

EVOLUCIÓN E HISTORIA LITERARIA

Respuesta a Franco Moretti

Aproximadamente durante las pasadas cuatro décadas, la historia literaria ha demostrado ser una especie de hijo problemático en la disciplina de los estudios literarios. En este lapso de tiempo, se ha visto enfrentada a tres cuestiones fundamentales. La primera –¿es deseable la historia literaria?– se mantuvo especialmente activa en la polémica parisina de la década de 1960 que generó el elocuente encuentro entre Raymond Picard y Roland Barthes, un intercambio –o más bien un diálogo de sordos– que nos dio *Critique et vérité*, la declaración sucintamente magistral de Barthes sobre el nuevo temperamento crítico antihistoricista¹. La segunda cuestión –¿es posible la historia literaria?– fue más producto de un creciente escepticismo respecto a los fundamentos del propio conocimiento histórico². La respuesta de Franco Moretti a estas dos preguntas ha sido claramente afirmativa, aunque buena parte de su carrera la ha dedicado a buscar respuestas a la tercera: si la historia literaria es deseable y posible, ¿cómo hacerla exactamente? Su reciente tríptico de artículos en *New Left Review* –«Gráficos», «Mapas» y «Árboles», con el subtítulo común de «Modelos abstractos para la historia literaria», que Verso publicó en forma de libro este septiembre– es su reflexión más meditada hasta la fecha, en la que propone una forma intrigantemente novedosa de interpretar y resolver diversas cuestiones básicas en este campo. Juntas (como de hecho

¹ Por supuesto, con esto no debería interpretarse que Barthes estuviera «contra la historia», sino sólo que era hostil a las formas sedimentadas del *discours de l'histoire* que organizaban la historia literaria académica en Francia en aquel momento. Si su noción de «ciencia» de la literatura parecía sustituir una atención al tiempo por un acento en el «sistema» (en el sentido estructuralista de conjunto de normas abstractas), en otras obras (por ejemplo, *Le degré zéro de l'écriture*, muy anterior) lo vemos «usar el marxismo y el existencialismo para reconsiderar las categorías de la historia literaria ortodoxa»: Michael Moriarty, *Roland Barthes*, Cambridge, 1991, p. 32. En sus obras posteriores, la historia –específicamente la situación del «sujeto» de la escritura y de la lectura («ce sujet historique que je suis parmi d'autres», como escribió en *Le plaisir du texte*, París, 1973, p. 37)– es ubicua. Sigue siendo cierto, no obstante, que la interpretación que Barthes hacía del cambio histórico-literario se mantenía casi por completo dentro de la temática vanguardista del «escándalo» y la «ruptura», es decir, básicamente los términos de una poética moderna.

² La cuestión ha dado lugar a un título sintomático: *Is Literary History Possible?*, de David Perkins, Baltimore, 1992.

deben contemplarse), sus tres figuras o representaciones –derivadas respectivamente de la historia cuantitativa, la geografía y la biología evolutiva– conforman un tejido intelectual intrincado y de rica textura³.

Pero lo que especialmente llama la atención –al menos la mía, a los efectos de esta respuesta– son los argumentos que apuntalan el tercero, «Árboles», esencialmente por dos razones. En primer lugar porque constituyen, como él confiesa, un final y (una vuelta a) un comienzo («se presentan los últimos en esta serie de ensayos, pero realmente fueron el comienzo») y son, por consiguiente, los que vinculan las tres partes, aunque también nos devuelven aún más lejos, a varias publicaciones anteriores de Moretti; se puede decir, por consiguiente, que su árbol tiene fruta –quizá no completamente madura– derivada de un esfuerzo prolongado de reflexión e investigación. En segundo lugar, el último artículo opera en un nivel más elevado de síntesis teórica que los otros; es el metaensayo, dirigido a los principios generales y a los supuestos subyacentes de su proyecto. Sin embargo, no se propone expresamente como otro ejercicio de teoría pura. Moretti, de manera correcta y grata, insiste en la distinción entre pensar teóricamente y «hacer teoría» (esto último se ha convertido de un tiempo a esta parte en una tecnología intelectual común en buena medida, con un cierto valor de mercado en los departamentos de literatura universitarios). Para Moretti, lo primero significa –entre otras cosas, a las que me referiré enseguida– el despliegue de un conjunto de hipótesis de manera experimental, abierta y no concluyente, no tanto un poste indicador en el camino real hacia la Verdad como un rastreo de posibles sendas, en las cuales es probable que encontremos numerosos embotellamientos y callejones sin salida.

Por otra parte, el artículo de «Árboles» no es meramente –o es sólo engañosamente– otra variante de propuesta modesta. Introduce una reivindicación muy firme de remodelar toda una rama de la investigación. Es esta ambición que lo anima la que exige una atención especial y la que yo tomo como centro de mis propios comentarios, más escépticos. Porque, si bien el método es atractivamente flexible, este *modus operandi* por lo demás interesante tiene un aspecto negativo: una tendencia a la elipsis en los puntos exactos en los que se mantienen o caen argumentaciones más generales. Una de las firmas del estilo personal de Moretti es la elisión sintáctica (la frase que no es una frase). Pero ¿qué ocurre cuando esta economía de medios agradablemente informal se traslada de la frase al argumento? Las siguientes observaciones pretenden descubrir y describir cuáles son en mi opinión las líneas equivocadas que recorren o subyacen a estas elipsis argumentativas. El objetivo no es dinamitar el terreno tan

³ Los tres artículos han sido reunidos y revisados para su publicación: Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres y Nueva York, 2005, 127 pp. Originalmente se publicaron en *NLR* 24 (enero-febrero de 2004) («Gráficos»), *NLR* 26 (mayo-junio de 2004) («Mapas») y *NLR* 28 (septiembre-octubre de 2004) («Árboles»). En este artículo me referiré al enfoque planteado en «Árboles».

interesantemente cartografiado por Moretti –después de todo, el papel de escéptico es el más fácil, irritando como es lógico a quienes han organizado el pensamiento creativo y efectuado la investigación empírica acreditativa– sino, emulando su propio compromiso con la provisionalidad, añadir nuevas cuestiones a las que él mismo plantea. Mis dudas se centran en la estructura lógica de un argumento, específicamente en cuatro de sus momentos, en tres de los cuales detecto una *petitio principii* y en el cuarto una confusión. A su debido tiempo volveré al detalle de esto, pero quiero recalcar que lo que pretendo no es una pormenorización: si tengo razón al tachar de fallos lógicos estos momentos, habrá mucho que decir al respecto; si no, indudablemente Moretti explicará por qué. De cualquier forma, debería quedar todo más claro.

