

GRÁFICOS, MAPAS, ÁRBOLES

Modelos abstractos para la historia literaria III

ÁRBOLES; LA TEORÍA EVOLUTIVA. Se presentan los últimos en esta serie de ensayos, pero realmente fueron el comienzo, porque mi formación marxista, influida por DellaVolpe y su escuela, implicaba sentir un gran respeto (en principio al menos) por los métodos de las ciencias naturales¹. Así, en algún momento empecé a estudiar la teoría evolutiva, y finalmente me di cuenta de que ésta ofrecía una perspectiva única sobre la cuestión clave del estudio literario que es la interrelación entre historia y forma. Normalmente, las teorías de la forma olvidan la historia, y el trabajo histórico olvida la forma; pero, en la evolución, morfología e historia, son realmente las dos caras de la misma moneda. O quizá deberíamos decir que son las dos dimensiones del mismo árbol.

I

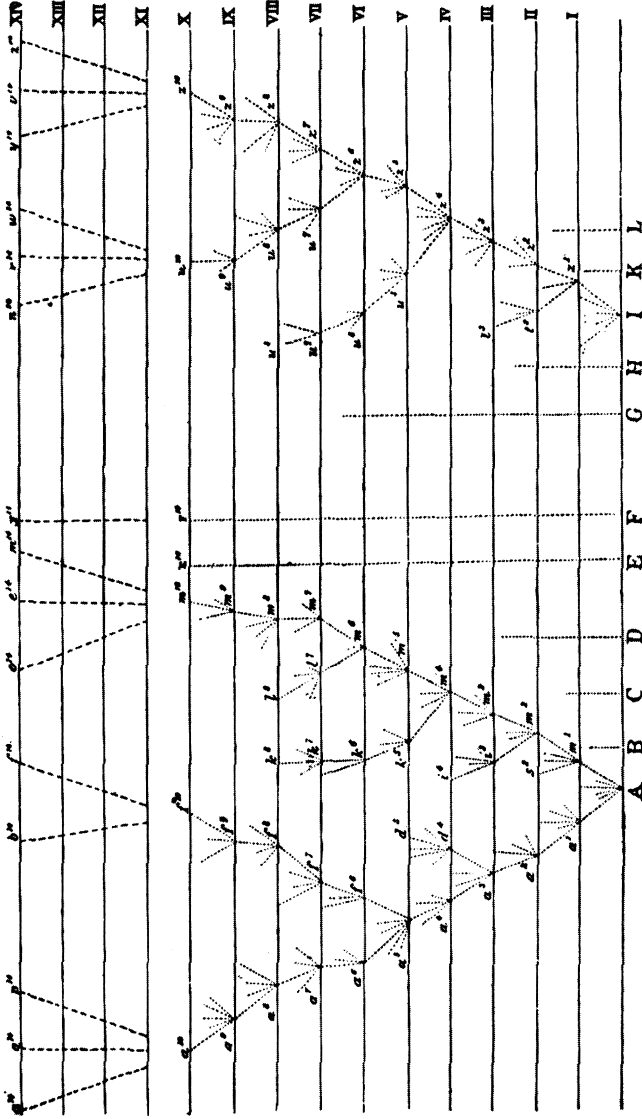
La figura 1 reproduce el único árbol —«algo aparentemente extraño, pero indispensable», como escribe Darwin a su editor en la primavera de 1859—² publicado en *El origen de las especies*; aparece en el capítulo cuarto, «La selección natural» (que en posteriores ediciones pasó a titularse «La selección natural, o la supervivencia de los más aptos»), en el apartado correspondiente a la «Divergencia de caracteres». Pero, cuando introduce la imagen por primera vez, Darwin no lo llama «árbol»³:

¹ Los dos primeros ensayos de esta serie, sobre «Gráficos» y «Mapas», aparecieron respectivamente en *NLR* 24 (enero-febrero de 2004) y *NLR* 26 (mayo-junio de 2004).

² «Es algo aparentemente extraño, pero *indispensable*—dice en la carta escrita a John Murray el 31 de mayo de 1859—, mostrar la naturaleza de las tan complejas afinidades entre los animales pasados y presentes.» Frederick BURKHARDT y Sydney SMITH (eds.), *The Correspondence of Charles Darwin*, vol. VII (1858-1859), Cambridge, 1991, p. 300.

³ La palabra «árbol» aparece sólo al final del capítulo, y está rodeada de indicios de duda, posiblemente por los ecos religiosos asociados con el Árbol de la Vida: «Las afinidades de todos los seres de la misma clase se han representado *algunas veces* por un gran árbol. *Creo* que este ejemplo expresa *mucho* la verdad», Charles DARWIN, *The Origin of Species*, 1859. El artículo en inglés sigue el facsímil de la primera edición publicado en Cambridge, Massachusetts, 2001, p. 129 (la cursiva es mía) [la versión castellana utilizada es la editada por

FIGURA 1. Divergencia de caracteres



[...] Sea A una especie común muy difundida y variable, perteneciente a un género grande en su propia región. Las líneas de puntos ramificadas y divergentes de longitudes desiguales, procedentes de A, pueden representar su variable descendencia [...]. Sólo las variaciones que sean de algún modo ventajosas serán conservadas o naturalmente seleccionadas. Y, en este caso, aparece la importancia del principio de la ventaja derivada de la divergencia de caracteres, pues esto llevará, en general, a que se conserven y acumulen por selección natural las variaciones más diferentes o divergentes, representadas por las líneas de puntos más externas.

Charles Darwin, *El origen de las especies*

Veamos ahora cómo tiende a obrar este principio de las ventajas que se derivan de las diferencias de caracteres, combinado con los principios de la selección natural y de la extinción. El diagrama adjunto nos ayudará a comprender este asunto, algo complicado [...]»⁴.

Un diagrama. Tras los diagramas diacrónicos del primer artículo, y de los espaciales del segundo, los árboles son una forma de elaborar diagramas *morfológicos*, en los que forma e historia constituyen las dos variables del análisis: el eje vertical de la figura 1 representa el paso regular del tiempo (cada intervalo, escribe Darwin, corresponde a «mil generaciones»), y el eje horizontal sigue la diversificación formal («las líneas de puntos ramificadas y divergentes») que finalmente conducirían a «una variedad bien marcada» o a una especie completamente nueva.

El eje horizontal sigue la diversificación formal... Pero las palabras de Darwin son más fuertes: habla de «este asunto algo complicado» —en otras partes, «complicado e ininteligible»⁵ por el cual las formas no sólo «cambian» sino que cambian *divergiendo* siempre entre sí (recuérdese que estamos en el apartado referente a la «Divergencia de caracteres»)⁶. Por lo tanto, ya sea como consecuencia de accidentes históricos o bajo la acción de un «principio» específico⁷, la realidad de la divergencia impregna la his-

Jaume Josa i Llorca y traducida por Antonio de Zulueta, Austral, Madrid, 2001, p. 181 (N. de la T.).

⁴ Ch. Darwin, *The Origin of Species*, cit., p. 116 de la versión inglesa, p. 163 de la española.

⁵ «El capítulo IV le resultará complicado e ininteligible —le escribe a Lyell el 2 de septiembre de 1859— sin la ayuda de un raro diagrama adjunto, del cual le envío una prueba vieja e inútil», F. Burkhardt y S. Smith (eds.), *The Correspondence of Charles Darwin*, cit., p. 329.

⁶ «Casi siempre se ha interpretado erróneamente la intención del famoso diagrama de Darwin —escribe Stephen Jay Gould—. Darwin no trazó su diagrama único simplemente para ilustrar la generalidad del principio de la divergencia. La solución de Darwin [...] sostiene que la selección natural favorece en general a las formas más extremas, a las más diferentes, a las más divergentes en un espectro de variación que emana de cualquier descendencia de padres comunes. [...] Obsérvese que sólo dos especies de la gama original (A-L) dejan descendientes en último término: la extrema izquierda de A y la casi extrema derecha de I. Obsérvese que cada especie diversificada genera primero una abanico ascendente de variantes sobre su forma modal, y que sólo las poblaciones periféricas del abanico sobreviven a una nueva diversificación. Obsérvese que todo el morfoespacio (eje horizontal) se expande mediante la divergencia, aunque sólo dos de las especies originales dejan descendientes», Stephen Jay GOULD, *The Structure of Evolutionary Theory*, Cambridge (Massachusetts), 2002, pp. 228-229 y 235-236.

