

LA LITERATURA COMO MUNDO

Cliente: ¡Dios hizo el mundo en seis días, y usted es incapaz de hacerme unos malditos pantalones en seis meses!

Sastre: Pero señor, mire el mundo, y mire sus pantalones.

Citado por Samuel Beckett

Lejos, lejos de ti se despliega la historia mundial, la historia mundial de tu alma.

Franz Kafka

Tres preguntas. ¿Es posible restablecer el eslabón perdido entre la literatura, la historia y el mundo, y al mismo tiempo mantener una completa percepción de la irreducible singularidad de los textos literarios? Segunda, ¿puede concebirse la literatura como un mundo en sí? Y en tal caso, ¿podría una exploración de su territorio ayudarnos a responder la primera pregunta?

Dicho de otra manera, ¿es posible encontrar los medios conceptuales con los que enfrentarse al postulado central de la crítica literaria interna, basada en el texto: el de que existe una ruptura total entre el texto y el mundo? ¿Podemos proponer herramientas teóricas y prácticas capaces de combatir el principio rector de la autonomía del texto, o la supuesta independencia de la esfera lingüística? Hasta el momento, me parece que las respuestas dadas a esta pregunta crucial, desde la teoría poscolonial entre otras, sólo han establecido una relación limitada entre los dos ámbitos supuestamente inconmensurables. El poscolonialismo postula que existe una relación directa entre la literatura y la historia, una relación exclusivamente política. A partir de ahí, pasa a realizar una crítica *externa* que corre el riesgo de reducir lo literario a lo político, imponiendo una serie de anexiones o cortocircuitos, y pasando a menudo en silencio por las verdaderas características estéticas, formales o estilísticas que de hecho «hacen» la literatura.

Quiero proponer una hipótesis para superar esta división entre crítica interna y externa. Digamos que existe un espacio mediador entre la literatura y el mundo: un territorio paralelo, relativamente autónomo del ámbito político, y dedicado por ello a preguntas, debates, invenciones de naturaleza específicamente literaria. En él, las luchas de todo tipo –políticas, sociales, nacionales, de género, étnicas– acaban siendo refractadas, diluidas, defor-

madas o transformadas de acuerdo con una lógica literaria, y en formas literarias. Trabajar sobre esta hipótesis, intentando al mismo tiempo prever todas sus consecuencias políticas y prácticas, debería permitirnos establecer un curso de crítica a la vez interna y externa; en otras palabras, una crítica capaz de dar una explicación unificada de, pongamos, la evolución de las formas poéticas, o la estética de la novela, y la conexión de ambas con el mundo político, económico y social; y que incluso nos dijera, mediante un proceso muy largo (histórico, de hecho), cómo se rompe el vínculo en las regiones más autónomas de este espacio.

Por consiguiente: otro mundo, cuyas divisiones y fronteras sean relativamente independientes de las fronteras políticas y lingüísticas. Y con sus propias leyes, su propia historia, sus revueltas y revoluciones específicas; un mercado en el que se comercie con valores no mercantiles, dentro de una economía no económica; y medido, como veremos, por una escala temporal estética. Este Mundo de las Letras funciona en su mayor parte de manera invisible, excepto para aquellos más alejados de sus grandes centros y más privados de sus recursos, que pueden ver con más claridad que los otros las formas de violencia y dominación que operan en su interior.

Llamemos a esta área intermedia el «espacio literario mundial». No es más que una herramienta que debería ponerse a prueba mediante la investigación concreta, un instrumento que podría proporcionar una explicación sobre la lógica y la historia de la literatura, sin caer en la trampa de la autonomía total. También es un «modelo hipotético» en el sentido chomskiano: un conjunto de enunciados cuyo establecimiento (aunque arriesgado) puede ayudar a formular el objeto de descripción; es decir, un conjunto de proposiciones internamente coherente¹. Trabajar a partir de un modelo debería permitir cierta libertad respecto a lo «dado» inmediato. Debería, por el contrario, permitirnos construir cada caso de nuevo; y demostrar que ninguno de ellos existe en aislamiento, sino que es un ejemplo particular de lo posible, un elemento de un grupo o familia, que no podríamos haber visto sin haber formulado primero un modelo abstracto de todas las posibilidades.

Esta herramienta conceptual no es en sí misma una «literatura mundial» —es decir, un corpus literario expandido a escala mundial, cuya documentación y, de hecho, existencia sigue siendo problemática— sino un *espacio*: un conjunto de posiciones interconectadas, que deben considerarse y describirse en función de las relaciones. No están en juego las modalidades de análisis de la literatura a escala mundial, sino los medios conceptuales de pensar la literatura *en cuanto* mundo.

En el relato «La figura en la alfombra» —enfocado como está hacia los objetivos de interpretación en literatura— Henry James despliega la hermosa

¹ Noam CHOMSKY, *Current Issues in Linguistic Theory*, La Haya, 1964, pp. 105 ss.

metáfora de la alfombra persa. Vista de pasada o demasiado de cerca, parece un entramado indescifrable de formas y colores arbitrarios; pero desde el ángulo correcto, la alfombra presenta de repente al observador atento «la combinación correcta» de «soberbia complejidad»; un conjunto ordenado de motivos que sólo se pueden entender relacionados entre sí, y que sólo se hacen visibles cuando se perciben en su totalidad, en su dependencia recíproca y su interacción mutua². Sólo cuando se ve la alfombra a modo de configuración –por usar la expresión utilizada por Foucault en *Les Mots et les choses*– que ordena las formas y los colores, pueden comprenderse sus regularidades, variaciones y repeticiones; su coherencia y sus relaciones internas. Cada figura sólo se puede captar en función de la posición que ocupa dentro del conjunto, y de sus interconexiones con todas las demás.

La metáfora de la alfombra persa resume el enfoque aquí ofrecido: adoptar una perspectiva distinta, cambiar el punto de observación habitual de la literatura. No centrarnos simplemente en la coherencia global de la alfombra, sino demostrar por el contrario que, a partir de una captación del patrón general de diseños, será posible comprender cada motivo, cada color en su detalle más diminuto; es decir, cada texto, cada autor, sobre la base de su posición relativa dentro de esta inmensa estructura. Mi proyecto, por consiguiente, es restaurar la coherencia de la estructura global dentro de la que aparecen los textos, y que sólo se puede ver siguiendo aparentemente la ruta más alejada de ellos: a través del territorio vasto e invisible que he denominado la «República Mundial de las Letras». Pero sólo para volver a los propios textos y proporcionar una nueva herramienta para interpretarlos.

