páginas de la historia literaria. Gasperetti y Goscilo, sobre la Europa Oriental de fines del siglo XVIII;¹⁰ Toschi y Martí-López, sobre la Europa Meridional de principios del siglo XIX;¹¹ Franco y Sommer, sobre la

⁹ He comenzado a bosquejarlas en el último capítulo de *Atlas of the European Novel, 1800-1900*, Londres, 1998 [trad. esp.: *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, México, Siglo XXI, 1999], y este es más o menos el contenido: segunda ley, una onda u oleada masiva de traducciones de novelas europeas occidentales suele preparar el terreno de la transacción formal; tercera, la transacción en sí misma es en general inestable (Miyoshi lo expresa con una imagen genial: el "programa imposible" de las novelas japonesas); pero cuarta, en aquellos raros casos en los que triunfa el programa imposible, se producen genuinas revoluciones formales.

¹⁰ "Dada la historia de su etapa formativa, no resulta sorprendente que la novela rusa temprana contenga una multitud de convenciones popularizadas en la literatura francesa y británica", escribe David Gasperetti en *The Rise of the Russian Novel* (DeKalb, 1998, p. 5). Y dice Helena Goscilo en su introducción a *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki: "The Adventures se lee mejor en el contexto de la literatura europea occidental, de donde extrae en gran medida su inspiración" (Ignacy Krasicki, *The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, Evanston, 1992, p. xv).

¹¹ "Había una demanda de productos extranjeros, y la producción tuvo que responder", explica Luca Toschi en relación con el mercado narrativo italiano

América Latina de mediados de siglo;¹² Frieden, sobre las novelas en yidis de la década de 1860;¹³ Moosa, Said y Allen, sobre las novelas árabes de la década de 1870;¹⁴ Evin y Parla, sobre las no-

alrededor de 1800 ("Alle origini della narrativa di romanzo in Italia", en Massimo Saltafuso [ed.], *Il viaggio del narrare*, Florencia, 1989, p. 19). Una generación más tarde, en España, "los lectores no están interesados en la originalidad cultural de la novela española y lo único que desean es que se ajuste a las 'obras extranjeras con que están familiarizados'", y entonces, concluye la autora, no sería desacertado decir que la "novela española se escribe en Francia" entre 1800 y 1850 (Elisa Martí-López, "La orfandad de la novela española: política editorial y creación literaria a mediados del siglo xix", en *Bulletin Hispanique*, 1997, pp. 354 y 352).

¹² "De más está decir que las ambiciones elevadas no bastaron. Con excesiva frecuencia, la novela hispanoamericana del siglo xix es torpe e inepta, con una trama de segunda mano que deriva de la novela romántica europea coetánea" (Jean Franco, *Spanish-American Literature*, Cambridge, 1969, p. 56 [trad. esp.: *Historia de la literatura hispanoamericana*, Barcelona, Ariel, 1984]). "Si los hombres y las mujeres que protagonizaban las novelas latinoamericanas de mediados del siglo xix se deseaban apasionadamente, sobrepasando los límites tradicionales [...] esas pasiones tal vez no habrían prosperado una generación antes. De hecho, los enamorados modernizantes estaban aprendiendo a soñar sus fantasías eróticas mientras leían las novelas románticas europeas que anhelaban hacer realidad" (Doris Sommer, *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*, Berkeley, Los Ángeles, 1991, pp. 31 y 32 [trad. esp.: *Ficciones fundacionales. Las novelas nacionales de América Latina*, México, Fondo de Cultura Económica, 2004]).

¹³ "Los escritores yidis parodiaban —hacían propios, incorporaban y modificaban— diversos elementos de las novelas y los cuentos europeos" (Ken Frieden, *Classic Yiddish Fiction*, Albany, 1995, p. x).