⁷ «Se podría decir [...] que la “divergencia de caracteres” no necesita un principio distinto de la adaptación, la selección natural y la contingencia histórica [...]. Los climas se alteran; la topografía cambia; las poblaciones quedan aisladas, y algunas, adaptándose a entornos modificados, producen nuevas especies. ¿Qué más necesitamos? [...] Pero Darwin no quedó satisfecho con una teoría que ofrecía un principio general para explicar la adaptación, sino que, además, se basó en los accidentes históricos que cambian el entorno para resolver la diversidad. Decidió que una teoría de la evolución plenamente adecuada exigía un principio de la diversidad igualmente fuerte, que actuara de manera intrínseca y predecible», *ibid.*, p. 226.

toria de la vida, definiendo a su morfoespacio –su espacio de las formas: un concepto importante en las páginas que siguen– intrínsecamente expansivo.

Desde un único origen común a una inmensa variedad de soluciones: es este incesante distanciamiento de las formas vitales lo que las ramas del árbol morfológico captan con fuerza tan intuitiva. «Un árbol se puede considerar *como una descripción simplificada de una matriz de distancias*», escriben Cavalli-Sforza, Menozzi y Piazza en el preludio metodológico a su libro *History and Geography of Human Genes*; y la figura 2, con su alineación especular de los grupos genéticos y las familias lingüísticas que se van distanciando entre sí (en una «correspondencia notablemente elevada, pero no perfecta», como ellos señalan con aristocrático aplomo)⁸, deja claro a qué se refieren: un árbol es una forma de esbozar *en qué medida* una cierta lengua se ha alejado de otra, o del punto de origen común de ambas.

Y, si la lengua evoluciona divergiendo, ¿por qué no también la literatura?

II

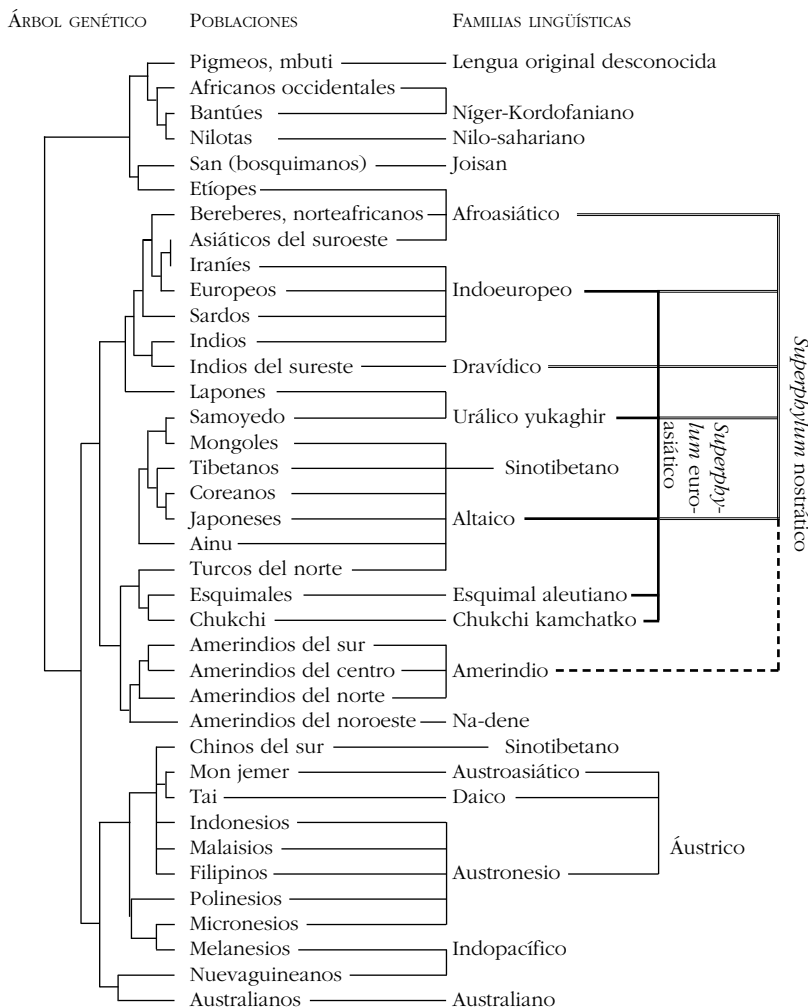
Para Darwin, la «divergencia de caracteres» interactúa a lo largo de la historia con «la selección natural y la extinción»: a medida que las variaciones se diferencian entre sí, interviene otra selección que permite que sólo unos pocos sobrevivan. En un seminario organizado hace varios años, abordé el problema análogo de la supervivencia literaria usando como caso práctico los primeros estadios del relato de detectives británico. Escogimos las pistas como el rasgo cuyas transformaciones tenían más probabilidad de revelar mejor la historia del género, y procedimos a esquematizar las relaciones entre Conan Doyle y algunos de sus contemporáneos como una serie de ramificaciones, que se añadían al (modesto) árbol de la figura 3⁹.

Aquí, desde la primera ramificación del pie del árbol (se ofrezcan o no pistas) dos cosas quedan perfectamente claras: el hecho «formal» de que varios de los rivales de Doyle (los de la izquierda) no usaron pistas y el hecho «histórico» de que todos han caído en el olvido. Es una buena ilustración de cómo es el mercado literario: competencia despiadada, dependiente de la forma. Los lectores descubren que les gusta cierto recurso,

⁸ Luigi Luca CAVALLI-SFORZA, Paolo MENOZZI y Alberto PIAZZA, *The History and Geography of Human Genes*, Princeton 1994, pp. 38 y 99 (la cursiva es mía).

⁹ Resumen y adapto aquí los resultados de un estudio más amplio: véase «The Slaughterhouse of Literature», *Modern Language Quarterly* (marzo de 2000).