Predecesores científicos

Primero una puesta en escena preliminar. La historia literaria es una materia con historia propia. Al comienzo de «Árboles», Moretti hace un gesto en este sentido contando su propia trayectoria intelectual, relacionando sus intereses presentes con una anterior «formación marxista» que «implicaba sentir un gran respeto (en principio al menos) por los métodos de las ciencias naturales⁴. Esta referencia a la ciencia adopta dos formas: una apelación general a la validez del método científico como tal; y una apelación particular a las ciencias naturales, crucialmente a la teoría evolutiva. «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.»⁵ El primer puerto de llamada escéptico a este respecto podría ser la fuerza implícita del «así». ¿Traslada espontáneamente hacia las ciencias biológicas el «gran respeto (en principio, al menos) por los métodos de las ciencias naturales», mediante el puente aportado por ese «así», especialmente en el contexto de una formación marxista? Temo que el peaje cuesta un poco más. La invocación de la «ciencia» en relación con el estudio literario tiene, por supuesto, un largo abolengo, no sólo dentro del marxismo sino también –y, desde el punto de vista de la fundación de la disciplina moderna de la historia literaria, de manera más importante– dentro del posi-

⁴ A este respecto, Moretti hace referencia a la obra de Della Volpe, quien ciertamente estableció analogías biológicas (jugando, por ejemplo, con la ambigüedad del término *género*, mientras que en inglés, sin embargo, se diferencian las dos clasificaciones: la biológica [*genus*] y la literaria o musical [*genre*]). Pero lo hizo más desde el punto de vista de la clasificación que de la evolución; su principal interés era el de obtener una taxonomía de los medios y de los géneros más que una explicación del cambio histórico literario o el cambio estético. Estos intereses taxonómicos iban además unidos –a través del *Laokoon* de Lessing– a una semiótica de la traducibilidad, de acuerdo con la cual los diferentes medios siguen siendo inconmensurables y en consecuencia intraducibles, mientras que las formas existentes en un medio (que él denominaba «especies») eran traducibles. A largo plazo, las ideas de Della Volpe no fueron ni claramente fructíferas ni perceptiblemente influyentes.

⁵ F. MORETTI, «Árboles», *NLR* 28, p. 17. La frase, con su «así» lógico, no se incluye en el libro.

tivismo; más notablemente los esfuerzos de Gustave Lanson a finales del siglo XIX y comienzos del XX para sustituir la historia de la literatura (en cuanto estudio de una procesión incorpórea de elevados nombres canónicos) por una historia literaria de bases científicas. Esto tiene al menos tanta relación con los objetivos de Moretti como el legado del marxismo.

De hecho, el lugar de la ciencia en la atención prestada por el marxismo a las cuestiones literarias ha sido en gran medida esporádico y a menudo oportunista (dejo a un lado los encantamientos rituales de los *apparatchiks* estalinistas). En *Politics and Letters*, Raymond Williams tienta a sus entrevistadores con el siguiente comentario: «si tuviera una sola ambición en los estudios literarios, sería la de volver a unirlos con la ciencia experimental». Lo que Williams tenía en mente era «la colaboración activa con los muchos científicos especialmente interesados por las relaciones entre el uso del lenguaje y la organización física humana». Probablemente esto evoca las referencias que el capítulo sobre «La mente creativa» incluido en *The Long Revolution* hace a las investigaciones neurofisiológicas de J. Z. Young sobre el cerebro, y la superposición de lo biológico y lo social en la adquisición y el despliegue de las «formas de ver»⁶. Pero fue un programa que Williams nunca desarrolló de manera sostenida, y en cualquier caso sólo ofrecía una tenue conexión con las cuestiones de la historia y la historia literaria. De acuerdo con un momento anterior del marxismo clásico, Lukács relacionó la ciencia y la historia, pero de hecho menos para designar un modo de investigación (distinto de la bandera bajo la cual el materialismo histórico hacía desfilar su oposición al idealismo), que para especificar la naturaleza del objeto de investigación: las grandes obras de ficción imaginativa son de por sí «científicas» en el sentido de su capacidad para captar y proyectar, desde el punto de vista imaginativo, los procesos dialécticos, ligados a la leyes, que modelan una totalidad social. Ésta era la versión que Lukács daba al «triunfo del realismo». Es interesante que distinguiera las obras de la gran tradición realista (Balzac, Tolstoi) de aquellas que, en general bajo el título del naturalismo, reivindicaban específicamente la ciencia como una fuente de inspiración y un método de composición. Para Lukács, mientras que las primeras penetraban las leyes subyacentes, las segundas, en una asimilación reduccionista de la «ciencia» a la observación empírica, se contentaban con la transcripción de meras superficies, una práctica literaria considerada cómplice de la reificación. De esa forma, el proyecto de Lukács era una historia ofrecida como relato de las fases del desarrollo cultural capitalista, modelada como fábula del poder inicial (el arte burgués en el momento más expansivamente seguro de sí mismo) dando paso por fin al ocaso y al agotamiento. Basándose en un *parti pris* sentencioso, el rendimiento explicativo de este análisis fue escaso, viciado aún más por una promesa mesiánica de redención por la cual el potencial revolucionario del realis-

⁶ Raymond WILLIAMS, *Politics and Letters*, Londres, 1981, p. 341 y *The Long Revolution*, Londres, 1961.

mo socialista iluminaría la forma de salir del callejón sin salida de la cultura burguesa. Esto no tiene mucho que aportar a la construcción de una historia literaria «científica». En cualquier caso, en cuanto a metodología, el enfoque de Lukács se centraba fundamentalmente en los textos del canon (como después para Lucien Goldmann, la obra menor —un objeto crucial de conocimiento para otros modelos de la historia literaria, incluido el de Moretti— no era más que la escoria ideológicamente sintomática de la cultura literaria). Era, en resumen, un enfoque más interpretativo que explicativo, en el doble sentido de explicar estrategias de interpretación consideradas internas a ciertas obras literarias en sí, presentadas como personificación de formas de entender lo social⁷.