¹⁴ Matti Moosa cita al novelista Yahya Haqqi: "No tiene nada de malo admitir que el relato moderno nos llegó de Occidente. Quienes sentaron sus bases estaban influidos por la literatura europea, en particular por la literatura francesa. Aunque se tradujeron al árabe obras maestras de las letras inglesas, nuestro relato abrevó en la fuente de la literatura francesa" (Matti Moosa, *The Origins of Modern Arabic Fiction* [1970], 2ª ed., Londres, 1997, p. 93). Para Edward Said, "en cierto punto, los autores que escribían en árabe entraron en contacto con las novelas europeas y comenzaron a escribir obras semejantes" (Edward Said, *Beginnings* [1975], Nueva York, 1985, p. 81). Y Roger Allen: "Desde una perspectiva más literaria, los crecientes contactos con las literaturas occidentales redundaron en traducciones de ficción europea a la lengua

velas turcas de los mismos años;¹⁵ Anderson, sobre la novela filipina *Noli me tângere*, de 1887; Zhao y Wang, sobre la ficción qing finisecular;¹⁶ Obiechina, Irele y Quayson, sobre las novelas de África Occidental entre las décadas de 1920 y 1950¹⁷ (y por

árabe, con la subsiguiente adaptación e imitación, hasta culminar en el surgimiento de una tradición autóctona de ficción moderna en árabe" (Roger Allen, *The Arabic Novel*, Syracuse, 1995, p. 12).

¹⁵ "Los autores de las primeras novelas turcas eran miembros de la nueva *intelligentsia*, capacitados para la función pública y muy expuestos a la literatura francesa", escribe Ahmet O. Evin (*Origins and Development of the Turkish Novel*, Minneapolis, 1983, p. 10); y Jale Parla: "Los primeros novelistas turcos combinaron las formas narrativas tradicionales con los ejemplos de la novela occidental" ("Desiring Tellers, Fugitive Tales: Don Quixote Rides Again, This Time in Istanbul").

¹⁶ "La impresión más fuerte que recibieron los escritores de fines del período qing al leer o traducir ficción occidental fue a todas luces la dislocación narrativa del orden secuencial de los acontecimientos. Primero trataban de reordenar los acontecimientos en la secuencia temporal previa a la narración. Cuando ese reordenamiento no era posible en la etapa de traducción, insertaban una nota de disculpa [...]. Paradójicamente, el traductor no siente la necesidad de añadir una nota de disculpa cuando altera el original en lugar de seguirlo" (Henry Y. H. Zhao, *The Uneasy Narrator. Chinese Fiction from the Traditional to the Modern*, Oxford, 1995, p. 150). "Los escritores qing tardíos renovaron con entusiasmo su legado valiéndose de modelos extranjeros", escribe David Der-wei Wang: "El qing tardío es a mi juicio el comienzo de la 'modernidad' literaria china, porque la búsqueda de los escritores ya no se acotaba a las barreras autóctonas sino que se definía inextricablemente por el tráfico multilingüe e intercultural de ideas, tecnologías y poderes que había dejado la estela del expansionismo occidental decimonónico" (*Fin-de-siècle Splendor. Repressed Modernities of Late Qing Fiction, 1849-1911*, Stanford, 1997, pp. 5 y 19).

¹⁷ "Un factor esencial que configuró las novelas escritas por autores oriundos de África Occidental fue el hecho de que estas aparecieron después de las novelas sobre África escritas por autores no africanos [...] las novelas extranjeras encarnan elementos contra los que los escritores locales debieron reaccionar cuando se lanzaron a escribir" (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, Cambridge, 1975, p. 17). "La primera novela de Dahomey, *Doguiçimi* [...], es interesante como experimento de refundir la literatura oral de África en el molde de una novela francesa" (Abiola Irele, *The African Experience in Literature and Ideology*, Bloomington, 1990, p. 147). "La racionalidad del realismo era el elemento que parecía más adecuado para la tarea