FIGURA 2. Árboles lingüísticos

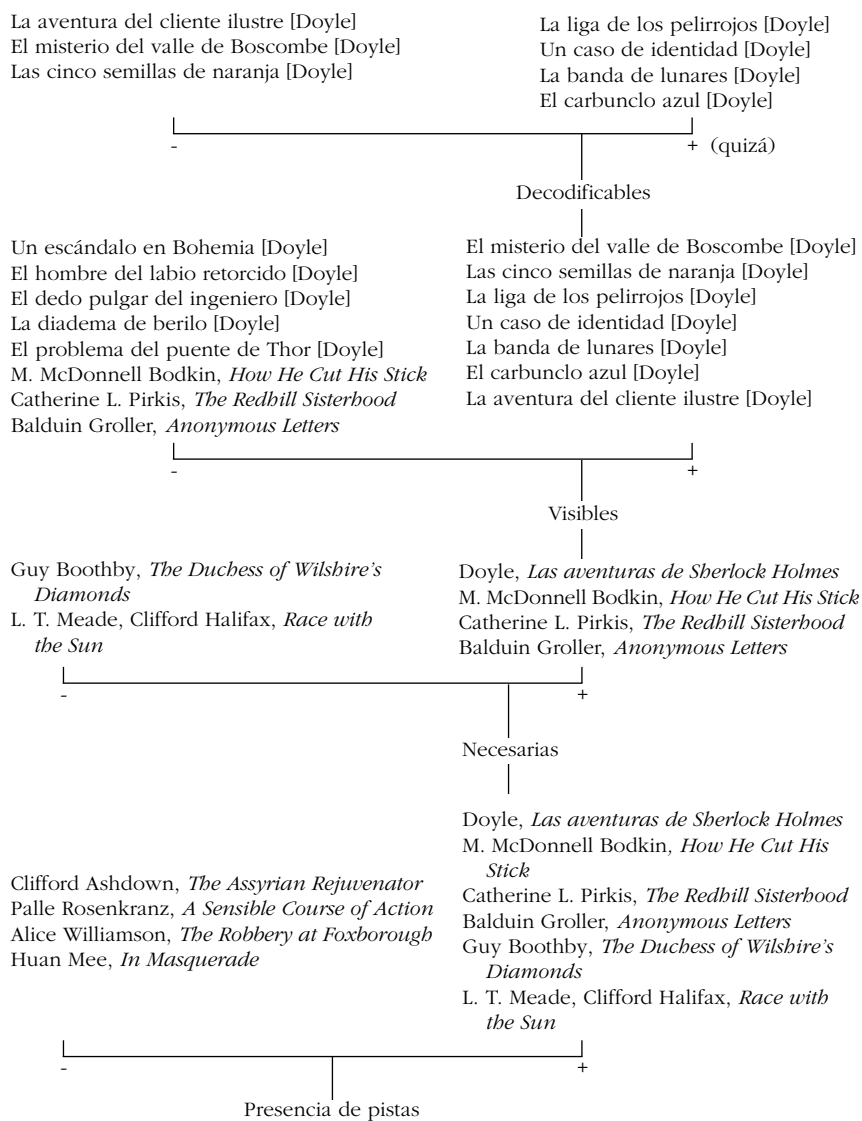


¿Por qué se da una estrecha similitud entre los árboles lingüísticos y los genéticos? [...] La correlación no se debe ciertamente al efecto de los genes sobre las lenguas; en todo caso, es probable que se produzca una influencia inversa, porque las barreras lingüísticas pueden fortalecer el aislamiento genético entre grupos que hablan diferentes idiomas. [...] La explicación del paralelismo entre árboles genéticos y lingüísticos debe buscarse en el efecto común de [...] los acontecimientos que determinan la separación de dos grupos. Tras la fisión y la migración de uno o de ambos grupos a una área diferente, éstos se aíslan parcial o totalmente entre sí. El aislamiento recíproco causa una diferenciación genética y lingüística.

Figura 2.6.2 Árbol genético que compara familias y superfamilias lingüísticas publicado en Cavalli-Sforza *et al.* (1988). Las poblaciones recogidas en función de las clasificaciones lingüísticas pertenecen a los siguientes grupos: bantúes, familia nigeriana-kordofaniana, nilótico, familia nilo-sahariana; indios del sureste, familia dravidiana; samoyedo, familia urálica de Rusia; turcos del norte, rama de la familia altaica; amerindios noroccidentales, familia na-dene. El árbol genético se confeccionó teniendo en cuenta el análisis de relación media de distancias genéticas llevado a cabo por

Nei y es el mismo que el de la figura 2.3.2A.

L. LUCA CAVALLI-SFORZA, PAOLO MENOZZI y ALBERTO PIAZZA, *The History and Geography of Human Genes*.

FIGURA 3. *La presencia de pistas y la génesis del relato de detectives*

Desde el punto de vista de la técnica, los recursos empleados por Conan Doyle en sus relatos son más sencillos que los que encontramos en otras novelas de misterio inglesas. Por otra parte, muestran una mayor concentración [...]. Las pistas más importantes adoptan la forma de hechos secundarios, que se presentan de tal manera que el lector no las percibe [...]; se emplazan intencionadamente en la forma oblicua de una oración subordinada [...] en la que el narrador no se detiene.

y, si les parece que un relato no lo incluye, simplemente no lo leen (y el relato se extingue). Esta presión de la selección cultural probablemente explique la segunda ramificación del árbol, donde *hay* pistas presentes, pero que no tienen una función real: como en *Race with the Sun*, por ejemplo, cuando una pista revela al protagonista que la droga está en la tercera taza de café, pero después, cuando se la ofrecen, la *bebe* igualmente. Esto es, de hecho, «complicado e ininteligible», y la única explicación posible es que estos escritores se dieron cuenta de que las pistas eran populares, e intentaron introducirlas en sus relatos; pero no habían entendido realmente *cómo* funcionaban y, por consiguiente, no las usaron bien.

Tercera ramificación: las pistas están presentes, tienen una función, pero no son visibles: el detective las menciona en su explicación final, pero no las hemos «visto» en el transcurso del relato. Aquí perdemos al último de los rivales de Doyle (que es exactamente lo que habíamos esperado), pero también perdemos la mitad de las *Aventuras de Sherlock Holmes*, algo que no habíamos esperado en absoluto; y en la siguiente ramificación –que las pistas no deben ser visibles pero sí decodificables por el lector: lo cual se convertirá pronto en una «ley técnica» clave del género– es incluso más sorprendente, dado que sólo aparecen pistas decodificables, aun siendo generosos, en cuatro de las 12 *Aventuras* y, siendo estrictos, en ninguna de ellas.

¿Por qué este tropezón de última hora por parte de Doyle? Intento explicarlo en «The Slaughterhouse of Literature», y no voy a repetir aquí el argumento. Pero sí mencionaré una objeción planteada en el transcurso del seminario sobre la lógica presente en la figura 3. Este árbol, comentó uno de los participantes, da por supuesto que la morfología es el factor clave de la historia literaria: que Doyle debe su fenomenal éxito a su mayor habilidad para manejar las pistas; al hecho de que es el único que consiguió llegar a la parte superior del árbol, por así decirlo. Pero ¿por qué iba a ser la forma una razón decisiva para la supervivencia? ¿Por qué no, en realidad, el privilegio social, el hecho de que Doyle estuviera escribiendo para una revista conocida y sus rivales no?

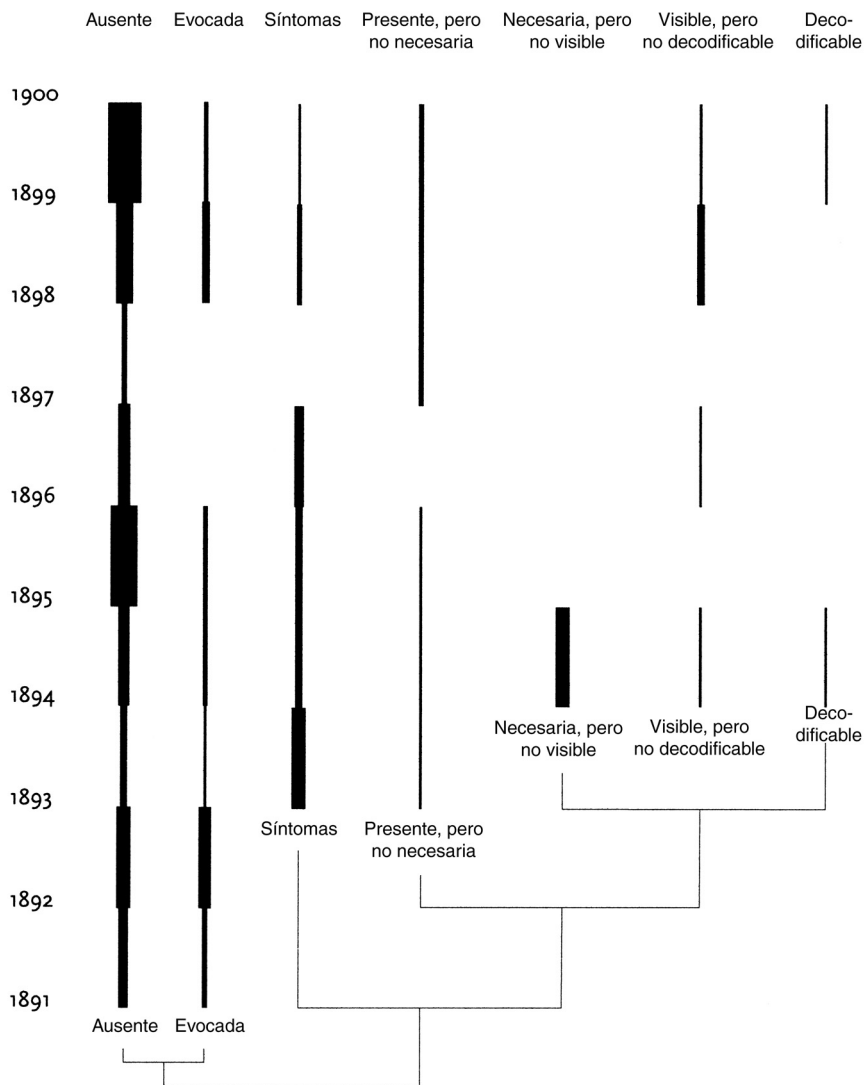
Verosímil. Así que fui a la biblioteca, donde descubrí que, en el transcurso de la década de 1890, se habían publicado en *Strand Magazine* más de 100 relatos de detectives de 25 autores distintos aparte de los de Sherlock Holmes. Dado que tantos escritores tenían acceso al mismo espacio que Doyle, la objeción del «privilegio social» perdía fuerza; pero más importante es que el estudio de esos 100 relatos aproximadamente –además de confirmar la especificidad de la hazaña técnica de Doyle– añadía también dos ramas completamente nuevas al árbol inicial de los relatos de detectives (figura 4). En otras palabras, cuanto más buscaba uno en el archivo, más complejo se volvía el morfoespacio del género. La «familia de las formas narrativas» evocada en el primero de estos artículos empezaba a tomar forma.