En otras ocasiones, Moretti ha escrito con elocuencia sobre Lukács, pero sus actuales esfuerzos avanzan en una dirección muy diferente. Reconsiderar la historia literaria exige dar prioridad a la «explicación» sobre la «interpretación»: «los métodos que he analizado [...] comparten una preferencia clara *por la explicación frente a la interpretación*» (la cursiva es de Moretti). Por «interpretación» quiere decir «lectura» de las obras individuales; por «explicación» entiende diversos intentos de «comprender las estructuras más amplias dentro de las cuales estas obras [individuales] tienen un significado». Aunque renunciando a la creencia en la disponibilidad de «un único marco explicativo», sigue existiendo un «denominador común» en estos intentos, bautizado —en un consciente «eco de la problemática marxista de las décadas de 1960 y 1970»— como «*una concepción materialista de la forma*» (cursiva de Moretti). Pero a este respecto se plantea ya la cuestión de si lo que Moretti describe bajo el titular de «explicación» pertenece igualmente, si no más, a la esfera de la «interpretación»; no, sin embargo, en el sentido de la «lectura» de obras individuales sino por el contrario en el de una hermenéutica dirigida a «comprender las estructuras más amplias» en las que las obras individuales «tienen un significado». Quizá no deberíamos presionar excesivamente en cuanto al vocabulario en este punto, pero, como to-

⁷ Esto puede ayudarnos a entender en su plena medida la afirmación hecha por Moretti de que, si queremos hacer historia literaria de una manera remotamente satisfactoria, debemos dejar de centrarnos en la lectura («interpretación») de obras individuales. Desde el punto de vista histórico, esto ha significado o bien la historia de la literatura (más que la historia literaria), entendida como una detestable cosa canónica tras otra; o bien adoptar la noción de que la obra individual es una «totalidad expresiva», el tipo de idea que informa la pasión de Lukács en sus primeros tiempos, bajo el hechizo de Hegel, por los modelos sinecdóquicos y holísticos de la *Geistesgeschichte*. Pero podría sostenerse que el propio Moretti sigue embrujado por Lukács. La sugerencia de que trasladamos nuestra atención del macrocosmos al microcosmos, de la obra a grupos de rasgos «formales» («algo mucho *menor* que el texto individual»), que después, en un segundo movimiento, se vinculan a géneros («algo mucho *mayor* que el texto individual»), simplemente recupera de otra manera la idea de la «totalidad expresiva» de una nueva forma; el objetivo sigue siendo establecer «los vínculos con el sistema social más amplio». Aunque aceptemos estas unidades mayores y menores como «los *objetos de conocimiento* adecuados para la historia literaria», la norma básica del juego sigue siendo la misma: cómo pasar de la parte al todo, de lo microcósmico (rasgos formales) a lo menos microcósmico (géneros) y a la unidad límite (el «sistema social»). Lo que me preocupa aquí es si la teoría evolutiva permite captar adecuadamente la naturaleza de estos «vínculos» propuestos.

dos sabemos de la historia de las ciencias sociales, «entender» (atraer, dentro del propio texto de Moretti, los conocidos términos colorativos de «estructuras» y «significado») no es lo mismo que «explicar»⁸. El segundo implica en general centrarse en lo causal. Ésta de hecho resulta ser la principal preocupación de Moretti (razón por la cual el exceso terminológico podría resultar inadecuado). No obstante, las distinciones importan, aunque sólo sea porque, como veremos, la «interpretación» desempeña –y *tiene* que desempeñar– un papel primordial en la empresa de Moretti, aunque, debido a la restricción a las «lecturas» centradas en el texto y la consiguiente relegación a una posición de importancia secundaria, la función tan importante que desempeña en su argumento es algo que el argumento en sí no reconoce plenamente. Esto tiene consecuencias.

Antecedentes positivistas

En lo que a la historia literaria se refiere, estas distinciones exigen ser mejor situadas en relación con el predecesor, aunque Moretti no lo mencione en ninguna parte: la escuela positivista y en particular la obra de Lanson, el verdadero padre del esfuerzo por impregnar a la historia literaria del aura de la ciencia, aunque al mismo tiempo –dado que en el mundo del paradigma evolutivo tratamos con el lenguaje de la «ascendencia» biológica– produjo vástagos, muchos de los cuales parecían afectados por la forma congénita de la idiocia académica, generando así la rebelión explosiva de Barthes y otros contra las ortodoxias destructoras de almas y adormecedoras de mentes que el propio Lanson nunca pretendió. Lanson no es reducible al *lansonismo*, porque su proyecto original presenta en conjunto unas aspiraciones intelectuales más robustas y sustanciales. La historia literaria «científica» debía poseer un aspecto explicativo y un aspecto interpretativo. En la práctica, sin embargo, el que dominaba era el interpretativo. En referencia a Lanson, Antoine Compagnon diferencia dos tipos de historia literaria basándose en dos objetivos específicos, aunque superpuestos: uno dirigido a un «contexto», el otro a una «dinámica»⁹. El segundo se ocupa principalmente de los mecanismos causales del cambio histórico. La historia literaria basada en el contexto descansa, por su parte, en la producción y la recepción originales de la literatura. Aunque tiene rasgos explicativos –relacionados con las condiciones materiales de la aparición, algo posteriormente codificado como la «sociología de la literatura»– es principalmente interpretativa en su atención hermenéutica a los horizontes de significado y de expectativa dentro de los cuales se concibe y se lee la obra literaria.

A Lanson le interesaban sobre todo las cuestiones de contexto. A este respecto, insistía en el valor de la denominada obra «menor» para la investi-

⁸ En «Gráficos», la «interpretación» en este sentido adquiere mayor fuerza: las recogidas de datos de la «historia cuantitativa» son de un tipo que «exige una interpretación», *NLR* 24, cit., p. 91 y F. Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, cit., p. 30.

⁹ Antoine COMPAGNON, *Le démon de la théorie*, París, 1998, p. 213.

gación histórico-literaria. En los sucesores de Lanson, esto equivalía a poco más que a un juego ampliado de caza de fuentes, una vuelta, con nuevo disfraz, a las prácticas de la historia literaria francesa anteriores a Lanson, desde los estudios bibliográficos y archivísticos efectuados por los benedictinos del siglo XVIII en Saint-Maur, que produjeron una *Histoire littéraire de la France* en varios volúmenes, en adelante. La «ciencia» en este caso significaba poco más que erudición (*érudition* era el término utilizado a finales del siglo XVIII por Marmontel para distinguirlo de la crítica beletrista; Moretti a su vez usa el término más estricto de «datos»). En manos de Lanson, las obras menores se convirtieron en elemento crucial en el que lo meramente erudito podía acceder a la categoría de propiamente científica por virtud de la luz que podía arrojar sobre la creación de un «contexto», entendido como colectividad social de actitudes, creencias y presupuestos, una versión primitiva de la idea de *mentalité* planteada por la escuela de los Annales (Durkheim fue, por supuesto, uno de los contemporáneos de Lanson)¹⁰.