supuesto, también Karatani, Miyoshi, Mukherjee, Even-Zohar y Schwarz). Cuatro continentes, doscientos años, más de treinta estudios críticos independientes, y todos coincidían: cuando una cultura comienza a avanzar hacia la novela moderna, *siempre* perfeña una transacción entre la forma extranjera y los materiales locales. La "ley" de Jameson había pasado la prueba; al menos, la primera prueba.^{18 19} Más aún, había revertido por completo la explicación histórica recibida sobre estos temas: porque si la transacción entre lo extranjero y lo local es tan ubicua, los caminos independientes que suelen considerarse la regla para el surgimiento de la novela (los casos de España, Francia y, en especial, Gran Bretaña) *no son la regla sino la excepción*. Es cierto que llegan primero, pero no son típicos en abso-

de forjar una identidad nacional en la coyuntura de las realidades globales [...], el racionalismo del realismo, disperso en textos tan variados como los periódicos, la literatura del mercado de Onitsha y los primeros títulos de la serie de los escritores africanos que dominaron los discursos del periodo" (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, Bloomington, 1997, p. 162).

¹⁸ En el seminario donde presenté por primera vez esta crítica de "segunda mano", Sarah Golstein hizo una muy buena pregunta, al estilo de Cándido: Uno decide confiar en otro crítico, muy bien. Pero ¿qué pasa si ese crítico se equivoca? Mi respuesta: Si el crítico se equivoca, uno también se equivoca, y pronto lo advierte porque no encuentra corroboraciones; no encuentra a Goscilo, a Martí-López, a Sommer, a Evin, a Zhao, a Irele... Y no solo faltan corroboraciones positivas; tarde o temprano, uno se encuentra con toda suerte de cuestiones que no puede explicar, de modo que la hipótesis queda refutada o falsada, tal como lo enunció Popper en su célebre formulación, y es preciso desecharla. Por suerte, nada de eso ha ocurrido hasta ahora, de modo que la idea de Jameson sigue en pie.

¹⁹ Bueno, lo confieso: a fin de probar la conjetura leí algunas de estas "primeras novelas" (*The Adventures of Mr. Nicholas Wisdom*, de Krasicki; *Little Man*, de Abramowitsch; *Noli me tângere*, de Rizal; *Ukigumo*, de Futabatei; *Batouala*, de René Maran; *Doguicimi*, de Paul Hazoumé). Pero este tipo de "lectura" ya no produce interpretaciones sino que se limita a *comprobarlas*: no es el comienzo de la empresa crítica sino su apéndice. Y además, en este caso uno ya no lee el texto, sino que lee más bien a través del texto, en busca de la unidad de análisis que ha seleccionado. La tarea está acotada desde el principio; es una lectura sin libertad.

luto. El surgimiento "típico" de la novela es Krasicki, Kemal, Rizal, Maran... no Defoe.

Experimentos con la historia

He ahí la belleza de la lectura distante aparejada a la literatura mundial: ambas van a contrapelo de la historiografía nacional. Y lo hacen en la forma de *un experimento*. Primero definimos una unidad de análisis (en este caso, la transacción formal),²⁰ para después seguir sus metamorfosis en los más diversos ambientes...²¹ hasta que, idealmente, *toda* la historia literaria deviene en una larga cadena de experimentos relacionados; un "diálogo entre el hecho y la imaginación", como lo enuncia Peter Medawar: "Entre lo que podría ser verdadero y lo que acontece en realidad".²² Oportunas palabras para esta investigación, en el transcurso de la cual, mientras leía a mis colegas historiadores, advertí con claridad que el encuentro entre las formas occidentales y la realidad local producía en efecto una transacción estructural en todas partes —tal como predecía la ley—, pero también que la transacción tomaba formas bastante distintas. Por momentos,

²⁰ A los fines prácticos, cuanto mayor sea el espacio geográfico que se pretende abarcar, menor debería ser la unidad de análisis: un concepto (como en nuestro caso), un recurso, un tropo, una unidad narrativa limitada o algo por el estilo. En un ensayo posterior, espero esbozar la difusión de la "seriedad" (palabra clave de Auerbach en *Mimesis*) en el estilo de las novelas escritas en los siglos XIX y XX.