¿Es la divergencia un factor de la historia literaria? Estos primeros resultados sugieren un precavido «sí». Pero ¿qué es lo que genera esta diferenciación morfológica? ¿Los textos? Lo dudo. Los textos se distribuyen en las ramas del árbol, sí, pero los «nudos» del proceso de ramificación no están definidos aquí por los textos, sino por las pistas (su ausencia, presencia, visibilidad, etc.): por algo mucho *menor* que el texto individual: una frase, una metáfora («¡Era la banda! ¡La banda de lunares!»), a veces («Sólo pude captar una alusión a una rata») ni siquiera una palabra completa. Y, por otra parte, este sistema de diferencias microscópicas añade algo mucho *mayor* que cualquier texto individual, y que en nuestro caso es, por supuesto, el género –o el árbol– del relato de detectives.

Lo muy pequeño y lo muy grande; éstas son las fuerzas que moldean la historia literaria. Los recursos y los géneros; no los textos. Los textos son ciertamente los *objetos reales* de la literatura (en *Strand Magazine* no se encuentran «pistas» ni «relato de detectives», sino *Sherlock Holmes*, o *Hilda Wade*, o *The Adventures of a Man of Science*); pero no son los *objetos de conocimiento* correctos para la historia literaria. Tomemos el concepto de género: normalmente, la crítica literaria lo aborda desde lo que Ernst Mayr denomina «pensamiento tipológico»¹⁰: escogemos un «individuo representativo» y, a partir del mismo, definimos el género en su totalidad. Pongamos, *Sherlock Holmes* y el relato de detectives; *Wilhelm Meister* y la *Bildungsroman*; analizamos la novela de Goethe y la consideramos como un análisis de todo el género, porque, para el pensamiento tipológico, no hay realmente diferencias entre el objeto real y el objeto de conocimiento. Pero, una vez visualizado un género *en forma de árbol*, la continuidad entre los dos desaparece inevitablemente: el género se convierte en un «espectro de diversidad» (Mayr nuevamente), cuya multiplicidad interna ningún texto individual podrá jamás representar. Y así, incluso «Un escándalo en Bohemia» se convierte sólo en una hoja entre muchas: deliciosa, por supuesto, pero ya sin derecho a representar al género en su conjunto.

Un espectro de diversidad. Bastante amplio, en las figuras 3 y 4, porque cuando surge un nuevo género, y no ha cristalizado aún ninguna convención «fundamental», su espacio de las formas está normalmente abierto a los experimentos más variados. Y después llega la presión del mercado. Los 25 autores de *Strand Magazine* compiten por el mismo nicho de mercado limitado, y su avance serpenteante por el morfoespacio probablemente tenga mucho que ver con un agudo deseo de superarse entre sí de una vez por todas: cuando los escritores de misterio inventan a un «aeronauta» que mata a un ciclista con el ancla de su globo, o a un pintor sonámbulo que dibuja la cara del hombre al que ha asesinado, o una silla que cata-

¹⁰ Véase Ernst MAYR, *Populations, Species and Evolution*, Cambridge (Massachusetts), 1970; *Evolution and the Diversity of Life*, Cambridge (Massachusetts), 1976 y *Toward a New Philosophy of Biology*, Cambridge (Massachusetts), 1988.

FIGURA 4. *La presencia de pistas y la génesis de los relatos de detectives*

En este diagrama, en el que el grosor de la línea indica el número de relatos publicados cada año, las dos ramas nuevas son la segunda y la tercera de la izquierda. Una incluye los relatos en los que las pistas no están presentes, pero se evocan verbalmente, o quizá son evocadas por los personajes («¡Si al menos tuviéramos una pista!»; «¿Ha encontrado usted alguna pista?»), en lo que es quizá otro intento extraño de colarlas en un texto que realmente no las necesita. En la rama tercera empezando por la izquierda, hay pistas presentes, pero siempre en forma de síntomas médicos, como en homenaje al antiguo arte de la semiótica médica que, por supuesto, había sido el modelo de Doyle desde el mismísimo comienzo: Holmes sigue el modelo del Dr. Joseph Bell de Edimburgo, siempre tiene un médico a su lado, estudia a sus clientes como si fueran pacientes, etcétera.

pulta a sus ocupantes a un parque vecino, están claramente buscando la Gran Idea que selle su éxito. Y, sin embargo, exactamente con la misma claridad, aeronautas y catapultas son intentos de innovación totalmente *al azar*; en el sentido en el que cualquier teoría evolutiva usa el término: no muestran un conocimiento previo –ninguna idea, realmente– de qué puede ser bueno para la supervivencia literaria. En consecuencia, al ramificar a los escritores en todas direcciones, el mercado los empuja hacia todo tipo de absurdos callejones sin salida; y la divergencia se vuelve de hecho, como había observado Darwin, inseparable de la extinción.

Hay muchas maneras de estar vivo, escribe Richard Dawkins, pero muchas más de estar muerto, y las figuras 3 y 4, con todos esos textos tan rápidamente olvidados, respaldan su argumento: la patología literaria, podríamos llamarla. Pero, en lugar de reiterar el veredicto del mercado, abandonando la literatura extinta al olvido decretado por sus lectores iniciales, estos árboles sacan del archivo el 99 por 100 perdido y lo reintegran al tejido de la historia literaria, permitiéndonos finalmente «verlo». Es el mismo proyecto del primer artículo de esta serie, «Gráficos», desde un ángulo distinto: mientras que los gráficos eliminan toda diferencia cualitativa entre sus datos, los árboles intentan *articular* dicha diferencia. En el gráfico sobre las novelas británicas entre 1710 y 1850 (figura 2 de «Gráficos»), *Orgullo y Prejuicio* y *The life of Pill Garlick; rather a whimsical sort of fellow* aparecen exactamente igual: dos puntos en la columna de 1813, imposibles de distinguir entre sí. Pero el objetivo de las figuras 3 y 4 es precisamente el de *distinguir* «La liga de los pelirrojos» de *The Assyrian Rejuvenator* y *How He Cut His Stick*, estableciendo así una relación inteligible entre ramas canónicas y no canónicas.