El nacimiento de un mundo

Por supuesto, este espacio literario no surgió directamente en su actual configuración. Emergió como producto de un proceso histórico, a partir del cual fue adquiriendo autonomía. Sin entrar en detalle, podemos decir que apareció en Europa en el siglo XVI, siendo Francia e Inglaterra sus regiones más antiguas. Se consolidó y amplió hacia Europa central y oriental durante el siglo XVIII y especialmente el XIX, propulsado por la teoría nacional herderiana. Se expandió durante el siglo XX, sobre todo a través del proceso descolonizador todavía activo: siguen apareciendo manifiestos que proclaman el derecho a la existencia o a la independencia literaria, a menudo relacionados con movimientos a favor de la autodeterminación nacional. Aunque el espacio de la literatura se ha constituido más o menos en todas las partes del mundo, su unificación en todo el planeta dista mucho de ser total.

² Henry JAMES, *The Figure in the Carpet and Other Stories*, Harmondsworth, 1986, p. 381 [ed. cast.: *La figura de la alfombra*, Barcelona, JRS, 1978].

Los mecanismos mediante los que funciona este universo literario son los opuestos exactos de lo que normalmente se entiende por «globalización literaria»: mejor definida como un impulso a corto plazo de los beneficios de las editoriales situadas en los centros más poderosos y mercantilizados, mediante la comercialización de productos pensados para una rápida circulación «desnacionalizada»³. El éxito de este tipo de libro entre las capas cultas occidentales –que no representa más que un cambio de la literatura de estación ferroviaria a la de aeropuerto– ha fomentado la creencia en un proceso continuo de pacificación literaria: una progresiva normalización y homologación de los temas, las formas, las lenguas y los tipos de relatos en todo el mundo. En realidad, las desigualdades estructurales en el mundo literario dan lugar a series específicas de luchas, rivalidades y enfrentamientos sobre la propia literatura. De hecho, a través de estos encontronazos es como se hace visible el espacio literario.

Estocolmo y Greenwich

Un indicador objetivo de la existencia de este espacio literario mundial es la creencia (casi) unánime en la universalidad del Premio Nobel de Literatura. La importancia atribuida a este premio, la peculiar diplomacia involucrada, las expectativas nacionales que genera, el colosal renombre que proporciona; incluso (¿sobre todo?) la crítica anual al jurado sueco por su supuesta falta de objetividad, sus supuestos prejuicios políticos, sus errores estéticos; todo conspira para convertir esta canonización anual en un compromiso planetario para los protagonistas del espacio literario. El Premio Nobel es hoy una de las pocas consagraciones literarias verdaderamente internacionales, un laboratorio único para designar y definir qué es universal en literatura⁴. Los ecos que produce cada año, las expectativas suscitadas, las creencias conmocionadas, todo ello reafirma la existencia de un mundo literario que se extiende prácticamente a todo el planeta, con su propio modo de celebración, autónomo –no sujeto, o al menos no directamente, a criterios políticos, lingüísticos, nacionales, nacionalistas o comerciales– y planetario. En este sentido, el Premio Nobel es un indicador objetivo y básico de que existe un espacio literario mundial⁵.

Otro indicador –más difícil de observar– es la aparición de una medición específica del tiempo, común para todos los actores. Cada nuevo miembro debe reconocer de partida un punto de referencia, una norma respecto a la cual lo vayan a medir; todas las posiciones están localizadas en referen-

³ Véase André SCHIFFRIN, *The Business of Books: How the International Conglomerates Took over Publishing and Changed the Way we Read*, Londres y Nueva York, 2000.

⁴ Véase Kjell ESPMARK, *Le Prix Nobel. Histoire intérieure d'une consécration littéraire*, París, 1986.

⁵ La reciente concesión del premio a la austriaca Elfriede Jelinek –inclasificable autora de relatos y obras de teatro violentos y experimentales, con una actitud crítica radical, radicalmente pesimista, política y feminista– es otro ejemplo de la total independencia del jurado sueco para tomar sus decisiones y dirigir su «política literaria».

cia a un centro en el que se determina el presente literario. Propongo llamar a este centro el Meridiano de Greenwich de la literatura. Al igual que la línea imaginaria, arbitrariamente escogida para determinar las líneas de longitud, contribuye a la organización real del mundo y permite medir distancias y evaluar posiciones en la superficie del planeta, también el meridiano literario nos permite calcular la distancia entre el centro y los protagonistas dentro del espacio literario. Es el lugar en el que la medición del tiempo literario –es decir, la evaluación de la modernidad estética– cristaliza, se disputa y se elabora. Lo considerado moderno aquí, en un momento dado, será declarado el «presente»: textos que «dejarán su huella», capaces de modificar las actuales normas estéticas. Estas obras servirán, durante un tiempo al menos, de unidades de medición dentro de una cronología específica, modelos de comparación para producciones posteriores.

Ser considerado «moderno» es una de las formas de reconocimiento más difíciles para los escritores situados fuera del centro, y objeto de violenta y amarga competencia. Octavio Paz estableció con brillantez los términos de esta extraña lucha en su discurso de aceptación del Premio Nobel, titulada, precisamente, *En busca del presente*. El autor describe toda su trayectoria personal y poética como una búsqueda frenética –y atinada, como testimonia la obtención del premio más elevado– de un presente literario, del que desde muy pronto supo que, siendo mexicano, se encontraba estructuralmente muy distante⁶. Los textos a los que se les concede categoría de modernos crean la cronología de la historia literaria, de acuerdo con una lógica que puede diferenciarse mucho de la de otros mundos sociales. Por ejemplo, una vez consagrado como obra «moderna» por Valéry Larbaud en la traducción francesa de 1929, obteniendo las reseñas y la atención crítica que tanto lo había eludido en inglés, el *Ulises* de Joyce se convirtió en una de las medidas de la modernidad novelística, y sigue siéndolo en ciertas regiones del espacio literario.

Temporalidades

La modernidad es, por supuesto, una entidad inestable: un emplazamiento de lucha permanente, un decreto destinado a la obsolescencia más o menos rápida, y uno de los principios de cambio fundamentales en el centro del espacio literario mundial. Todos los que aspiran a la modernidad, o que luchan por el control monopolístico de su atribución, están inmersos en la clasificación y desclasificación constante de obras; en la que los textos pueden convertirse en ex modernos o nuevos clásicos. El uso recurrente de metáforas temporales en la crítica, que declara alegremente que las obras están *pasées* o «desfasadas», que son arcaicas, innovadoras o anacrónicas, o que están imbuidas del «espíritu de los tiempos», es uno de los

⁶ «Lo moderno estaba fuera, tuvimos que importarlo», escribe, por ejemplo, Octavio Paz, *La búsqueda del presente. Conferencia Nobel*, San Diego, 1990.

signos más claros de cómo funcionan estos mecanismos. Esto explica, al menos en parte, la permanencia del término «modernidad» en las proclamas y en los movimientos literarios al menos desde 1850; desde las diferentes vanguardias europeas y latinoamericanas, a los diversos posmodernismos, pasando por los futurismos italiano y ruso. Las innumerables reivindicaciones de «novedad» –*Nouveau Roman*, *Nouvelle Vague*, etcétera– se adhieren al mismo principio.