²¹ De más está decir que la manera de establecer una muestra confiable —es decir, determinar qué series de literaturas nacionales y novelas individuales ofrecen una comprobación satisfactoria de las predicciones teóricas— es una cuestión sumamente compleja. En este esbozo preliminar, mi muestra (y su justificación) dejan mucho que desear.

²² La investigación científica "comienza como un relato sobre un mundo posible —agrega Medawar— y termina siendo, en la medida de nuestras posibilidades, un relato sobre la vida real". James Bird cita estas palabras de Medawar en *The Changing World of Geography* (Oxford, 1993, p. 5), donde ofrece una versión muy elegante del modelo experimental.

especialmente durante la segunda mitad del siglo XIX y en Asia, tendía a ser muy inestable:²³ un “programa imposible”, como

²³ Además de Miyoshi y Karatani (sobre Japón), Mukherjee (sobre la India) y Schwarz (sobre Brasil), la bibliografía sobre la novela turca, china y árabe menciona con frecuencia las paradojas compositivas y la inestabilidad de la transacción formal. En su análisis de *Intibah*, de Namik Kemal, Ahmet Evin señala que “la fusión de ambos temas, uno basado en la vida familiar tradicional y el otro en los anhelos de una prostituta, constituye el primer intento que hace la ficción turca de plasmar la dimensión psicológica propia de las novelas europeas en un marco temático de la vida turca. Sin embargo, la unidad de la novela se resiente debido a la incompatibilidad de los temas y al diferente grado de énfasis puesto en cada uno. Los defectos estructurales de *Intibah* son un síntoma de las diferencias entre la metodología y los intereses de la tradición literaria turca, por un lado, y los de la novela europea, por el otro” (Ahmet Evin, *Origins and Development of the Turkish Novel*, op. cit., p. 68; el énfasis me pertenece). En su evaluación del período Tanzimat, Jale Parla llega a una conclusión similar: “Tras la vocación renovadora permaneció y predominó una ideología otomana que refundió las nuevas ideas en un molde adecuado para la sociedad otomana. Pero este molde tenía que contener dos epistemologías distintas, basadas en axiomas irreconciliables. El molde estaba destinado a resquebrajarse, y sus grietas se reflejan de un modo u otro en la literatura” (“Desiring Tellers, Fugitive Tales...”; el énfasis me pertenece). Al analizar la novela *Zaynab* (1913), de Husayn Haykal, Roger Allen se hace eco de Schwarz y Mukherjee (“es sumamente fácil señalar los problemas de la falacia psicológica que se presenta aquí, cuando Hamid, que cursa sus estudios en El Cairo y ha leído obras occidentales sobre la libertad y la justicia, como las de John Stuart Mill y Herbert Spencer, procede a discutir en un plano tan elevado con sus padres, quienes siempre han vivido inmersos en el interior del país, sobre la cuestión del matrimonio en la sociedad egipcia”, *The Arabic Novel*, op. cit., p. 34; el énfasis me pertenece). Henry Zhao hace hincapié ya desde el título —*The Uneasy Narrator*: véase el espléndido análisis de la incomodidad con que se inicia el libro— en las complicaciones que genera el encuentro de las tramas occidentales con la narrativa china: “Un rasgo visible de la ficción qing tardía —escribe Zhao— es la frecuencia de las intrusiones narrativas, mayor que en cualquier período anterior de la ficción vernácula [...]. La enorme cantidad de indicaciones que apuntan a explicar las técnicas recién adoptadas delata la incomodidad que siente el narrador con respecto a la inestabilidad de su posición [...] el narrador percibe la amenaza de la diversificación interpretativa [...] los comentarios morales se vuelven más tendenciosos a fin de que los juicios resulten inequívocos”, y por momentos la deriva hacia la exageración del narrador es tan acuciante que el escritor llega a

dice Miyoshi acerca de Japón.²⁴ En otros momentos no lo era: al comienzo y al final de la onda, por ejemplo (Polonia, Italia y España, en un extremo, y África Occidental, en el otro), los historiadores describen novelas que sin duda tuvieron sus problemas, pero no a causa del choque entre elementos irreconciliables.²⁵

sacrificar el suspenso narrativo “en aras de demostrar que es moralmente impecable” (*The Uneasy Narrator*, op. cit., pp. 69-71).