IV

Los árboles, o la divergencia en la historia literaria. Pero esta perspectiva de la cultura recibe normalmente una objeción muy explícita. «Entre las muchas diferencias de principio constitutivo entre la evolución natural y el cambio cultural», escribe Stephen Jay Gould, su «topología» –es decir, la forma total abstracta de la historia natural y cultural– es fácilmente la más significativa:

La evolución darwiniana a escala de especie y por encima de ella es una historia de proliferación continua e irreversible [...], un proceso de constante separación y distinción. El cambio cultural, por otra parte, recibe un potente estímulo de la amalgama y la anastomosis de diferentes tradiciones. Un viajero inteligente puede echar un vistazo a una rueda extranjera, importar el invento cuando regrese a su lugar de origen y cambiar su cultura local de manera fundamental y para siempre¹¹.

El viajero y su rueda no constituyen un ejemplo muy acertado (son un caso de simple difusión, no de amalgama), pero el argumento general

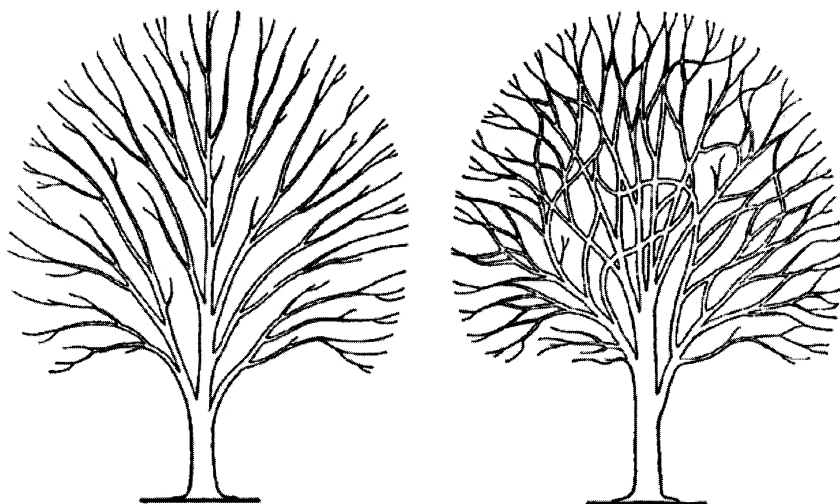
¹¹ Stephen Jay GOULD, *Full House. The Spread of Excellence from Plato to Darwin*, Nueva York, 1996, pp. 220-221.

está claro, y los historiadores de la tecnología lo plantean con frecuencia. George Basalla afirma:

Normalmente, las especies biológicas distintas no se cruzan entre sí, y, en las raras ocasiones en que lo hacen, su progenie es infértil. Los tipos instrumentales, por el contrario, se combinan habitualmente para producir nuevas y fructíferas entidades [...]. La rama del motor de combustión interna se unió con la de la bicicleta y el carruaje tirado por caballos para crear la rama del automóvil, que a su vez se fusionó con la carreta para producir el camión motorizado¹².

Las especies instrumentales combinadas para producir nuevas y fructíferas entidades: para apoyar su tesis, Basalla reproduce el ingenioso «árbol de la cultura» de Alfred Kroeber (figura 5), cuya cualidad acomodaticia deja la realidad de la convergencia inolvidablemente clara. Como debería ser, porque la convergencia es de hecho uno de los principales factores de la evolución cultural. Pero ¿es *el único*?

FIGURA 5. *El árbol de la cultura*



EL ÁRBOL DE LA VIDA Y EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO DEL BIEN Y DEL MAL;
ES DECIR, DE LA CULTURA HUMANA

El curso de la evolución orgánica se puede retratar adecuadamente en forma de árbol de la vida, como lo denominaba Darwin, con tronco, ramas y vástagos. El curso del desarrollo de la cultura humana en la historia no puede describirse así, ni siquiera metafóricamente. Hay una constante ramificación, pero las ramas también vuelven a unirse, de manera total o parcial, continuamente. La cultura diverge, pero también presenta sincretismos y anastomosis. La vida realmente no hace más que divergir: sus ocasionales divergencias son apariencias superficiales, no una fusión ni una reabsorción. Una rama del árbol de la vida puede aproximarse a otra; normalmente no se combinará con ella. El árbol de la cultura, por el contrario, es una ramificación de dichas combinaciones, asimilaciones o aculturaciones. Este diagrama esquemático visualiza este contraste.

Alfred Kroeber, *Anthropology*

¹² George BASALLA, *The Evolution of Technology*, Cambridge, 1988, pp. 137-138.

«*La cultura diverge*, pero también experimenta sincretismos y anastomosis», afirma el comentario de Kroeber al árbol de la cultura; y Basalla dice: «Las cosas hechas más antiguas que sobreviven [...] se mantienen al comienzo de la serie continua, *interconectada* y *ramificada* de instrumentos modelados por el esfuerzo humano deliberado». Interconectado y ramificado; sincretismo y divergencia: en lugar de irreconciliables «diferencias de principio profundo» entre la convergencia y la divergencia, pasajes como éstos (que podrían fácilmente multiplicarse) sugieren que se da una especie de división del trabajo entre ellas; o quizá, mejor, un ciclo al que ambas contribuyen alternativamente. La convergencia, quiero decir, sólo surge *sobre la base de la divergencia previa*, y la fuerza de sus resultados tiende de hecho a ser directamente proporcional a la distancia entre las ramas originales (bicicletas y motores de combustión interna). Por el contrario, una convergencia acertada produce normalmente *un poderoso y nuevo brote de divergencia*: como la «nueva serie evolutiva [que] empezó casi inmediatamente después de que se pusiera en funcionamiento la [limpiadora de algodón] de Whitney» y que se convirtió rápidamente, concluye Basalla, en el «punto de origen de un conjunto de instrumentos completamente nuevos»¹³.

La divergencia prepara el terreno para la convergencia, que suscita nueva divergencia: éste parece ser el patrón típico¹⁴. Además, la fuerza de los dos mecanismos varía ampliamente de un terreno a otro, abarcando desde el polo de la tecnología, en el que la convergencia es especialmente fuerte, hasta el extremo opuesto de la lengua, donde la divergencia –recuérdese la «matriz de distancias» de la figura 2– es claramente el factor dominante; mientras que la posición específica de la literatura –esta tecnología del lenguaje– dentro del espectro sigue sin estar determinada¹⁵. Y no nos dejemos confundir por los detalles técnicos «topológicos» de todo esto: el verdadero contenido de la controversia, nada técnico, es nuestra propia idea de cultura. Porque, si el mecanismo básico de cambio es la divergencia, entonces la historia cultural debe ser obligatoriamente for-

¹³ *Ibid.*, pp. 30 y 34.

¹⁴ Es fácil (en teoría al menos) aplicar esta matriz cíclica a la historia de los géneros: la convergencia entre linajes separados sería decisiva para la producción de nuevos géneros; después, una vez que se estabiliza una forma del género, cesaría el «entrecruzamiento», y la divergencia se convertiría en la fuerza dominante.

¹⁵ En un libro reciente de Thomas PAVEL, *La Pensée du Roman*, París, 2003, que es la teoría de la novela más ambiciosa desde las obras maestras de entreguerras, la divergencia constituye la fuerza fundamental durante los 17 primeros siglos de existencia de la novela, y la convergencia, la de los tres últimos (éstas son extrapolaciones mías, no de Pavel). La interpretación de estos resultados dista mucho, sin embargo, de ser obvia. ¿Deberíamos insistir en la llamativa supremacía cuantitativa de la divergencia incluso en el género notoriamente «sincrético» de la novela? ¿O deberíamos centrarnos en la (aparente) tendencia histórica, considerando la divergencia como un principio morfológico «primitivo», y la convergencia uno más «maduro»? ¿Y son, por ejemplo, Balzac y Joyce sólo ejemplos de convergencia (pp. 245, 373), o son también los iniciadores de ramas formales asombrosamente nuevas? Todas estas preguntas quedan para otra ocasión.

tuita, llena de falsos comienzos, y profundamente dependiente de las trayectorias: una dirección, una vez tomada, raramente puede revertirse, y la cultura se endurece hasta convertirse en una «segunda naturaleza» (una metáfora difícilmente benévola). Si, por el contrario, el mecanismo básico es el de la convergencia, el cambio será frecuente, rápido, deliberado, reversible: la cultura se vuelve más plástica, más *humana*, por así decirlo. Pero, como la historia humana rara vez es humana, quizá éste no sea el argumento más firme.