Debido a la precariedad inherente al principio de «modernidad», una obra declarada moderna está destinada a volverse obsoleta a no ser que ascienda a la categoría de «clásico». Mediante este proceso, algunas obras pueden escapar de los caprichos de la opinión y de las disputas sobre su valor relativo. En términos literarios, un clásico se sitúa por encima de la competición temporal (y de la desigualdad espacial). Por otra parte, las prácticas alejadas del presente literario, establecido asimismo por todo el sistema de consagraciones en el centro, serán declaradas trasnochadas. Por ejemplo, en las zonas más alejadas del meridiano de Greenwich (ya sea en espacios literarios periféricos o en las regiones más comerciales del centro) se sigue dando la novela naturalista, aun cuando hace mucho tiempo que las autoridades autónomas han dejado de considerarla «moderna». El crítico brasileño Antonio Cândido ha observado:

lo que llama la atención de América Latina es que obras estéticamente anacrónicas se consideraran válidas [...] Esto es lo que ocurrió con el naturalismo de la novela, que llegó un poco tarde y se ha prolongado hasta ahora sin solución de continuidad esencial [...] Por lo tanto, cuando el naturalismo ya sólo era una supervivencia de un género desfasado en Europa, entre nosotros podía constituir todavía un ingrediente de fórmulas literarias legítimas, tales como la novela social de las décadas de 1930 y 1940⁷.

Este tipo de lucha estética-temporal se libra a menudo a través de intermediarios interesados por «descubrir» a autores extranjeros. El noruego Ibsen fue consagrado como uno de los mayores dramaturgos europeos de manera casi simultánea en París y en Londres, hacia 1890. Su obra, etiquetada de «realista», cambió toda la práctica, la escritura, la decoración, el lenguaje y el diálogo teatrales, provocando una verdadera revolución en el teatro europeo. La consagración internacional de un dramaturgo procedente de un país que sólo hacía poco tiempo que se había independizado, y cuya lengua rara vez se hablaba (y por consiguiente raramente se traducía) en Francia e Inglaterra, se consiguió por las acciones de unos cuantos mediadores –Bernard Shaw en Londres, André Antoine y Lugné-Poe en París– que a su vez planeaban «modernizar» el teatro en sus respectivos países, superando las rancias normas establecidas del vodevil y

⁷ Antonio CÂNDIDO, «Literature and Underdevelopment», en *On Literature and Society*, traducido al inglés por Howard Becker, Princeton, 1905, pp. 128-129 [ed. cast.: «Literatura y subdesarrollo», en César Fernández Moreno (coord.), *América Latina en su literatura*, México, Siglo XXI, 1976].

del drama burgués que predominaban en Londres y París, y labrándose un nombre como dramaturgos o productores⁸. En el Dublín de 1900, Joyce hizo uso a su vez de la estética prodigiosa y la novedad temática de la obra de Ibsen en su lucha contra el teatro irlandés, que amenazaba, en su opinión, con volverse «demasiado irlandés».

Lo mismo es en buena parte aplicable a Faulkner. Habiendo sido elogiado a partir de la década de 1930 como uno de los novelistas más innovadores de su época⁹, el propio Faulkner se convirtió en medida de la innovación novelística después de recibir el Premio Nobel en 1950. Tras su consagración internacional, su obra desempeñó el papel de «acelerador temporal» para una amplia gama de novelistas de diferentes periodos, en países estructuralmente comparables, desde el punto de vista cultural, al sur estadounidense. Todos ellos reconocían abiertamente haber utilizado (al menos en el sentido técnico) este acelerador faulkneriano; entre ellos se encontraban Juan Benet en la España de la década de 1950; Gabriel García Márquez en Colombia y Mario Vargas Llosa en Perú en las décadas de 1950 y 1960; Kateb Yacine en la Argelia de la década de 1960, António Lobo-Antunes en la de 1970 en Portugal; Edouard Glissant en las Antillas Francesas de la década de 1980, etcétera.

Superando fronteras

¿Pero por qué partir de la hipótesis de que existe un espacio literario mundial y no otro más restringido, que habría sido más fácil de demarcar: un campo regional o lingüístico, por ejemplo? ¿Por qué preferir empezar construyendo el mayor ámbito posible, el que entraña más riesgos? Porque iluminar el funcionamiento de este espacio, y en particular las formas de dominación ejercidas dentro de él, supone rechazar las categorías y las divisiones nacionales establecidas; de hecho, exige un modo de pensamiento transnacional o internacional. En cuanto adoptamos esta perspectiva mundial, comprendemos inmediatamente que los límites nacionales, o los lingüísticos, simplemente enmascaran los efectos reales de la dominación y la desigualdad literarias. La razón es sencilla: las literaturas de todo el mundo se formaron sobre el modelo nacional creado y promovido por Alemania a finales del siglo XVIII. El movimiento nacional de las literaturas, que acompañó a la formación de los espacios políticos de Europa desde el comienzo del siglo XIX, condujo a una esencialización de las categorías literarias y a la creencia de que las fronteras del espacio literario coincidían necesaria-

⁸ El mismo uso «interesado» de lo extranjero explica el caso de los románticos franceses citado por Christopher PRENDERGAST: «utilizaron a» Shakespeare y la tradición teatral inglesa para establecerse en el espacio francés. Véase «La negociación de la literatura mundial», *NLR* 8 (mayo-junio de 2001), pp. 127-130.

⁹ El famoso artículo de SARTRE sobre *The Sound and the Fury*, «La temporalité chez Faulkner», apareció en la *Nouvelle revue française* en junio-julio de 1939; reimpresso en *Situations I*, París, 1947, pp. 65-75.

mente con las fronteras nacionales. Las naciones se consideraban unidades separadas y encerradas en sí mismas, cada una irreducible a cualquier otra; y desde dentro de su especificidad autárquica, estas entidades producían objetos literarios cuya «necesidad histórica» se inscribe dentro de un horizonte nacional. Stefan Collini ha demostrado la tautología que subyace a la definición de «literatura nacional» para el caso británico (o más bien inglés): «sólo aquellos autores que despliegan las características supuestas son reconocidos como auténticamente ingleses, una categoría cuya definición descansa sobre los ejemplos proporcionados en la literatura escrita exclusivamente por esos autores¹⁰.