²⁴ En algunos casos, hasta en las traducciones de las novelas europeas se hacían las más diversas e increíbles volteretas. En Japón, en 1881, Tsubouchi hizo una traducción de *La novia de Lamermoor* que se publicó con el título *Shumpu jowa* (Historia de amor de la brisa primaveral), y él mismo “no se privó de mutilar el texto original suprimiendo materiales que consideraba inapropiados para su público, o bien de metamorfosear la imaginaria de Scott en expresiones que se correspondieran mejor con el lenguaje de la literatura japonesa tradicional” (Marleigh Grayer Ryan, “Commentary”, en Futabatei Shimei, *Ukigumo*, Nueva York, 1967, pp. 41 y 42). En el mundo árabe —dice Matti Moosa—, “abundaron los casos en que los traductores de ficciones occidentales se tomaron libertades amplias y a veces injustificadas con el texto original de una obra. Al traducir la novela *El talismán*, de Walter Scott, Yaqub Sarruf no se limitó a cambiar el título por *Qalb al-Asad wa Salah al-Din* [El Corazón de León y Saladino], sino que también admitió que se había tomado la libertad de omitir, agregar y cambiar partes de la novela para adecuarla a lo que él consideraba que era el gusto del público lector [...]. Otros traductores cambiaron los títulos, los nombres de los personajes y los contenidos con el fin declarado de lograr que la obra traducida fuera aceptable para sus lectores y más consecuente con la tradición literaria nativa” (*The Origins of Modern Arabic Fiction*, op. cit., p. 106). El mismo patrón general vale para la literatura qing tardía, donde “casi todas las traducciones se manipulaban [...]; la manipulación más grave consistía en parafrasear todo el texto de una novela para convertirla en un relato con personajes chinos y ambientación china [...]. Casi todas estas traducciones fueron abreviadas [...], las novelas occidentales se volvieron esquemáticas y aceleradas, a la manera de la ficción tradicional china” (Henry Zhao, *The Uneasy Narrator*, op. cit., p. 229).

²⁵ ¿A qué se debe esta diferencia? Probablemente, a que la onda de traducciones francesas encontró en el sur europeo una realidad local (y tradiciones narrativas locales) que no eran tan diferentes, por lo cual resultó más fácil combinar la forma extranjera con los materiales locales. En África Occidental ocurrió lo contrario: aunque los novelistas habían recibido influencias de la literatura occidental, la onda de traducciones había sido más débil que en otras partes y las convenciones de la narrativa local diferían rotundamente de las europeas

Al principio quedé perplejo, porque no me esperaba semejante espectro de resultados, y solo más tarde caí en la cuenta de que este era a todas luces el hallazgo más valioso, en la medida en que demostraba que la literatura mundial era efectivamente un sistema, pero un sistema *de variaciones*. El sistema era uno, no uniforme. La presión del centro anglofrancés *trató* de uniformarlo, pero nunca logró anular del todo la realidad de la diferencia. (Nótese aquí, de paso, hasta qué punto el estudio de la literatura mundial es inevitablemente un estudio de la lucha por la hegemonía simbólica en todo el mundo.) El sistema era uno, no uniforme. Y en una mirada retrospectiva, resultaba obvio que debía ser así: si después de 1750 surgió la novela en casi todas partes como una transacción entre los patrones europeos occidentales y la realidad local, también es cierto que las realidades locales de los diversos lugares eran tan distintas como desigual fue la influencia de Occidente en cada uno: mucho más fuerte en el sur de Europa alrededor de 1800 —para volver a mi ejemplo— que en África Occidental alrededor de 1940. Las fuerzas