V

Un último árbol: esta vez, no las «muchas más formas de estar muerto» de los rivales de Conan Doyle, sino las también numerosas «formas de estar vivo» descubiertas entre 1800 y 2000 por el gran recurso narrativo denominado «estilo indirecto libre». La técnica se señaló por primera vez en un artículo sobre gramática francesa publicado en 1887 en la *Zeitschrift für Romanische Philologie*, que lo describía, de pasada, como «una peculiar mezcla de discurso directo e indirecto, que toma los tiempos verbales y los pronombres del primero, y el tono y el orden de la oración del segundo»¹⁶. *Mansfield Park*:

Era la morada del ruido, el desorden y la impropiedad. Nadie estaba en su sitio, nada se hacía como se debería hacer. Ella no podía respetar a sus padres como había deseado¹⁷.

Nadie estaba *en su sitio*, nada se hacía *como se debería hacer*: el tono es claramente el de Fanny, y expresa su profunda frustración emocional por la casa de sus padres. Nadie *estaba* en su lugar correspondiente... *Ella no podía* respetar a *sus* padres: los tiempos verbales (pasados) y los pronombres (de tercera persona) evocan por su parte la distancia típica del discurso narrativo. Las emociones, más la distancia: es ciertamente una extraña *Mischung* [«mezcla»], estilo indirecto libre, pero su naturaleza compuesta fue precisamente lo que lo hizo «congeniar» con esa otra extraña formación intermedia que es el proceso de socialización moderno: al dejar a la voz humana una cierta libertad, y al mismo tiempo introducir en ella la actitud impersonal del narrador, el estilo indirecto libre representa esa *véritable transposition de l'objectif dans le subjectif*¹⁸, que es de hecho la sustancia del proceso de socialización. Y el resultado fue la génesis de una «tercera» voz que carecía de precedentes, intermedia y de tono casi neutral entre el personaje y el narrador: la voz serena y ligeramente abstracta del *individuo bien socializado*, del que las protagonistas

¹⁶ A. TOBLER, «Vermischte Beiträge zur französischen Grammatik», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1887, p. 437.

¹⁷ Jane AUSTEN, *Mansfield Park*, cap. 39.

¹⁸ Charles BALLY, «Le style indirecte libre en français moderne», *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 2.ª parte, 1912, p. 603.

de Austen –estas jóvenes que hablan de sí mismas *en tercera persona*, como desde fuera– son asombrosos ejemplos¹⁹.

Situado como está a medio camino entre la *doxa* social y la voz individual, el estilo indirecto libre es un buen indicador del cambiante equilibrio de fuerzas entre ambos, del que el árbol de la figura 6 ofrece una visualización esquemática. Y, como se puede ver, no sucede mucho mientras el estilo indirecto libre se mantenga confinado en Europa occidental; como mucho, tenemos un cambio gradual, entrópico, desde la conciencia «reflexiva» a la «no reflexiva»²⁰: es decir, de marcadas expresiones puntuales, como las de *Mansfield Park*, hasta la atmósfera general de Flaubert y Zola, en la que el espacio interior del personaje está, sin éste saberlo, colonizado por los tópicos de la opinión pública. Pero, justamente cuando la mente individual parece a punto de ser sofocada por la ideología, un cambio hacia el este revierte la tendencia, asociando el estilo indirecto libre con el conflicto y no con el consenso. El habla interior de Raskolnikov, escribe Bajtin,

está llena de las palabras de otras personas a las que recientemente ha oído o leído, [y es] interpretada como una sucesión de respuestas vivas y apasionadas a todas esas palabras [...], no piensa en los fenómenos, habla con ellos, [...] se dirige a sí mismo (a menudo en segunda persona del singular, como si fuera otro), intenta persuadirse a sí mismo, se insulta, pone de manifiesto sus fallos, se ridiculiza a sí mismo²¹.

Un lenguaje lleno de «las palabras de otras personas», como el de Emma Bovary: pero en el que dichas palabras, en lugar de repetirse pasivamente, suscitan «respuestas vivas y apasionadas». He aquí las reacciones de Raskolnikov a la noticia del inminente matrimonio (sin amor) de su hermana:

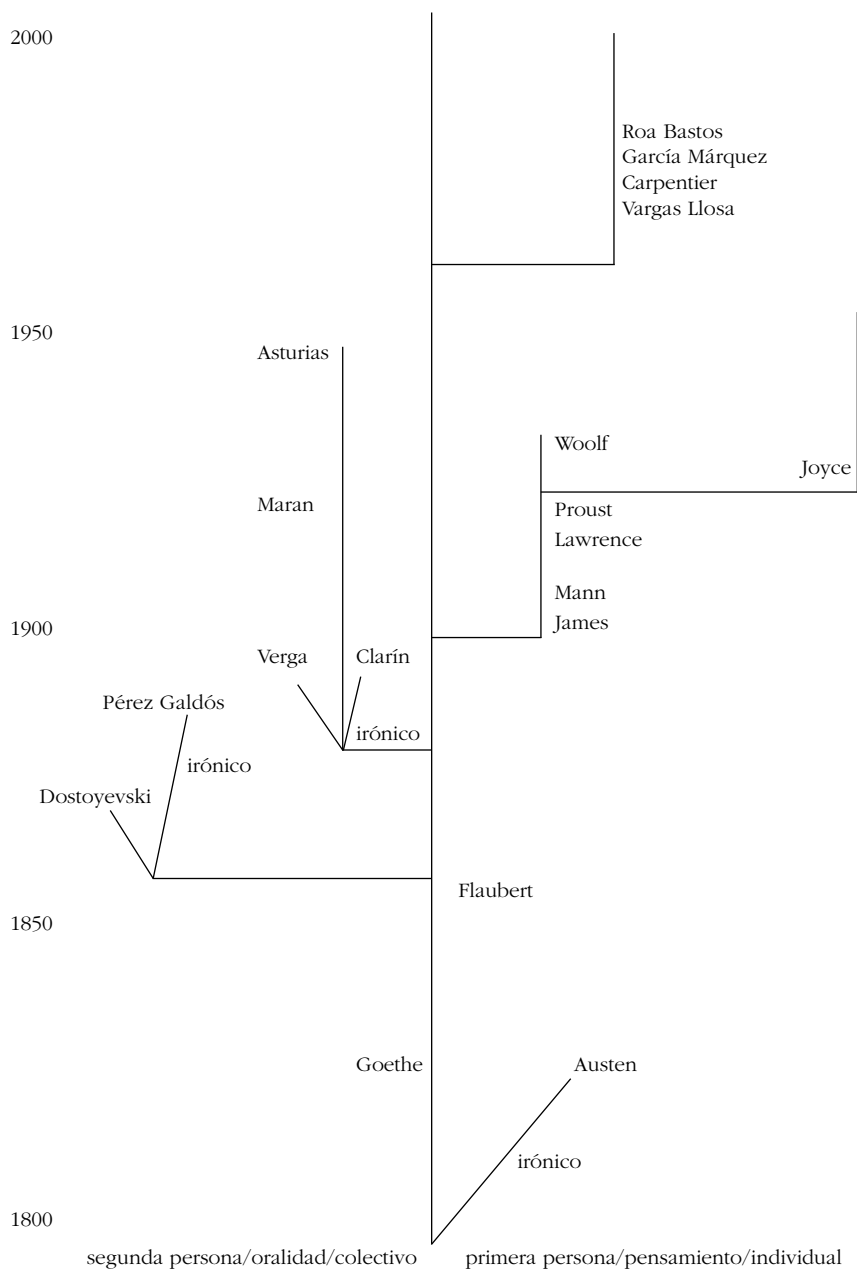
«¿Que no se produzca? ¿Y qué es lo que vas a hacer para pararlo? ¿Prohibirlo? ¿Y con qué derecho? ¿Qué les puedes prometer a cambio a ellas para tener algún derecho? ¿Dedicarles toda tu vida, todo tu futuro a ellas, *cuando termines tus estudios y consigas un trabajo*? Eso ya lo hemos oído antes, eso es sólo un quizá, *¿y qué hay del ahora?* Es decir, tienes que hacer algo ahora mismo,

¹⁹ He analizado con detalle la conexión entre el estilo indirecto libre y la socialización en «El seculo serio», *Il romanzo*, vol. I, Turín, 2001 (de próxima publicación en Princeton, 2005). No hace falta decir que no afirmo que el estilo libre indirecto *sólo* se use para representar el proceso de socialización (lo cual sería absurdo), sino, por el contrario, que entre ambos existía –especialmente en un primer momento– una profunda afinidad optativa.