La división nacional de las literaturas conduce a una especie de astigmatismo. Un análisis del espacio literario irlandés entre 1890 y 1930 que pasara por alto los acontecimientos acaecidos en Londres (la potencia política, colonial y literaria, en oposición a la cual se construye el espacio irlandés) y en París (recurso alternativo y potencia literaria políticamente neutral), o pasara en silencio por encima de las trayectorias, los exilios y diversas formas de reconocimiento ofrecido en las diferentes capitales, estaría condenado a una opinión parcial y distorsionada de las verdaderas oportunidades y de las relaciones de poder a las que se enfrentaban los protagonistas irlandeses. De manera similar, un estudio sobre la formación del espacio literario alemán desde finales del siglo XVIII que pasara por alto la relación intensamente competitiva de este país con Francia correría el riesgo de malinterpretar por completo sus compromisos estructurales.

Esto no pretende sugerir que las relaciones de poder literario internacionales sean los únicos factores explicativos de los textos literarios, o los únicos instrumentos interpretativos que podamos aplicarles; mucho menos que la complejidad literaria debiera reducirse a esta dimensión. Participan muchas otras variables: nacionales (es decir, internas del campo literario nacional), psicológicas, psicoanalíticas, formales o formalistas¹¹. Lo interesante es, por el contrario, demostrar, desde el punto de vista estructural e histórico, que muchas variables, conflictos o formas de violencia atenuada han permane-

¹⁰ Stefan COLLINI, *Public Moralists: Political Thought and Intellectual Life in Britain, 1850-1930*, Oxford, 1991, p. 357.

¹¹ Con el respeto que me merece Christopher Prendergast, no considero que las ideas de «nación» o «nacional» deban necesariamente relacionarse con la de «literatura». De hecho, fue por el contrario para distinguirlas por lo que en mi libro *La République mondiale des lettres* (1999) propuse la noción de «espacios literarios nacionales», es decir, subespacios que a su vez se encuentran situados dentro del universo literario mundial. Estos subespacios no rivalizan entre sí, mediante las luchas entre escritores, por razones nacionales (o nacionalistas), sino por intereses puramente literarios. Dicho eso, el grado de independencia literaria respecto a los conflictos y las ideologías nacionales está firmemente correlacionado con la edad del subespacio. A este respecto, el ejemplo de Wordsworth –cuya obra no se puede interpretar, por supuesto, puramente en referencia a la rivalidad internacional– ilustra a la perfección el hecho de que son los espacios nacionales más antiguos y mejor dotados los que consiguen constituir gradualmente una literatura autónoma dentro de sus límites nacionales, (relativamente) independientes de los intereses estrictamente literarios; es decir, un espacio despolitizado y (al menos parcialmente) desnacionalizado. Véase C. Prendergast, «La negociación de la literatura mundial», cit., pp. 122-127.

cido sin detectar e inexplicados debido a la invisibilidad de esta estructura mundial. Los estudios críticos sobre Kafka, por ejemplo, se limitan a menudo a estudiar la biografía del autor desde el punto de vista psicológico, o a describir la Praga de 1900. En este caso, la «pantalla» biográfica y nacional nos impide ver el lugar que el autor ocupa en otros mundos más amplios: en el espacio de los movimientos nacionalistas judíos que entonces se estaban desarrollando en Europa central y oriental; en debates entre bundistas y yiddishistas; como uno de los dominados dentro del espacio lingüístico y cultural alemán, etcétera. El filtro nacional actúa de frontera «natural» que impide al análisis considerar la violencia de las relaciones de poder políticas y literarias transnacionales que impactan sobre el escritor.

¿Espacio mundial o sistema mundo?

La hipótesis de que existe un espacio mundial, que funciona mediante una estructura de dominación independiente, en cierta medida, de las formas políticas, económicas, lingüísticas y sociales, se basa en gran medida en el concepto de «campo» establecido por Pierre Bourdieu y, más precisamente, en concepto de «campo literario»¹². Pero este último se ha concebido hasta ahora dentro del marco nacional, limitado por las fronteras, las tradiciones históricas y los procesos de acumulación de capital de un Estado-nación específico. Encontré en la obra de Fernand Braudel, y en su «economía-mundo» en particular, la idea y la posibilidad de ampliar el análisis de estos mecanismos al plano internacional¹³.

Yo resaltaría, sin embargo, la distinción entre la «estructura mundial» que yo propongo y el «sistema-mundo», más notablemente desarrollado por Immanuel Wallerstein, que me parece menos apropiado para los espacios de la producción cultural¹⁴. Un «sistema» implica directamente la existencia de rela-

¹² A este respecto, véase Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, París, 1992.

¹³ Fernand BRAUDEL, *Civilisation matérielle, économie et capitalisme –xve-xviii siècles*, 3 vols. París, 1979, vol. 3, especialmente capítulo I, pp. 12-33 [ed. cast.: *Civilización material, economía y capitalismo, siglos XV-XVIII*, 3 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1984].

¹⁴ Franco MORETTI asume el concepto de sistema-mundo en sus «Conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 3 (julio-agosto de 2000), y en «Más conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* (mayo-junio de 2003). Dicho concepto le permite ante todo afirmar la unidad y la desigualdad fundacional del sistema literario que intenta describir, una afirmación crucial y definitoria de límites que yo asumo plenamente. Por otra parte, me parece que el uso que hace de la oposición braudeliana entre el «centro» y la «periferia» tiende a neutralizar la violencia (literaria) implicada, y por consiguiente a oscurecer su desigualdad. En lugar de esta dicotomía espacial, prefiero una oposición entre lo dominante y lo dominado, para reintroducir el hecho de que existe una relación de poder. A este respecto, debería aclarar que esto no supone una mera división en dos categorías opuestas sino, por el contrario, un continuo de diferentes situaciones en el que el grado de dependencia varía enormemente. Podríamos, por ejemplo, introducir la categoría avanzada por Bourdieu de «dominado entre los dominantes» para descubrir la situación de los subordinados (literariamente) dentro de Europa. El uso que en la teoría del sistema mundo se hace de la expresión «semiperiferia» para describir este tipo de posición intermedia también creo que neutraliza y eufemiza la relación dominante-dominado, sin proporcionar una medida precisa del grado de dependencia.