(basta con pensar en la oralidad); mientras el deseo de “tecnología europea” se mantuvo relativamente débil —y más aún en el marco de la política anti-colonial de los años cincuenta—, las convenciones locales pudieron desempeñar su papel con relativa tranquilidad. Obiechina y Quayson hacen hincapié en la polémica relación entre las primeras novelas de África Occidental y la narrativa europea. “La diferencia más notable entre las novelas escritas por autores africanos occidentales nativos y las escritas por autores no nativos que ambientan sus tramas en este escenario es el lugar importante que se otorga a la representación de las tradiciones orales en las primeras y su ausencia casi total en las segundas” (Emmanuel Obiechina, *Culture, Tradition and Society in the West African Novel*, op. cit., p. 25). “La continuidad en la formación estratégica literaria que hemos identificado encuentra su mejor definición en la afirmación continua de la mitopeia por encima del realismo cuando se trata de definir la identidad [...]. Resulta casi indudable que esto deriva de una oposición conceptual a lo que se percibe como la forma occidental de realismo. Incluso cabe señalar, en tal sentido, que la obra de los principales escritores africanos, como Achebe, Armah y Ngugi, se ha desplazado desde los protocolos de la representación realista hacia los de la experimentación mitopeica” (Ato Quayson, *Strategic Transformations in Nigerian Writing*, op. cit., p. 164).

en juego continuaron cambiando, tal como las transacciones resultantes de su interacción. Y de más está decir que esto abre un fantástico campo de investigación para la morfología comparada (el estudio sistemático de la variación de las formas en el tiempo y el espacio, además de la única razón que justifica la permanencia del adjetivo “comparada” en la literatura comparada): pero la morfología comparada es un asunto complejo, que merece un ensayo aparte.

Las formas como epítomes de las relaciones sociales

Me permito agregar ahora algunas palabras al término “transacción”, que uso con un significado un poco distinto del que Jameson tenía en la mente al escribir su introducción a Karatani. Para él, la relación es en esencia binaria: “Los patrones formales abstractos de la construcción novelística occidental” y “la materia prima de la experiencia social japonesa”; básicamente, forma y contenido.²⁶ Para mí se trata más bien de un triángulo: forma extranjera, material local... y *forma local*. A grandes rasgos: *trama* extranjera, *personajes* locales y, después, *voz narrativa* local; y es precisamente en esta tercera dimensión donde las novelas que nos ocupan parecen más inestables; más incómodas, como dice Zhao respecto del narrador qing tardío. Y es lógico que pase algo así: si el narrador es el polo del comentario, de la explicación, de

²⁶ Antonio Cándido desarrolla el mismo argumento en un excelente artículo: “[Las literaturas latinoamericanas] jamás creamos cuadros originales de expresión, ni técnicas expresivas básicas, en la acepción en que lo son el Romanticismo, en el plano de las tendencias; la novela psicológica, en el plano de los géneros; el estilo indirecto libre, en el de la escritura [...], jamás los diversos nativismos rechazaron el empleo de las formas literarias importadas [...]. Lo que se exigía era la elección de temas nuevos, de sentimientos distintos” (Antonio Cándido, “Literature and Underdevelopment”, en César Fernández Moreno, Julio Ortega e Iván A. Schulman [eds.], *Latin America and Its Literature*, Nueva York, 1980, pp. 272 y 273 [trad. esp.: “Literatura y subdesarrollo”, en *Crítica radical*, trad. de Mágara Rusotto, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1991, p. 309]).

la evaluación, cuando los "patrones formales" extranjeros (o la presencia extranjera real, para el caso) suscitan comportamientos extraños en los personajes (como Bunzo o Ibarra o Brás Cubas), es inevitable que el comentario se torne incómodo... locuaz, errático, como un barco a la deriva.