²⁰ Sobre estos términos, véase el estudio clásico de Ann BANFIELD sobre el estilo indirecto libre, *Unspeakable Sentences*, Boston, 1982.

²¹ Mikhail БАКТИН, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, 1929-1963, Minneapolis, 1984, pp. 237-238. La reinterpretación dialógica del estilo indirecto libre esbozada por Bajtin la desarrolla extensamente Volosinov en los capítulos sobre el «discurso casi directo» incluidos en su libro *Marxism and the Philosophy of Language* [1929], Cambridge, Massachusetts, 1993, pp. 125-159; véase también Gary MORSON y Caryl EMERSON, *Mikhail Bakhtin. Creation of a Prosaics*, Palo Alto, California, 1990, esp. pp. 343-344.

FIGURA 6. *Estilo indirecto libre en la narrativa contemporánea, 1800-2000*



Esta figura refleja la obra en progreso, y, por consiguiente, es bastante tentativa, especialmente en el caso de las literaturas no europeas, y en el del lapso temporal diacrónico de las diversas ramas.

¿te das cuenta?» [...] Hacía mucho tiempo que [estas preguntas] habían empezado a lacerar su corazón, y hacía realmente mucho, mucho tiempo que su actual estado de angustia y depresión había comenzado a surgir [...]. Estaba claro que ya no era el momento de sentirse desgraciado, de sufrir pasivamente con la idea de que las preguntas no pudieran resolverse; no, por el contrario, debía hacer algo, e inmediatamente, lo antes posible. Sucediera lo que sucediera, debía tomar alguna medida, o de lo contrario²².

Gran página. Pero ¿podemos hablar realmente de estilo indirecto libre en esas oraciones «en segunda persona de singular, como hablando con otra persona» que abren el pasaje, y que son tan cruciales para el argumento de Bajtin (y para toda su teoría de la novela)? No, no realmente: la segunda persona (en especial si se pone entre comillas) indica el habla *directa* de una discusión abierta, y no (como en la segunda mitad del pasaje) la comunicación *narrativa* de ideas y emociones. ¿Por qué entonces este doble registro? ¿Por qué este cambio en la representación del debate interno de Raskolnikov? Probablemente lo que sucedió fue algo de este estilo: al haberle encargado Dostoyevski una tarea dialógica tan diferente de la habitual para él, el estilo indirecto libre de *Crimen y castigo* se volvió más intenso y dramático («debía tomar alguna medida, o de lo contrario») que nunca antes, «estirándose» todo lo que daba de sí; pero al final, la apertura del dialogismo resultó incompatible con el registro narrativo del estilo indirecto libre, y así —en una pequeña «catástrofe» morfológica— la disposición de todos los rasgos lógicos de éste cambió de acuerdo con una lógica distinta. Se había cruzado una frontera, y el estilo indirecto libre había «mutado» para transformarse en algo distinto.

VI

Con su hincapié en los hilos orales de la prosa novelística, el vocabulario conceptual de Bajtin es un buen prólogo para la siguiente ramificación del árbol, que se produce hacia 1880, en la cúspide del movimiento naturalista. Aquí, la línea de dislocación —que es, nuevamente, geográfica y morfológica al mismo tiempo— avanza entre distintas formas de hegemonía simbólica en la Europa de *fin-de-siècle*: en Occidente, la *doxa* interiorizada, silenciosa, de los grandes Estados-nación, derivada casi impersonalmente de periódicos, libros y la opinión pública anónima; en el sur, el ruidoso «coro» (Leo Spitzer) multipersonal de la pequeña aldea de *Los Malavoglia*, o los mordaces susurros de los confesionarios provinciales de *La Regenta*; más tarde, la *longue durée* de los mitos orales colectivos de *Batouala* u *Hombres de maíz*²³. Aquí, el estilo indirecto libre representa una forma de

²² Fiodor Dostoyevski, *Crimen y castigo*, parte I, cap. 4.

²³ Dos ejemplos. «Por ese entonces, los pícaros hacían todo tipo de travesuras; y en Trezza uno veía rostros que nunca se habían visto antes, en los acantilados, gente que afirmaba que iba a pescar, y que hasta robaban las sábanas puestas a secar, si había alguna. A la pobre Nunziata le robaron de esa forma una sábana nueva. ¡Pobre chica! Imagínese robarle a ella, una chica que se había gastado las manos hasta los huesos para llevarles el pan a todos

cohesión social que –al basarse en palabras explícitas, *habladas*, y no en una absorción «no reflexiva»– es más pendenciera y molesta que en Europa occidental, pero también mucho más inestable: los portavoces de lo social (aldeanos, confesor, jefe) deben siempre estar *físicamente ahí*, dispuestos a reiterar una y otra vez los valores dominantes o, de lo contrario, las cosas se desmoronarían. Y de hecho lo hacen, en todas estas novelas.

Hasta ahora, hemos seguido al estilo indirecto libre mientras exploraba el polo «objetivo» de su escala tonal: las «verdades» del narrador neoclásico y la *doxa* de la opinión pública; la fuerza (en Dostoyevski) de las teorías y las ideas abstractas, y los mitos de las sociedades tradicionales. Hacia 1900, sin embargo, un grupo de escritores diferente comienza a experimentar en el extremo opuesto del espectro, el de lo irreductiblemente singular. Primero llega un conjunto de estilizaciones de clase alta (James, Mann, Proust, Woolf...), donde la desviación de las normas sociales es a menudo tan ligera que quizá ni siquiera pueda formar una rama separada; después, de manera más decisiva, la generación de Joyce va mucho más allá de la «conciencia no reflexiva», para adentrarse en las capas preconscientes o inconscientes de la vida psíquica. Y, en este punto, se produce una segunda «catástrofe» estilística: al igual que en *Crimen y castigo* la tercera persona del discurso narrativo se turnaba con la segunda persona del diálogo, en *Ulysses* está constantemente deslizándose a la *primera* persona de la corriente de la conciencia, con toda la galaxia de asociaciones idiosincrásicas que esta técnica implica²⁴. Y, a través del prisma de este pequeño cambio gramatical, podemos nuevamente percibir un proceso ramificador de orden superior, en el que el realismo psicológico se convierte en la «especie» de la épica moderna, al igual que antes se había metamorfoseado en las novelas dialógicas.

En la última ramificación del árbol –las «novelas de dictadores» iberoamericanas– la fluctuación entre la tercera y la primera persona sigue ahí, pero su dirección se ha invertido: en lugar de una narración de tercera persona que modula hacia un monólogo de primera persona, observamos el intento del dictador de objetivizar su yo íntimo (y patológico) en las

los hermanos pequeños que su padre le había dejado en las manos cuando se había levantado para irse a buscar fortuna en la Alejandría de Egipto», Giovanni VERGA, *Los Malavoglia*, cap. 2.

«Es un buen tipo, el sol, ¡y tan justo! Brilla para todos los vivos, del más grande al más humilde. No distingue a los ricos de los pobres, ni a los negros de los blancos. Sea cual sea su color, sea cual sea su fortuna, todos los hombres son hijos suyos. Los ama a todos por igual; favorece sus plantaciones; disipa, para agradarles, la fría y sombría niebla; reabsorbe la lluvia; y expulsa a las sombras. ¡Ah!, las sombras. De manera despiadada e incansable, el sol las persigue allá donde puedan estar. Sólo eso odia», René MARAN, *Batouala*, cap. 8.