ciones interactivas entre cada elemento, cada posición. Una estructura, por el contrario, se caracteriza por relaciones objetivas, que pueden operar fuera de cualquier interacción directa. Además, de acuerdo con Wallerstein, las fuerzas y los movimientos que luchan contra el «sistema» se consideran «antisistémicos». En otras palabras, son externos al sistema y luchan contra él desde una posición «exterior», que a veces es difícil de situar pero es posible localizarla potencialmente en la «periferia». En una estructura de dominación internacional se da el caso opuesto: las definiciones de «fuera» y «dentro» —es decir, los límites del espacio— son en sí mismas el objetivo de las luchas. Son estas luchas las que constituyen el espacio, las que lo unifican y dirigen su expansión. Dentro de esta estructura, los medios y los métodos están en disputa permanente: a quién se le puede declarar escritor, quién puede efectuar juicios estéticos legítimos (aquellos que dotarán a una obra determinada de valor específicos), la propia definición de literatura.

En otras palabras, el espacio literario mundial no es una esfera establecida por encima de todas las demás, reservada exclusivamente a los escritores, las editoriales y los críticos internacionales, para que los actores literarios maniobren en un mundo supuestamente desnacionalizado. No es la única reserva de grandes novelistas, de autores de gran éxito, de producción editorial pensada para efectuar ventas planetarias. Está formado por todos los habitantes de la República de las Letras, cada uno de ellos situado de manera distinta dentro de su propio espacio literario nacional. Al mismo tiempo, la posición de cada escritor debe ser necesariamente doble, dos veces definida: cada escritor o escritora se sitúa una vez de acuerdo con la posición que ocupa en un espacio nacional, y otra, de acuerdo con el lugar que este espacio nacional ocupa en el espacio mundial. Esa doble posición, inextricablemente nacional e internacional, explica por qué —al contrario de lo que el punto de vista economicista de la globalización nos haría creer— se producen las luchas internacionales que tienen sus efectos principalmente dentro de los espacios nacionales. Las batallas sobre la definición de la literatura, sobre las transformaciones y las innovaciones técnicas o formales, se dan en conjunto dentro del espacio literario nacional.

La gran dicotomía se da entre escritores nacionales e internacionales. Ésta es la fractura que explica las formas literarias, los tipos de innovación estética, la adopción de géneros. Los escritores nacionales e internacionales luchan con diferentes armas, por distintas recompensas estéticas, comerciales y editoriales, contribuyendo así, de diferentes maneras, a la acumulación de recursos literarios nacionales requerida para entrar en el espacio mundial y competir dentro de él. En contra del punto de vista convencional, la nacional y la internacional no son esferas separadas; son dos actitudes opuestas, que luchan dentro del mismo ámbito¹⁵.

¹⁵ Al ofrecer un cuadro comparativo de las «instituciones de literatura regional, nacional y mundial en India», Francesca Orsini sugiere que hay «niveles» o «esferas» distintos y mutuamente independientes dentro de un único espacio literario nacional. Pienso que estamos haciendo referencia a posiciones que sólo existen dentro y a través de las relaciones de

Por eso no se puede imaginar sencillamente el espacio literario como una geografía mundial fácil de captar mediante una descripción de las regiones, los climas culturales y lingüísticos, los centros de atracción y los modos de circulación, como han hecho Braudel o Wallerstein respecto al mundo económico¹⁶. Por el contrario, el espacio literario debería concebirse en función de la «forma simbólica» de Cassirer, dentro de la cual escritores, lectores, investigadores, profesores, críticos, editoriales, traductores y demás leen, escriben, piensan, debaten e interpretan; una estructura que les –nos– proporciona categorías intelectuales, y recrea sus jerarquías y restricciones en cada mente, reforzando así los aspectos materiales de su existencia¹⁷. De manera diferencial, de acuerdo con la posición (nacional, lingüística, profesional) que uno ocupe en su interior en cualquier momento dado. El espacio literario en todas sus formas –textos, jurados, editores, críticos, escritores, teóricos, especialistas– existe dos veces: una en las cosas y otra en el pensamiento; es decir, en el conjunto de creencias producido por estas relaciones materiales e interiorizado por los participantes en el Gran Juego de la literatura.

Éste es otro aspecto que dificulta tanto visualizar la estructura: resulta imposible situarla a distancia, como fenómeno discreto y objetivable. Además, cualquier descripción o análisis de su funcionamiento tiene que ir *contra* la enorme masa de reflexiones convencionales sobre la literatura, contra los hechos especializados o estéticos dados, y reconcebir cada noción, cada categoría –influencia, tradición, herencia, modernidad, clásicos, valor– en referencia al funcionamiento específico e interno de la república mundial de las letras.

La acumulación de poder

Las características primordiales de este espacio literario mundial son la jerarquía y la desigualdad. La distribución sesgada de bienes y valores ha sido uno de sus principios constitutivos, dado que los recursos se han acumulado históricamente dentro de las fronteras nacionales. Goethe fue el primero en intuir la relación directa entre la aparición de una *Weltliteratur* y la emergencia de una nueva economía basada en las luchas específicas de las relaciones literarias internacionales: un «mercado en el que todas las naciones ofrecen sus productos» y «un comercio intelectual general»¹⁸. De hecho, la literatura mundial proporciona un tipo paradójico de mercado,

poder en las que se sostienen mutuamente, y no a un «sistema» rígido e inmutable. Véase «India en el espejo de la narrativa mundial», *NLR* 13 (marzo-abril de 2002), pp. 18-19.

¹⁶ Véase notablemente Immanuel WALLERSTEIN, *The Modern World-System*, 3 vols., Nueva York, 1980-1988 [ed. cast.: *El moderno sistema mundial*, Madrid, Siglo XXI, 2004].

¹⁷ ERNST CASSIRER, *La Philosophie des formes symboliques*, vol. 1, *Le langage*, París, 1972, especialmente el capítulo I, pp. 13-35.

¹⁸ J. W. von GOETHE, *Goethes Werke*, Hamburgo, 1981, vol. 12, pp. 362-363. Véase también Fritz STRICH, *Goethe and World Literature*, Nueva York, 1972, p. 10.

constituido en torno a una economía no económica, y que funciona de acuerdo con un conjunto de valores propio: porque la producción y la reproducción se basan aquí en la creencia en el valor «objetivo» de las creaciones literarias: obras denominadas «inestimables». El valor producido por los clásicos nacionales o universales, los grandes innovadores, los *poètes maudits*, los textos raros, se concentra en las capitales en forma de bienes literarios nacionales. Las regiones más antiguas, aquellas que llevan más tiempo establecidas en el campo literario, son las más «ricas» en este sentido, aquellas a las que se concede más poder. El prestigio es la forma por antonomasia que adopta el poder en el universo literario: la autoridad intangible incuestionablemente asignada a las literaturas más antiguas, las más nobles, las más legítimas (los términos son casi sinónimos), a los clásicos más consagrados y a los autores más celebrados¹⁹.