Moretti comparte con Lanson el interés por la obra «menor» (lo que en otro lugar denomina lo gran no leído y en «Árboles» llama «el 99 por 100 perdido del archivo», siendo una de las funciones de sus «árboles» la de «reintegrarlo al tejido de la historia literaria»). Pero tanto sus propósitos como sus marcos de referencia son muy distintos. En primer lugar, la historia literaria de Lanson se limitaba a la historia nacional (la historia literaria de Francia), mientras que los intereses de Moretti son internacionistas (la historia literaria convertida en rama de la literatura comparativa modulada por los conceptos gemelos de «literatura mundial» y «morfología comparativa»)¹¹. En segundo lugar –como el término «morfología» indica– las cuestiones de «forma» literaria dominan más en la competencia de Moretti de lo que jamás influyeron en la de Lanson. En tercer lugar, sobre todo, Moretti se dedica mucho más al análisis del cambio, mientras que en Lanson el cambio raramente figura como algo más que una simple sucesión. De manera más específica, para Moretti no cuentan tanto los orígenes como los resultados; el 99 por 100 perdido del archivo no se

¹⁰ Este enfoque dirigido al contexto que se centra en el texto «menor» u «olvidado» ha sido revitalizado gracias al denominado Nuevo Historicismo, a menudo bajo el titular de lo «anecdótico».

¹¹ En el siglo XIX, las metáforas biológicas eran comunes en la historia y la filosofía culturales ligadas a los programas nacionalistas y a nociones relacionadas de «procedencia» étnica. He aquí, por ejemplo, a Nietzsche, en la prosa de alto octanaje que utiliza en las últimas páginas de *El nacimiento de la tragedia*, sobre el «árbol» de la cultura alemana, valerosamente dedicado a la expulsión de los injertos y los trasplantes «extranjeros»: «no parece apenas posible injertar un mito ajeno en una cultura autóctona sin dañar en el proceso al árbol más allá de toda posibilidad de reparación. En ocasiones el árbol demuestra ser suficientemente fuerte y saludable como para eliminar el elemento ajeno tras una prolongada lucha, pero en conjunto debe marchitarse o seguir en un estado de crecimiento mórbido. Tenemos una opinión suficientemente elevada de la sustancia pura y vigorosa del espíritu alemán como para albergar la esperanza de que eliminará esos elementos injertados por la fuerza y recordará su verdadera naturaleza propia». El espíritu del enfoque adoptado por Moretti es, por supuesto, el exacto opuesto a esta representación del «espíritu» nacional; trata de los injertos y los trasplantes entre fronteras nacionales y regionales.

considera una guía a un pasado que en otro tiempo fue presente sino a un pasado fosilizado en su cualidad de pasado, aquello que está «extinto» en oposición a lo que ha «sobrevivido». En otras palabras, lo que Moretti propone es una historia literaria que sustituya la hermenéutica positivista de reconstrucción del contexto por las causalidades «dinámicamente» mutantes del paradigma evolutivo.

A este respecto, el tema del predecesor guarda cierta ironía: la persona que primero se apropió en Francia del darwinismo para el estudio literario no fue otro que el principal adversario de Lanson, Ferdinand Brunetière, principalmente en su libro más conocido, que lleva el revelador título de *L'Évolution des genres littéraires*. Dado que Moretti identifica «los ciclos temporales que determinan la aparición y desaparición de los géneros» como uno de los ejes de sus investigaciones, podríamos tal vez haber esperado un asentimiento en la dirección de Brunetière. Pero quizá el silencio en este punto tenga menos que ver con una tendencia de Cristóbal Colón, atribuyéndose el descubrimiento de tierras supuestamente no descubiertas, que con el hecho de que el recurso de Brunetière a los conceptos evolutivos era intelectualmente primitivo. Como a Moretti, le interesaba intensamente la estructura de las «formas», pero la naturaleza del interés era puramente «internista», y además se limitaba en gran medida a los textos del canon (la historia de la literatura, más que la historia literaria tal y como Lanson la concebía). Asimismo, la «evolución» era más un gesto analógico que una herramienta analítica; la historia del cambio genérico y formal ofrecida por Brunetière era poco más que un inventario de las variaciones superficiales subtendidas por una mismidad permanente, que resguardaba la «identidad» de un género en nombre de una «tradición» hipostatizada. Es una historia que «explica» poco, nada incluso¹².

A Moretti, por el contrario, todo lo que le interesa es explicar el cambio: cómo, desde una gama de opciones teóricamente disponibles, algunas «prosperan» mientras que otras no; por qué algunas se marchitan y mueren y otras mutan y se «adaptan». El artículo sobre los «Gráficos» rastrea la literatura en el aspecto del tiempo; el de «Mapas» la rastrea en el aspecto del espacio; el de «Árboles» une los dos anteriores al esbozar una historia literaria donde lo «científico» no sólo denota la acumulación de datos («historia cuantitativa») y su distribución espacial («geografía»), sino también la relación dinámica del archivo con el espacio y de la morfología con el

¹² A los formalistas rusos –especialmente Shkolovsky– también les gustaba el término «evolución», pero sus usos poco o nada tenían que ver con Darwin. La «evolución» era sencillamente sinónimo de cambio, éste captado también de manera estrictamente «internista», pero ahora engranado a un principio de discontinuidad, sustituyendo las concepciones lineales de la historia por la teoría de la «ruptura» formal. En «Gráficos», Moretti afirma que la shkolovskiyana «dialéctica puramente interna del arte, que comienza en el distanciamiento creativo, y termina en el pesado automatismo» guarda un parecido superficial con la teoría evolutiva, pero después añade que «pronto veremos otra explicación más draconiana para la desaparición de las formas»: *NLR* 24, cit., p. 70; *Graphs, Maps, Trees*, cit., p. 17. La explicación draconiana es, por supuesto, la teoría darwiniana de la selección natural.

tiempo. Aquí –por fin– llegamos al fondo de la cuestión: el verdadero trabajo explicativo realizado por el lenguaje del desarrollo evolutivo en pleno flujo. El trabajo se realiza empíricamente mediante dos casos de demostración o experimentos analíticos, cada uno centrado en el fenómeno de la «supervivencia» (la supervivencia de los más aptos, nada menos). En el primer caso, «supervivencia» significa esencialmente éxito, en el sentido de superar la prueba del tiempo, la de que se siga leyendo mientras los competidores originales desaparecen en el olvido. El segundo se refiere a la «supervivencia» a través del proceso de la migración, a cómo una forma se adapta y transmuta en sus viajes por el «morfoespacio». En ambos casos, es cuestión de establecer un conjunto de vínculos causales inteligibles entre forma, espacio y tiempo, bajo un mandato general: «toma una forma, síguela de espacio a espacio, y estudia las razones de su transformación». Éste, en resumen, es el programa de Moretti. Necesitamos examinar ahora con más detalle cómo se efectúan los experimentos. Yo sostengo, dicho con crudeza, que, si le seguimos hasta donde nos lleva todo esto, nos encontraremos en un callejón sin salida.