"Interferencias", las llama Even-Zohar: literaturas poderosas que complican la vida de las demás al complicar la *estructura*. Y dice Schwarz: "Parte de las condiciones históricas originales reaparecen como forma sociológica [...]. En este sentido, las formas son un epítome de las relaciones sociales específicas".²⁷ Sí, y en nuestro caso las condiciones históricas reaparecen como una suerte de "grieta" en la forma; como una línea de falla que se extiende entre el relato y el discurso, entre el mundo y la cosmovisión: el mundo avanza en la extraña dirección dictada por un poder externo; la cosmovisión trata de encontrarle un sentido, pero pierde el equilibrio todo el tiempo. Como la voz de Rizal (que oscila entre el melodrama católico y el sarcasmo ilustrado),²⁸ o la de Futabatei (atrapada entre el comportamiento "ruso" de Bunzo y el público japonés inscripto en el texto) o el narrador hipertrófico de Zhao, que ha perdido por completo el control sobre la trama pero se empeña en dominarla a toda costa. He ahí lo que quiso decir Schwarz con esa "deuda externa" que se vuelve un "rasgo complejo": la presencia extranjera "interfiere" con la propia *articulación* de la novela.²⁹ El sistema literario único

²⁷ Roberto Schwarz, "The Importing of the Novel to Brazil...", *op. cit.*, p. 53.

²⁸ La solución de Rizal, o la falta de ella, también se relaciona a todas luces con la extraordinaria amplitud de su espectro social (*Noli me tângere* es entre otras cosas el texto que inspiró en Benedict Anderson el establecimiento de un vínculo entre la novela y el Estado nación): es muy difícil hablar "para el conjunto" en una nación sin independencia, con una clase dirigente mal definida, carente de una lengua común y con cientos de personajes dispares; de ahí que la voz del narrador se quiebre en el esfuerzo.

²⁹ En unos pocos casos afortunados, la debilidad estructural puede convertirse en fuerza; así lo indica Schwarz en su interpretación de Machado de Assis, donde la "volatilidad" del narrador deviene en "la estilización del com-

y desigual no es aquí un mero entramado externo, no se mantiene fuera del texto: está profundamente engastado en su forma.

Árboles, ondas e historia cultural

Las formas son el epítome de las relaciones sociales: entonces puede decirse que el análisis formal, a su modesta manera, es un análisis del poder. (De ahí que la morfología comparada sea un terreno tan fascinante: estudiando la variación de las formas se descubre cómo varía el *poder* simbólico en cada lugar.) El formalismo sociológico siempre ha sido mi método interpretativo, de hecho, y creo que resulta muy apropiado para la literatura mundial... Pero lamentablemente tengo que detenerme en este punto, porque hasta aquí llega mi competencia. Cuando descubrí que la variable clave del experimento era la voz del narrador, el análisis formal legítimo quedó fuera de mi alcance, ya que requiere una competencia lingüística con la que yo ni siquiera podría soñar (francés, inglés, español, ruso, japonés, chino y portugués, tan solo para el núcleo del argumento). Y probablemente, cualquiera sea el objeto de análisis, siempre se llegará al punto en que el estudio de la literatura mundial deba ceder el paso al especialista en literatura nacional, en una suerte de cósmica e inevitable división del trabajo. Inevitable por razones no solo prácticas, sino también teóricas. Esta es una cuestión extensa, pero intentaré al menos hacer un esbozo.

portamiento de la clase dirigente brasileña": ya no es un defecto sino el quid de la novela: "En las novelas de Machado de Assis, todo está coloreado por la *volatilidad* de sus narradores (de la que se hace uso y abuso en distintos grados). Los críticos suelen mirar esto desde la perspectiva de la técnica literaria o de la gracia autoral. Verlo como estilización del comportamiento de la clase dirigente brasileña redundaría en una gran ventaja. Lejos de buscar el desinterés o la confianza que brinda la imparcialidad, el narrador de Machado de Assis hace gala de su impudicia en una gama que abarca desde burlas chabacanas hasta exhibicionismo literario, e incluso actos críticos" (Roberto Schwarz, "The Poor Old Woman and Her Portraitist" [1983], en *Misplaced Ideas*, *op. cit.*, p. 94).