La distribución desigual de los recursos literarios es fundamental para la estructura de todo el espacio literario mundial, organizado como está en torno a dos polos opuestos. En el polo de la mayor autonomía —es decir, el más libre de las restricciones políticas, nacionales o económicas— se encuentran los espacios más antiguos²⁰, los más dotados de herencia literaria y de recursos²¹. Éstos son generalmente espacios europeos, los primeros en entrar en la competencia literaria transnacional, con grandes recursos acumulados. En el polo de la mayor heteronomía, donde los criterios políticos, nacionales y comerciales influyen más, se encuentran los recién llegados, los espacios que más carecen de recursos literarios; y aquellas zonas de las regiones más antiguas que están más subordinadas a los criterios comerciales. Mientras tanto, cada espacio nacional presenta la misma estructura polarizada.

El poder de las zonas más ricas se perpetúa porque tiene efectos reales y mensurables, sobre todo la «transferencia de prestigio» aportada por las reseñas o los prefacios de escritores prestigiosos a libros todavía no reconocidos, o a obras procedentes de fuera del centro: las entusiastas reseñas que Victor Hugo hizo a Walter Scott, en un momento en el que estaban apareciendo las primeras traducciones de sus novelas; las reseñas que Bernard Shaw hizo de las primeras producciones de obras de Ibsen en Londres; el prefacio que Gide escribió en 1947 al *Livre des jours* de Taha Hussein; o el complejo mecanismo de reconocimiento a través de la traducción, como sucedió con la consagración de Borges al traducirlo Roger Caillois, o de Ibsen traducido por William Archer, etcétera.

¹⁹ El *Dictionnaire Larousse* da dos definiciones complementarias de «prestigio», y las dos implican la noción de poder o autoridad: «1. Ascendiente derivado de la grandeza y que parece poseer un carácter misterioso. 2. Influencia, crédito».

²⁰ Con más precisión, a aquellos que llevan más tiempo en el espacio de la competencia literaria. Esto explica por qué algunos lugares antiguos como China, Japón y los países árabes son a un tiempo ancianos y subordinados: entraron en el espacio literario internacional muy tarde y en posiciones subordinadas.

²¹ Principalmente aquellos que pueden reclamar (paradójicos) «clásicos universales» nacionales.

Grados de autonomía

El segundo rasgo constitutivo del mundo literario es su relativa autonomía²². Las cuestiones suscitadas por el dominio político no se pueden superponer a las del espacio literario, ni confundir con las de éste, ya sea nacional o internacional. Buena parte de la teoría literaria contemporánea parece inclinada a provocar este cortocircuito, reduciendo constantemente lo literario a lo político. Un ejemplo destacado sería el del libro *Kafka. Pour une littérature mineure*, escrito por Deleuze y Guattari, que afirma deducir de una única entrada de diario (25 de diciembre de 1911) no sólo una particular actitud política —afirmando así que Kafka es de hecho «un autor político»—, sino también un sueño político que informa toda su obra. Tomando una frase mal traducida en la versión francesa del *Diario*, establecen la categoría de «literatura menor» y atribuyen a Kafka, a través de un flagrante anacronismo histórico, preocupaciones que no podía haber albergado antes de la Primera Guerra Mundial²³.

La autonomía implica que los acontecimientos que tuvieron lugar en el espacio literario son también autónomos: las fechas divisorias, los manifiestos, los héroes, los monumentos, las conmemoraciones, las capitales, se combinan para producir una historia específica, que no se puede confundir con la del mundo político; aun cuando dependa parcialmente de él, de una manera que exigiría cuidadosa atención. Braudel, en su historia económica del mundo entre los siglos xv y xviii, señala la relativa independencia del espacio artístico respecto al económico y por consiguiente al político. Venecia fue la capital económica del siglo xvi, pero Florencia y su dialecto toscano estaban intelectualmente en alza. En el siglo xvii, Ámsterdam se convirtió en el gran centro del comercio europeo, pero Roma y Madrid triunfaron en las artes y en la literatura. En el siglo xviii, Londres fue el centro del mundo económico, pero París impuso su hegemonía cultural:

A finales del siglo xix y comienzos del xx, Francia, aunque atrasada económicamente respecto al resto de Europa, era el indiscutible centro de la pintura y la literatura occidentales; los tiempos en los que Italia y Alemania dominaron el mundo de la música no fueron tiempos en los que Italia o Alemania dominaran Europa económicamente; e incluso hoy, el formidable dominio económico de Estados Unidos no lo ha convertido en el líder literario y artístico del mundo²⁴.

²² Respecto a la noción de «autonomía relativa», véase Pierre BOURDIEU, *Les Règles de l'art*, París, 1992, especialmente las pp. 75-164.

²³ El *klein* de Kafka —que simplemente sugiere «literaturas pequeñas»— se exageró en la traducción de Marthe Robert, que lo convirtió en «literaturas menores», una expresión cuyas fortunas posteriores son bien conocidas. Véase Gilles DELEUZE y Félix GUATTARI, *Kafka. Pour une littérature mineure*, París, 1975, p. 75; y mi artículo «Nouvelle considérations sur les littératures dites mineures», *Littérature classique* 31 (1997), pp. 233-247.

²⁴ Ferdinand BRAUDEL, *Civilization and Capitalism, 15th-18th century*, volumen III, *The Perspective of the World*, Londres, 1984, p. 68; *Civilisation matérielle*, cit., vol. 3, p. 9.

El caso de las literaturas latinoamericanas probaría aún más la relativa autonomía de la esfera literaria, sin vínculo directo, ni relación de causa y efecto, entre la fuerza política y económica y el poder o la legitimidad literarios en el plano internacional. El reconocimiento mundial concedido a estos corpus literarios, transformado en cuatro premios Nobel, la estima internacional hacia sus grandes nombres, la legitimidad establecida de su destacado modelo estético, a pesar de la debilidad política y económica de los correspondientes países, demuestran que los dos órdenes no se pueden confundir. Para comprender las condiciones de aparición del «auge» literario de América Latina, por ejemplo, necesitamos postular la independencia relativa de los fenómenos literarios²⁵.