Mecanismos de supervivencia

El primer ejemplo deriva de una «familia de formas narrativas», la novela detectivesca inglesa de finales del siglo XIX, en relación con la cual Moretti plantea una pregunta: ¿por qué, de todos los escritores ingleses de finales del siglo XIX con novelas detectivescas (muchos de los cuales publicaron en el mismo lugar, la *Strand Magazine*), el que ha «sobrevivido» es Conan Doyle? ¿Cuáles fueron las causas y condiciones de su éxito? Su respuesta se convierte en una particular explotación del recurso formal de las «pistas», que se convertiría en una «ley técnica» clave del género». La investigación de las diversas modalidades de la pista produce un «árbol» ordenado jerárquicamente de cuya rama superior –las pistas visibles y descifrables– sólo cuelga, y eso de una manera un tanto precaria, Doyle. Por el contrario, aquellos escritores que no encontraron esta «ley técnica» se hundieron sin rastro en el cubo de la basura de la historia literaria. De esta consideración se extrae un silogismo implícito: Doyle utiliza las pistas de una manera excepcionalmente especial; por consiguiente su manera de usar las pistas explica que conserve su longeva popularidad. Pero ¿no es éste un falso silogismo, el nudo de un argumento en el que encontramos nuestro primer *petitio principii*? «Escogimos las pistas como el rasgo cuyas transformaciones tenían más probabilidad de revelar mejor la historia del género.» Esto, tal vez, sea cierto, pero la «probabilidad» no establece de por sí su verdad; siendo una «elección» previa, sesga el ángulo de investigación de tal manera que garantiza las conclusiones deseadas. Moretti toma dos hechos indiscutibles, uno social y otro literario: la popularidad de Doyle y el uso que éste hace de las pistas, proponiendo un vínculo entre ambos que supuestamente constituye una «buena ilustración de cómo es el mercado literario: competencia despiadada, dependiente de la forma». ¿Seguro? El vínculo propuesto sólo puede ilustrar una concepción de la historia

literaria gobernada por las leyes de la selección natural si, en lugar de yuxtaponer los dos hechos encima de una elección metodológica previa, se introducen en una relación causal demostrable.

¿Cómo, entonces, se establece esta relación estrictamente causal? La causalidad entra en el cuadro mediante una apelación a las preferencias de los lectores: «los lectores descubren que les gusta cierto recurso, y si les parece que un relato no lo incluye, simplemente no lo leen (y el relato se extingue)». Hay mucho que desentrañar en esta fórmula engañosamente sencilla. En la estructura del argumento más general, lo que les gusta a los lectores sirve de equivalente –o análogo– al «entorno» en el pensamiento evolutivo, el medio que proporciona condiciones de «adaptación» favorables o desfavorables: el «gusto» por ciertos tipos de pistas garantiza la supervivencia de una variante del género, mientras que la ausencia de dicho rasgo en otras variantes condena a éstas a la extinción. Pero esta caracterización de un entorno de prácticas y preferencias de lectura es un andamiaje curiosamente ligero sobre el cual construir un modelo teórico con verdadera capacidad explicativa.

Uno de los niveles del andamiaje –la demostración negativa por la cual la aparente ausencia del «recurso» pertinente conduce al olvido– es susceptible de derrumbe instantáneo. ¿Cómo pueden los lectores saber que una determinada novela de detectives no contiene el recurso si no la han leído? Pero, si la han leído, no se puede decir por definición que pertenezca a la categoría de lo gran no leído. De ahí la formulación un tanto extraña que Moretti da a su prueba negativa: «si les *parece* que un relato no lo incluye [...]» (la cursiva es mía). El «parece» es como un caso de equilibrio de apuestas, como si Moretti fuera levemente consciente del problema lógico que su hipótesis entraña. ¿Pero cuál sería la comprobación del «parece»? ¿Es que los lectores hacen una conjetura inspirada? ¿Es que leen la novela sólo en parte, dejándola con desesperación cuando, pongamos, a la mitad de la misma no encuentran lo que quieren? ¿O es consecuencia del rumor en el mercado literario, en el que algunos lectores iniciales expresan su desengaño, de modo que los lectores posteriores deciden dejarlo? Seguramente aquí (en la niebla para eludir preguntas que lanza el verbo «parece») es donde debería empezar, y no terminar, una investigación histórico-literaria centrada en los públicos lectores.

¿Y en cuanto a la demostración positiva de la supervivencia literaria: «los lectores descubren que les gusta cierto recurso [...]»? «Gustar» es un término un tanto impresionista, necesitado de un refuerzo empírico urgente. ¿Es de hecho cierto que los lectores desarrollaron una predilección por las pistas complejas? ¿Dónde están las pruebas? En la exposición de Moretti, la única prueba es la presencia en ciertos textos de pistas complejas, de las que se extrae una inferencia, describiendo así un círculo perfecto, que nuevamente confirma por adelantado la hipótesis que se necesita defender. Ciertamente no se puede *afirmar* simplemente la relación. Bien podría ser que el éxito de Doyle se explicara de esta forma,

pero, sometido a mayor investigación, también podría ser que se debiera a factores muy distintos (por ejemplo, una fascinación por la figura de Sherlock Holmes, el caballero de Baker Street, basada en algo distinto o añadido a sus incomparables capacidades deductivas).