Cuando los historiadores analizan la cultura a escala mundial (o al menos a gran escala), tienden a usar dos metáforas cognitivas básicas: el árbol y la onda. El árbol —el árbol filogenético derivado de Darwin— fue la herramienta de la filología comparada; familias lingüísticas que se ramifican a partir de otras: la eslavogermánica, de la ario-greco-italo-celta; después, la blatoeslava a partir de la germánica; después, la lituana a partir de la eslava. Y este tipo de árbol permitió a la filología comparada resolver aquel gran enigma que tal vez haya sido también el primer sistema-mundo de la cultura: la familia indoeuropea, cuyas lenguas se esparcieron desde la India hasta Irlanda (y quizá no solo las lenguas, sino también un repertorio cultural común, pero aquí la evidencia adquiere una notoria precariedad). La otra metáfora, la de la onda, también se usó en la lingüística histórica (como en la “hipótesis de las ondas” de Schmidt, que explicaba ciertas superposiciones entre las lenguas), pero además incidió en muchos otros campos: el estudio de la difusión tecnológica, por ejemplo, o la fantástica teoría interdisciplinaria de la “onda de avance”, desarrollada por Cavalli-Sforza y Ammerman (un genetista y un arqueólogo), que explica cómo la agricultura se expandió desde la medialuna fértil, en Oriente Medio, hacia el noroeste y después a toda Europa.

Ahora bien, tanto los árboles como las ondas son metáforas, pero salvo por este detalle no tienen absolutamente nada en común. El árbol describe el pasaje de la unidad a la diversidad; es un solo árbol, con muchas ramas: de la familia indoeuropea a una miríada de lenguas diferentes. La onda es todo lo contrario, ya que describe cómo la uniformidad engulle una inicial diversidad: las películas de Hollywood, conquistando un mercado tras otro (o el inglés, tragándose una lengua tras otra). Los árboles requieren una *discontinuidad* geográfica (a fin de ramificarse unas de otras, las lenguas deben estar primero separadas en el espacio, tal como las especies animales); las ondas rechazan las barreras y prosperan en la *continuidad* geográfica (desde el punto de vista de una onda, el mundo ideal es una laguna). Los árboles y las

ramas apuntalan el Estado nación; las ondas son obra de los mercados. Y así sucesivamente. Nada hay en común entre las dos metáforas. Pero ambas *funcionan*. La historia cultural está hecha de árboles y ondas: la onda del avance agrícola sostiene el árbol de las lenguas indoeuropeas, que luego es arrasado por nuevas ondas de contacto lingüístico y cultural... Y a medida que la cultura mundial oscila entre ambos mecanismos, sus productos adquieren un inevitable carácter compuesto. Transacciones, como en la ley de Jameson. Es por eso que la ley funciona: porque capta intuitivamente la intersección de los dos mecanismos. Pensemos en la novela moderna: no cabe duda de que es una onda (y he usado la palabra *onda* varias veces), pero es una onda que se interna en las ramas de las tradiciones locales³⁰ y siempre queda transformada significativamente por ellas.

He aquí, entonces, la base para la división del trabajo entre las literaturas nacionales y la literatura mundial: literatura nacional para quienes ven árboles; literatura mundial para quienes ven ondas. División del trabajo... y desafío; porque ambas metáforas funcionan, sí, pero eso no implica que funcionen igualmente bien. Los productos de la historia cultural siempre son compuestos, pero cabe preguntarse cuál es el mecanismo dominante en su composición. ¿Es el interno o el externo? ¿La nación o el mundo? ¿El árbol o la onda? No hay manera de zanjar esta controversia de una vez y para siempre... afortunadamente, porque los comparatistas necesitan la controversia. Siempre han sido demasiado tímidos en presencia de las literaturas nacionales, demasiado diplomáticos: como si uno tuviera la literatura inglesa, la estadounidense, la alemana, y después, en la puerta de al lado, una suerte de pequeño universo paralelo donde los comparatistas estudiaran un segundo conjunto de literaturas tratando de no

³⁰ “Procesos de injerto” es el término que usa Miyoshi; Schwarz habla de “la implantación de la novela, y de su *ramal* realista en particular”; Wang, de “trasplantar tipologías narrativas occidentales”. Y Belinski ya había descrito la literatura rusa como “un brote más *trasplantado* que autóctono” en 1843.

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