Pero si el mundo literario es *relativamente* independiente del universo político y económico, es por la misma razón relativamente dependiente del mismo. Toda la historia del espacio literario mundial –tanto en su totalidad como dentro de cada uno de los espacios literarios nacionales que lo componen– es una historia de dependencia inicial de las relaciones políticas nacionales, seguida de una progresiva emancipación de ellas a través de un proceso de autonomización. La dependencia original se mantiene en cierto grado, en relación con la jerarquía superior del espacio en consideración; sobre todo en el plano del lenguaje. Su nacionalización casi sistemática en todo el mundo convierte a las lenguas en un instrumento ambiguo, inextricablemente literario y político.

Formas de dominación

En el espacio literario, los modos de dominación encajan, por lo tanto, unos dentro de otros. Tres formas principales participan en diferentes grados, dependiendo de la posición en el espacio dado: dominación lingüística, literaria y política (esta última adopta cada vez más un tinte económico). Las tres se superponen, interpenetran y oscurecen entre sí hasta tal punto que a menudo sólo se puede ver la más obvia: la dominación política y económica. Numerosos espacios literarios son lingüísticamente dependientes (Canadá, Australia, Nueva Zelanda, Bélgica, Suiza, Quebec), sin estar políticamente subordinados; otros, principalmente aquellos que emergen de la descolonización, pueden haber alcanzado la independencia lingüística pero mantener la dependencia política. Pero la subordinación también se puede medir en términos puramente literarios, con independencia de cualquier opresión o subyugación política. Es imposible explicar ciertos tipos de exilio, o cambios en el lenguaje escrito, temporales o permanentes –los de August Strindberg, Joseph Conrad, Samuel

²⁵ Véase el debate sobre este punto crucial que se mantiene en América Latina desde la década de 1960, y que está bien reconstruido en Efraín CRISTAL, «Considerando en frío...», *NLR* 15 (julio-agosto de 2002), pp. 56-64. En dicho artículo podemos ver que el papel de agentes de transformación social y política atribuido a los escritores del «auge» fue en gran medida ilusorio.

Beckett, E. M. Cioran, por ejemplo— sin conjeturar la existencia de formas de dominación estrictamente literarias, fuerzas ajenas a cualquier marco de poder político²⁶.

Las consecuencias que la dominación literaria tiene para la producción, la publicación y el reconocimiento de textos exigen su propio análisis. La inevitable primacía que los estudios literarios conceden a la psicología, por ejemplo —notoriamente basada en la incomparable soledad del escritor— dificulta a menudo la explicación de las restricciones estructurales desapercibidas que afectan a la producción de obras por parte de un escritor, hasta la elección de forma, género o lengua. Tomemos por ejemplo a Gertrude Stein: a pesar de que los estudios feministas insisten con razón en su particularidad biográfica y psicológica, especialmente el lesbianismo, no mencionan su ubicación en el espacio literario mundial, como si esto fuera algo evidente en sí mismo. O por el contrario, todo lo relacionado con su posición como estadounidense en París se menciona sólo en un contexto biográfico o anecdótico. Pero sabemos que durante las décadas de 1910 y 1920 Estados Unidos estaba subordinado desde el punto de vista literario, y que los escritores estadounidenses acudían a París en busca de recursos literarios y modelos estéticos. He aquí un ejemplo de dominación específicamente literaria, que se produce en ausencia de cualquier otra forma de dependencia. Un análisis simple de la situación de Stein como poeta expatriada en París —la situación de «inmigrante» es un claro signo de dependencia— y la posición del espacio literario estadounidense dentro del Mundo de las Letras nos ayudaría a entender por qué a Stein le preocupaba tanto, al igual que a Ezra Pound en la misma coyuntura, el «enriquecimiento» de una literatura nacional estadounidense. Al mismo tiempo, su interés por la representación literaria de los estadounidenses —su gigantesco *The Making of Americans* es la manifestación más llamativa— adquiere plena significación. El hecho de que fuera mujer y lesbiana en el París de la década de 1910 es por supuesto crucial para entender su impulso subversivo y la naturaleza de todo su proyecto estético. Pero la relación históricamente estructurada de dominación literaria, claramente de importancia primordial, sigue oculta para la tradición crítica. Como si, por norma general, siempre hubiera alguna particularidad —importante, sin duda, pero aun así secundaria— que ocultara el patrón general de las relaciones de poder literarias.

Este ascendente cultural —tan inusual, tan difícil de describir, tan paradójico— puede en algunas situaciones representar una liberación, comparado con la prisión estética o estético-política de los espacios arcaicos que están cerrados a la innovación. Ejerce su poder sobre todos los textos, sobre todos los escritores del mundo, independientemente de la posición

²⁶ August Strindberg se convirtió brevemente en «escritor francés» entre 1887 y 1897, escribiendo *Le Plaidoyer d'un fou* e *Inferno* directamente en francés para conseguir reconocimiento internacional.

que ocupen y de lo conscientes que sean de los mecanismos de dominación literaria; pero más aún, sobre aquellos que surgen de un espacio literario carente de autonomía o situado en una de las regiones subordinadas del Mundo de las Letras.

Sin embargo, las consecuencias que tiene la consagración por parte de las autoridades centrales pueden ser tan poderosas como para dar a ciertos escritores de los márgenes que han alcanzado pleno reconocimiento la ilusión de que la estructura de dominación sencillamente ha desaparecido; haciéndoles verse como prueba viviente de que se ha establecido un nuevo «orden literario mundial». Universalizando a partir de su caso particular, afirman que son testigos de una inversión total y definitiva del equilibrio de poder entre el centro y la periferia. Carlos Fuentes, por ejemplo, escribe en *Geografía de la novela*:

Al viejo eurocentrismo se ha impuesto un policentrismo que [...] debe conducirnos a una «activación de las diferencias» como condición común de una humanidad central [...] La «literatura mundial» de Goethe cobra al fin su sentido recto: es la literatura de la divergencia, la narración de la diversidad, pero confluyendo, sólo así, en un mundo único [...] Un mundo, muchas voces. Las nuevas constelaciones que componen la geografía de la novela son variadas y mutantes²⁷.

Los entusiasmos multiculturalistas han llevado a otros a aseverar que la relación entre el centro y la periferia se ha invertido ahora por completo, y que en adelante el mundo de la periferia ocupará la posición central. En realidad, los efectos de esta fábula pacífica e híbrida son los de despolitizar las relaciones literarias, perpetuar la leyenda del gran encantamiento literario y desarmar a los escritores de la periferia que buscan estrategias de reconocimiento a un tiempo subversivas y eficaces.