Además, la afirmación de que los lectores mantenían dichas preferencias no sólo exige una verificación independiente del texto. Porque si, tras una mayor inspección, apareciera de hecho la prueba necesaria, habría que explicar la preferencia en sí. *¿Por qué* a los lectores llegó a «gustarles» esto? Pero la respuesta a esa pregunta exigiría «interpretación», en el sentido lansoniano de hermenéutica dirigida a un mundo social de suposiciones y expectativas, que explicara por qué ciertas expectativas llegan a prevalecer sobre otras. ¿Podría, por ejemplo, estar relacionado con las seducciones experimentadas en el siglo XIX por lo que Carlo Ginzburg denominó el «paradigma conjetural», o lo que en semiótica Peirce denominó «razonamiento plagario», basado en rasgos físicos, y que se extendió por diversas prácticas intelectuales y culturales del siglo XIX, desde la escritura de novelas de detectives a la historia del arte y el psicoanálisis? Pero es este tipo de investigación interpretativa la que se excluye, y deja un vacío en el aparato explicativo de Moretti. Su *explicans* no es autosuficiente. Por supuesto que explicar la explicación puede llegar a parecer un viaje lógico inútil: cada *explicans* puede resituarse como *explicandum*, abriendo así un retroceso cuyo final son las arenas movedizas de la teoría de la causa primera; normalmente Dios no anda lejos (como de hecho ha ocurrido en algunas versiones de la teoría evolutiva, principalmente en la de Teilhard de Chardin). No obstante, sin una mayor presión explicativa sobre qué les «gusta» a los lectores, la cuestión central de Moretti –qué guía a la historia literaria entendida como éxito basado en la selección natural– sigue siendo algo a lo que no se responde sino que se da por sentado (nuestro segundo *petitio principii*).

La lectura como selección

En esta invocación al lector como fundamento hay otra complicación teórica: *¿qué* lectores, los contemporáneos u otros posteriores? Aquí encontramos la «confusión» a la que aludí antes. Desde un punto de vista, lo que Moretti tiene en mente parecen ser los lectores contemporáneos de Doyle (los que él denomina «lectores iniciales»). Pero no se aportan pruebas de que éstos leyeran verdaderamente a Doyle con mayor asiduidad o placer que a cualquiera de los demás escritores de relatos detectivescos que también publicaban en *Strand Magazine* pero que ahora permanecen olvidados desde hace mucho tiempo. Desde otro punto de vista, tienen que ser de hecho los lectores posteriores, ya que son éstos los que han «seleccionado» a Doyle y descartado a los demás. La confusión entre las dos clases de lector importa enormemente para la solidez de la armadura teórica, en la medida en que refleja algunas de las dificultades de la propia teoría evolutiva. El pensamiento evolutivo es una versión de la historia retros-

pectiva. Esto lo expone notablemente a la acusación de encarnar una teleología que comporta su propio cumplimiento. El contramovimiento necesario es rastrear el tiempo biológico armados con una gama de hechos posibles: en un punto dado de la cadena evolutiva existe una pluralidad de resultados potenciales, tales que ningún resultado dado es predecible o está garantizado; la historia es un relato de eventos fortuitos plagada de cosas que podrían haber sido. Equilibrar la introspección y la inmanencia, lo inevitable y lo contingente, es un acto filosófico difícil de mantener. Pero sin esa doble perspectiva, todo el paradigma entra en caída libre. O bien se produce un flujo completamente contingente de formas sin rima ni razón, un caos de potenciales sin un privilegio causal adjunto a ninguno de ellos; aproximadamente la línea de Nietzsche, pero no como se interpretaría normalmente una consideración «científica». O nos enfrentamos al argumento circular de justificar, después del acontecimiento, lo que resulta darse simplemente por virtud del hecho de que ése resulta ser el caso (una versión «científica» de la metafísica de la entelequia aristotélica: el tránsito de lo potencial a lo real garantizado por una ley teleológica según la cual lo «natural» en la Naturaleza consiste en estar predestinado —«programado», diríamos hoy— para convertirse en lo que en esencia es).

Sin una investigación histórica o discriminación analítica mucho más amplia, la confusión de Moretti de las dos clases de lectores abre la puerta a este tipo de desintegración paradigmática: su lector contemporáneo no proporciona ninguna guía para los resultados de supervivencia (sobre la base de sus hábitos de lectura aparentes podría haber sido cualquier otro de los colaboradores de *Strand Magazine* quien obtuviera el voto de supervivencia); las supuestas preferencias de sus lectores posteriores del siglo xx equivale sencillamente a decir que Doyle sobrevivió porque sobrevivió; una tautología carente de interés que nada «explica». En cualquier caso, si son de hecho los lectores posteriores los que determinan la selección, en el caso de los relatos de Doyle es un tipo muy particular de lector: el inglés. La popularidad de Doyle tal vez tenga una dimensión internacional, pero sigue siendo un gusto específicamente inglés, cuyo sucesor natural son las adivinanzas caseras de Agatha Christie. Pero el rendimiento óptimo de las pequeñas células grises no fue el principal criterio para el éxito del género en otras partes durante el siglo xx. En la tradición clásica estadounidense de la obra de misterio —desde Chandler y Hammett hasta James Lee Burke— no es realmente la pista la que actúa como principal centro de interés (la «ley técnica del género»). Los argumentos de Chandler y Hammett, por ejemplo, resultan a menudo ininteligibles, y los placeres de la lectura derivan mucho más de la investigación exhaustiva que los autores hacen de las corrupciones de Los Ángeles. En Francia, el éxito de las novelas de Maigret no descansa principalmente en sus tramas a menudo descuidadas, que en general son asuntos sencillos y exiguos, mero envoltorio para una forma de realismo social. Para que la historia del morfoespacio se convierta, como afirma Moretti, en una rama de la literatura comparativa, estos contextos comparativos diferentes exigen una gran revisión del análisis que él hace.

Los viajes de un recurso estilístico

La comparación está, sin embargo, en primer plano en el segundo ejemplo de Moretti: esta vez se trata de las encarnaciones y las funciones cambiantes del recurso del *estilo indirecto libre* en sus viajes migratorios por el tiempo y el espacio. El nombre del juego es la «divergencia», un concepto clave en la teoría evolutiva, aquí aplicado a las fortunas transculturales de una técnica novelística moderna. En la explicación dada por Moretti, el estilo indirecto libre es, originalmente, propiedad de la novela europea del siglo XIX, que empezó con Jane Austen (*Mansfield Park* es el ejemplo dado por Moretti) y alcanzó su plena fructificación en las novelas de Flaubert y Zola. Su propósito, alcanzado mediante la manipulación gramatical de los tiempos verbales y de los pronombres personales, borra la divisoria entre la interioridad de un personaje (sus pensamientos y emociones) y el discurso impersonal de un narrador. Es una «formación intermedia» correspondiente al «proceso de socialización moderno», en la que una subjetividad dada es invadida y modulada por los tópicos de una *doxa* social. En Jane Austen existe aún una diferencia entre lo subjetivo y lo objetivo; la voz individual conserva «una cierta libertad» ante la tiranía de lo social. En las novelas de Flaubert y Zola, la *doxa* es omnipresente, una condición en la que «el espacio interior del personaje está, sin éste saberlo, colonizado por los tópicos de la opinión pública». Esta evolución posterior es el extremo que alcanza «mientras el estilo libre indirecto se mantenga confinado en Europa occidental». Se convierte en una técnica sedimentada, apropiada para una forma de conciencia completamente subyugada por la caricia ideológica.