²⁴ «Él miró las botas que había embetunado y lustrado. Ella lo había sobrevivido. Perdido a su marido. Más muerto para ella que para mí. Uno debe sobrevivir al otro. Dicen los sabios. Hay más mujeres que hombres en el mundo. Expresarle las condolencias. Tu terrible pérdida. Espero que pronto lo sigas. Sólo para las hindúes. Ella se casaría con otro. ¿Él? Pero quién sabe después», James JOYCE, *Ulysses*, cap. 6.

poses monumentales de un personaje público. «Mi dinastía empieza y acaba en mí, en YO-ÉL», escribe Augusto Roa Bastos en *Yo el supremo*; y hacia el final del libro:

ÉL, erguido, con su brío de siempre, la potencia soberana del primer día. Una mano atrás, la otra metida en la solapa de la levita [...]. YO es ÉL, definitivamente, YO-EL-SUPREMO. Inmemorial. Imprecedero²⁵.

En la novela de Roa Bastos, como en *El recurso del método* de Carpentier y en *El general en su laberinto* de García Márquez –las otras dos novelas sobre dictadores publicadas en 1974, un año después del golpe contra Allende en Chile–, el «YO» de El Supremo todavía eclipsa a su «ÉL», relegando así el estilo indirecto libre a un papel muy limitado. Pero con Mario Vargas Llosa la técnica pasa al primer plano, y hace realidad su pleno potencial político: presentando la mente del dictador «no mediada por ningún punto de vista que lo juzgue» –por repetir la clara definición de estilo indirecto libre dada por Ann Banfield–²⁶ Vargas Llosa dota de naturalidad inolvidablemente siniestra al pútrido sustrato del terror político:

¿Había tenido Estados Unidos un amigo más sincero que él, los últimos treinta y un años? ¿Qué gobierno lo había apoyado más en la ONU? ¿Cuál fue el primero en declarar la guerra a Alemania y al Japón? ¿Quién untó con más dólares a representantes, senadores, gobernadores, abogados y periodistas de Estados Unidos? El pago: las sanciones económicas de la OEA, para dar gusto al negrito de Rómulo Betancourt y seguir mamando petróleo venezolano. Si Johnny Abbes hubiera hecho mejor las cosas y la bomba le hubiera arrancado la cabeza al maricón de Rómulo, no habría sanciones y los gringos pendejos no joderían con la soberanía, la democracia y los derechos humanos²⁷.

VII

Del hogar del ruido y la impropiedad, donde nadie estaba en el lugar que le correspondía, a los gringos pendejos que lo jodían con la soberanía, la democracia y los derechos humanos. Esto podría ser la literatura comparada, si se tomara en serio la *literatura mundial*, por una parte, y la *morfología comparativa*, por la otra. Tómese una forma, sígase de un espacio a otro, y estúdiense las razones de sus transformaciones: las razones «oportunistas y por consiguiente impredecibles» de la evolución, en palabras de Ernst Mayr²⁸. Y, por supuesto, la multiplicidad de espacios es el gran reto, y la maldición, casi, de la literatura comparada: pero es también su peculiar virtud, porque sólo en esa geografía amplia y no homogénea se ponen de manifiesto algunos principios fundamentales de la historia cultural. Como, aquí, la dependencia que la novedad morfológica

²⁵ AUGUSTO ROA BASTOS, *Yo el supremo*, Madrid, 1993, pp. 145 y 491-492.

²⁶ ANN BANFIELD, *Unspeakable Sentences*, Boston, 1982, p. 97.

²⁷ MARIO VARGAS LLOSA, *La fiesta del chivo*, cap. 2.

²⁸ E. Mayr, *Toward a new Philosophy of Biology*, cit., p. 458.

tiene de la discontinuidad espacial: «especiación alopátrica», por citar nuevamente a Ernst Mayr: una nueva especie (o en cualquier caso, una nueva disposición formal), que surge cuando una población migra a otra tierra, y debe cambiar rápidamente para sobrevivir. Exactamente igual que el estilo indirecto libre cuando se traslada a San Petersburgo, Ací Trezza, Dublín, Ciudad Trujillo...

La discontinuidad espacial potencia la divergencia morfológica. Es una situación que me recuerda a las reflexiones de Gide sobre la forma de la novela en la época en la que escribía *Los monederos falsos*: aceptando que la novela es una porción de vida, meditaba, ¿por qué debería ser siempre una porción «en sentido longitudinal», que resalte el paso del tiempo? ¿Por qué no una porción «a lo ancho», y siguiendo la dirección de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos? Longitud más anchura: así es como adquiere sentido un árbol. Y, si uno mira la figura 6, o en los que lo preceden, no puede evitar preguntarse: ¿cuál es el eje más significativo aquí, el vertical o el horizontal? ¿La sucesión diacrónica o la dispersión sincrónica? Esta incertidumbre perpetua entre historia y forma—esta imposibilidad, de hecho, de «ver» realmente ambas a un tiempo— es el resultado de una nueva concepción de la historia literaria, en la que la literatura avanza hacia adelante y *hacia los lados* al mismo tiempo; a menudo, más hacia los lados que hacia adelante. Como la gran metáfora de Shklovsky para el arte, el movimiento del caballo de ajedrez.

VIII

Tres artículos; tres modelos; tres instantáneas del ámbito literario: primero el sistema en su totalidad, después el medio campo de los cronotopos y los géneros, y ahora la microescala de los recursos estilísticos. Pero, a pesar de la diferencia de escala, algunas constantes se mantienen. Primero, una indiferencia total al filosofar que recibe el nombre de «Teoría» en los departamentos de literatura. Precisamente *en nombre del conocimiento teórico* debería olvidarse la «Teoría», sustituyéndola por la extraordinaria gama de interpretaciones conceptuales—teorías, plurales, y con *t* minúscula— desarrolladas por las ciencias naturales y por las sociales. «Las teorías son redes—escribió Novalis— y sólo quien las lanza puede pescar.» Las teorías son redes, y deberíamos aprender a evaluarlas por los datos empíricos que nos permiten procesar y comprender: por cuanto *cambian concretamente nuestra forma de trabajar*, y no como fines en sí mismas. Las teorías son redes; y hay tantas criaturas interesantes que esperan a ser capturadas, sólo con intentarlo.

Finalmente, los métodos que he analizado (y otros que podrían haberse añadido) comparten también una preferencia clara por la *explicación frente a la interpretación*. No ofrecen una lectura de *Waverley*, *Black Forest Village Stories* ni de *Los Malavoglia*, sino que su objetivo es comprender las estructuras más amplias dentro de las cuales estas obras tie-

nen un significado: los ciclos temporales que determinan la llegada y desaparición de los géneros, o los patrones circulares típicos de la antigua cultura de aldea, o las ramas estilísticas que delimitan la función social del estilo indirecto libre. Si tuviera que mencionar un denominador común de todos estos intentos, probablemente elegiría: *una concepción materialista de la forma*. ¿Un eco de la problemática marxista de las décadas de los sesenta y los setenta? Sí y no. Sí, porque la gran idea de esa estación crítica –la forma como el aspecto más profundamente social de la literatura: *la forma como fuerza*, como digo al final de mi anterior artículo– sigue siendo para mí tan válida como siempre. Y no, porque ya no creo que un único marco explicativo pueda explicar las múltiples escalas de la producción literaria y sus múltiples vínculos con el sistema social en conjunto: de ahí el eclecticismo conceptual de estos artículos y la naturaleza tentativa de muchos de los ejemplos. Queda mucho por hacer, desde luego, sobre la compatibilidad de los diferentes modelos, y la jerarquía explicativa que debe establecerse entre ellos. Pero ahora mismo abrir nuevas posibilidades conceptuales parecía más importante que justificar cada uno de sus detalles.