El modernismo como reexpropiación

La desigualdad literaria y sus relaciones de dominio provocan sus propias formas de lucha, rivalidad y competencia. Pero a este respecto los subyugados también han desarrollado estrategias específicas que sólo se pueden entender en un marco literario, aunque pudieran tener consecuencias políticas. Las formas, las innovaciones, los movimientos, las revoluciones del orden narrativo pueden ser desviadas, capturadas, apropiadas o anexionadas, en los intentos de cambiar las relaciones de poder literario existentes.

Éstos son los términos en los que yo analizaría la aparición del *movimiento moderno* en los países de habla hispana a finales del siglo XIX. ¿Cómo explicar el hecho de que este movimiento, que trastocó toda la tradición

²⁷ Carlos FUENTES, *Geografía de la novela*, Madrid, 1993, p. 218.

poética hispánica, pudiera haber sido dictado por un poeta nicaragüense, en el extremo del imperio colonial español? Rubén Darío, cautivado desde su juventud por la leyenda literaria de París, vivió en esta ciudad a finales de la década de 1880 y, como es lógico, se entusiasmó por la poesía simbolista francesa que estaba en ese preciso instante marcando su impronta²⁸. Después llevó a cabo una operación asombrosa, que sólo se puede denominar expropiación del capital literario: importó a la propia poesía en castellano los mismos procedimientos, los temas, el vocabulario y las formas lanzados por los simbolistas franceses. Esta expropiación se ejerció de manera bastante explícita, y el deliberado afrancesamiento de la poesía en español, llegando hasta los fonemas y las formas sintácticas, designó el «galicismo mental». El desvío de este capital hacia fines inextricablemente literarios y políticos²⁹ no se efectuó, por lo tanto, siguiendo el modo de «recepción» pasiva, y mucho menos de «influencia», como haría creer el análisis literario tradicional. Por el contrario, esta captación fue la forma activa e instrumento de una lucha compleja. Para combatir el dominio político y lingüístico de España sobre su imperio colonial y la esclerosis que estaba paralizando la poesía en castellano, Darío impuso abiertamente la dominación literaria ejercida por París en aquel momento³⁰. París, a un tiempo ciudadela cultural y territorio político potencialmente más neutral para los súbditos de otras potencias imperiales o nacionales, fue utilizada por numerosos escritores de los siglos XIX y XX como arma de sus luchas literarias.

El problema que se plantea en la teorización de la desigualdad literaria no es, por consiguiente, si los escritores periféricos «toman prestado» del centro, o si fluye o no tráfico literario desde el centro hacia la periferia; es la restitución, a los subordinados del mundo literario, de las formas, las especificidades y las penalidades de sus luchas. Sólo así puede reconocérseles la invención –a menudo oculta– de su libertad creativa. Enfrentados a la necesidad de encontrar soluciones a la dependencia, y a sabiendas de que el universo literario obedece al famoso *esse est percipi* –ser es ser percibido– de Berkeley, perfeccionan gradualmente un conjunto de estrategias relacionadas con sus posiciones, su lenguaje escrito,

²⁸ En su *Autobiografía*, Darío escribe: «soñé con París desde que era niño, hasta tal punto que cuando rezaba le pedía a Dios que no me dejase morir sin verla. París era para mí como un paraíso en el que se podía respirar la esencia de la felicidad terrenal». *Obras completas*, Madrid, 1950-1955, vol. 1, p. 102.

²⁹ Lo que Perry ANDERSON ha denominado «una declaración de independencia cultural»: *The Origins of Postmodernity*, Londres y Nueva York, 1998, p. 3 [ed. cast.: *Los orígenes de la postmodernidad*, Barcelona, Anagrama, 2000].

³⁰ El análisis que Efraín Cristal hace a este respecto es muy esclarecedor y completamente convincente. Pero Cristal parece creer que la idea de apropiación o desvío contradice la de emancipación. ¿No podríamos, por el contrario, adelantar la hipótesis de que este desvío inicial (necesario si es cierto que no se puede producir revolución simbólica sin recursos) posibilita una renovación creativa? Después de que Rubén Darío desempeñara la función de acelerador estético, el movimiento moderno se convirtió por supuesto en un movimiento poético hispánico completamente separado, inventando sus propios códigos y normas sin ninguna referencia a Francia.

su ubicación en el espacio literario, la distancia o proximidad que quieren establecer con el centro que dota de prestigio. En otras partes, he intentado demostrar que la mayoría de las soluciones intermedias alcanzadas dentro de esta estructura se basan en un «arte de la distancia», una forma de no situarse, estéticamente, demasiado cerca ni demasiado lejos; y que los escritores más subordinados maniobran con extraordinaria sutileza para darse la oportunidad de ser percibidos, de existir desde el punto de vista literario. Un análisis de las obras que se originan en estas zonas como tantas estrategias de ubicación complejas revela que muchas de las grandes revoluciones literarias se han producido en los márgenes y en regiones subordinadas, como atestiguan Joyce, Kafka, Ibsen, Beckett, Darío y muchos más.

Por esta razón, hablar de las formas y los géneros literarios del centro simplemente como una herencia colonial impuesta a los escritores de regiones subordinadas es pasar por alto que la literatura, en cuanto valor común de todo el espacio, es también un instrumento que, si se reapropia, puede permitir a los escritores –y especialmente a aquellos con menos recursos– alcanzar la libertad, el reconocimiento y la existencia dentro de dicho espacio. Más concreta y directamente, estas reflexiones sobre la inmensa gama de lo que es posible en literatura, incluso dentro de esta estructura de dominación abrumadora e ineludible, tienen también como objetivo servir de arma simbólica en las luchas de aquellos más privados de recursos literarios, que afrontan obstáculos inimaginables para los escritores del centro. El objetivo aquí es demostrar que lo que ellos experimentan como estado de dependencia irresoluble e individual, sin precedentes ni puntos de comparación, es en realidad una posición creada por una estructura a un tiempo histórica y colectiva³¹. Además de cuestionar los métodos y las herramientas de los estudios literarios comparativos, el comparativismo estructural cuyas líneas esbozo aquí intenta también ser un instrumento en la larga y despiadada guerra de la literatura.

³¹ Por eso suscribo plenamente la afirmación de Franco MORETTI, que podría servir de consigna para una disciplina que todavía se encuentra en sus primeras fases: «sin el trabajo colectivo, la literatura mundial siempre seguirá siendo un espejismo». Véase «Más conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 20 (mayo-junio de 2003), p. 85.