Pero después ocurren cosas interesantes, tanto a lo largo del tiempo como del espacio, en un modelo similar a las diversas «ramificaciones» de un «árbol» morfológico. En un primer momento, la técnica migra de Europa a Rusia: «justamente cuando la mente individual parece a punto de ser sofocada por la ideología, un cambio geográfico hacia el Este revierte la tendencia, asociando el estilo indirecto libre con el conflicto y no con el consenso. El ejemplo utilizado por Moretti es *Crimen y castigo* de Dostoiévski, en un replanteamiento modificado de la glosa «dialógica» de Bajtin. El doble registro en el que se representa la vida interior de Raskólnikov se convierte en un medio de escenificar el «debate», el índice de una mente desgarrada por ideas y valores contrapuestos. A partir de ahí —nuevas «ramificaciones»— el recurso experimenta más transformaciones: en la Europa *fin-de-siècle* avanza hacia el sur de Italia, un enclave aislado, aldeano e infestado de rumores apartado de la «*doxa* interiorizada, silenciosa, de los grandes Estados-nación», cuyas producciones narrativas (por ejemplo, *I Malavoglia* [*Los Malavoglia*], de Verga) siguen ancladas en la sociabilidad de los «mitos orales colectivos» y en las que el recurso del estilo indirecto libre «representa una forma de cohesión social» que es «más pendenciera y molesta que en Europa occidental». En el periodo del auge moderno experimenta otro cambio: desde las «estilizaciones de clase alta» de James, Proust, Mann y Woolf hasta la corriente de conciencia más demótica y en primera persona de Joyce, considerada la base sobre la que

«el realismo psicológico se convierte en la “especie” de la época moderna». Por último, cruza el océano para reaparecer en las «novelas de dictadores» latinoamericanas como medio de representar la «mente del dictador» de una manera que «dota de una naturalidad inolvidablemente siniestra al pútrido sustrato del terror político»¹³.

Ésta, sin duda, es la más brillante historia descriptiva resumida sobre las vicisitudes del estilo libre indirecto que yo he leído. Pero el objetivo de Moretti no es sólo descriptivo; es también explicativo; «tómese una forma, sígase de un espacio a otro, y estúdiense las *razones* de sus transformaciones» (la cursiva es mía). ¿Pero cuáles son estas razones, qué «explica» estas mutaciones de función fundamentales, qué justifica el modelado de los fenómenos pertinentes en forma de crecimiento continuamente nuevo de las ramas de un árbol? El hecho del desplazamiento geográfico («la dependencia que la novedad morfológica tiene de la discontinuidad espacial») no constituye razón suficiente: señalar un hecho no es lo mismo que dar una explicación. La tarea pendiente, por lo tanto, es aclarar todo el peso causal implicado por el término «dependencia». Para ello Moretti acude nuevamente a los conceptos de la biología evolutiva; citando al biólogo Ernst Mayr, las razones son «las razones “oportunistas y por consiguiente impredecibles” de la evolución». Pero, siguiendo esta descripción, es difícil entender cómo podrían contar como «razones» en el sentido científico normal de lo ligado a las leyes. Si las razones son por completo oportunistas e impredecibles, también podríamos considerar que los cambios supuestamente explicados por ellas son acontecimientos fortuitos, cosas que ocurren por casualidad. Estamos reinstalados en el orden lógico del *petitio principii* (mi tercer ejemplo).

A efectos ilustrativos, tomemos uno de los ejemplos de Moretti, Dostoievski y Rusia, contemplada como suelo cultural nuevo que permite nuevos brotes adaptativos en contraste con el suelo decolorado de Europa, en el que la rama europea del árbol no consigue crecer o mutar, sino que simplemente se reproduce. Evidentemente no basta con señalar que algo significativo ha ocurrido con el estilo libre indirecto en la novela rusa. Para efectuar una afirmación histórico-literaria basándose en este suceso, y no digamos construir toda una teoría explicativa, habría que abordar (al menos) otras dos cuestiones. La primera es conocida: ¿está Rusia, desde este punto de vista, fuera o dentro de Europa? No debería permitirse que la familiaridad de esta cuestión oscureciera su importancia para la hipótesis de Moretti: si la cuestión simplemente se da por sentada, la forma del «árbol» está siendo determinada por suposiciones no examinadas respecto al «mapa». Más bien pareciera que lo que aquí tenemos es un caso en el que el «modelo» dirige la historia, y no al contrario, un argumento invertido. Pero todavía más crucial es la segunda cuestión; si, por mor del argumento, Rusia ocupa un espacio «geográfico» diferente, ¿qué tiene Rusia de es-

¹³ F. Moretti, «Árboles», *NLR* 28, cit., pp. 29-34; *Graphs, Maps, Trees*, cit., pp. 81-89.

pecífico que hiciera posible esta transformación adaptativa del espíritu indirecto libre? ¿Por qué iba a ser el contexto —entorno— ruso favorable a una mutación del recurso? ¿Qué «ventaja comparativa» se ofrece? El recurso a lo «oportunista» y a lo «impredecible» no nos ayuda a responder la cuestión: ¿por qué «divergencia» *aquí* y no en otra parte?

Quizá está relacionado con las condiciones del absolutismo, bajo las cuales la literatura constituye un sustituto de la libertad de expresión política. Esto afirmaba Belinsky, aunque como tal no afectaba al uso del estilo libre indirecto como fase del debate interior. Podría no obstante ser que estas condiciones ayuden a explicar la mutación del recurso, en contraste con las formas emergentes de la sociedad civil en Europa occidental, donde la conciencia tiende más a estar saturada por un consenso fabricado que dividida por el conflicto. Pero tal hipótesis necesitaría mucho trabajo de ejemplificación. ¿Es cierto de todos los absolutismos del siglo XIX? De lo contrario, ¿qué tiene Rusia de especial? Y, en el caso ruso, ¿está confinado al ejemplo de Dostoievski? ¿Influye en el famoso «solipsismo» de las novelas de Tolstoi? ¿Cómo va una interpretación «evolutiva» a abordar todas estas cuestiones (más, imagino, otras muchas)?

Cultura y naturaleza

La mayoría de las dificultades planteadas por el enfoque que Moretti ofrece de la historia literaria nacen, creo, de que se basa mucho en acercar las leyes de la naturaleza y las leyes de la cultura más de lo que normalmente se pensaba que estaban. Se trata de su apuesta más audaz. Ni siquiera los científicos evolutivos o los historiadores de la ciencia se inclinan a seguirle. Aparte de algunos balbuceos ligeramente perniciosos que emanan de los admiradores de la sociobiología y, recientemente, la charla en buena medida frívola sobre la idea del gen egoísta, los especialistas en ciencias naturales (incluidos los citados por Moretti) se han alineado firmemente con la idea de que, mientras que la vida biológica está gobernada por la proliferación, la diferenciación y la divergencia, la vida cultural está gobernada por la amalgama, la anastomosis y la convergencia. De acuerdo con George Basalla (sus palabras aparecen en el texto de Moretti), «las especies biológicas distintas no se cruzan normalmente entre sí [...] Los tipos instrumentales, por el contrario, se combinan habitualmente para producir nuevas y fructíferas entidades»¹⁴. Moretti admite de buena gana que la cultura y la naturaleza son ámbitos discontinuos.

¹⁴ Véase F. Moretti, «Árboles», *NLR* 28, cit., p. 27; *Graphs, Maps, Trees*, cit., p. 78. Pero incluso esta versión de la evolución biológica ha experimentado una revisión reciente. A mi modo de ver, ahora se hace en la teoría evolutiva mucho más hincapié en la *convergencia*, la opinión de que, debido a un «paisaje de normas» subyacente, la selección natural repite las mismas soluciones una y otra vez. En referencia a la fábula hipotética de qué habría pasado si la cadena evolutiva se repitiera desde el comienzo, la conclusión parece ser que habría producido resultados más o menos idénticos.

Pero ésta parece ser una *concessio* meramente retórica, ya que pasa rápidamente del reconocimiento de la discontinuidad a una aseveración del parecido (uso este término deliberadamente, y volveré sobre sus implicaciones en la conclusión). La cultura, afirma Moretti, es a un tiempo convergencia y divergencia, pero es la divergencia la que, en el juego de su argumento, recibe la mayor preeminencia.

Así, a pesar de la fuerte oposición, él persiste. Dado el consenso que une a las ciencias naturales y a las sociales, se trata de una persistencia arriesgadamente provocativa. Pero, más en concreto, está imperativamente impuesta por los términos del argumento de Moretti. Si él apuesta por esto es porque *tiene* que hacerlo; de lo contrario, el motor explicativo del argumento se paralizará mucho antes de alcanzar la marcha superior. Para reducir las probabilidades en contra de la apuesta, hay un juego de manos ingenioso: la convergencia quizá sea el rasgo sobresaliente de la historia cultural, pero la convergencia presupone divergencia y a su vez genera más divergencia («la convergencia [...] sólo surge *sobre la base de la divergencia previa* [...]. Por el contrario, una convergencia acertada produce normalmente *un poderoso y nuevo brote de divergencia*»; la cursiva es de Moretti). Estas son, sin embargo, proposiciones estrictamente reversibles: si la convergencia presupone divergencia, la divergencia presupone convergencia. Volvemos al mundo del huevo y la gallina, que además se abre al retorno infinito que conduce nuevamente a una Causa Primera hipotética. Mejor evitar este pantano. A partir de la mezcla de los estudios históricos y las condiciones actualmente observables, está claro que, en materia de cultura, la convergencia es «primordial», y por consiguiente que las esferas de la cultura y de la naturaleza son radicalmente discrepantes.

Moretti quiere que el acento primordial a este respecto sea casi el opuesto exacto. Pero no puede llevarnos y no nos llevará muy lejos. Una razón de por qué no lo hará es por las temporalidades completamente distintas de la cultura y la naturaleza. El tiempo biológico es un tipo de *longue durée* con el que ni siquiera los braudelianos sueñan¹⁵. Aunque sólo fuera por esta razón, es estrictamente imposible «comparar» la evolución de los organismos biológicos con la de las creaciones literarias. El destino del estilo indirecto libre viene mucho al caso. Moretti concluye su sección de este ensayo con el siguiente resumen (sintácticamente elíptico):

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 tiene de la discontinuidad espacial: «espe-

¹⁵ En «Gráficos», Moretti se refiere a la *longue durée* de Braudel como uno de los «tres marcos temporales» de los estudios literarios (los otros son el «acontecimiento» y el «ciclo», este último de especial interés para Moretti). Pero, sea lo que sea la *longue durée* histórico-literaria, no guarda absolutamente ningún parecido temporal con la variedad biológica.

ciación 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, Aci Trezza, Dublín, Ciudad Trujillo...

Pero, en cuanto a los viajes del estilo indirecto libre, ¿tiene realmente sentido interpretarlos de acuerdo con el concepto de la «especiación alopátrica»? Si esto significa la aparición, en la esfera literaria, de una «especie nueva», las pruebas son claramente abrumadoras. El cambio de especies exige una *longue durée* masiva. Comparada con ella, los cambios histórico-literarios son un mero tic del reloj; para alguien de convicciones darwinianas, el recurso o el género viajero tiene muchas más probabilidades de aparecer en forma de variaciones múltiples dentro de una especie que como una serie de cambios de especie fundamentales. Bien pueden llamarse «divergencias», pero no divergen del modo que supuestamente opera la selección natural en la biología evolutiva. Hasta la propia formulación de Moretti duda: la «especiación alopátrica» como «nueva especie», pero enseguida matizada por el parentético «o en cualquier caso una nueva disposición formal». Los términos incluidos en el paréntesis no son idénticos a los que están fuera.

Pocos hoy, aparte de los constructivistas más ardientes, negarán la implicación del mundo natural en el mundo social (y viceversa). Sus manifestaciones son múltiples pero probablemente reducibles a dos tipos. En uno, lo natural restringe y moldea lo social, siendo el cuerpo, hablando en general, el término mediador, principalmente en el plano del uso del lenguaje (éste era uno de los intereses de Raymond Williams cuando hablaba de la utilidad potencial de las ciencias naturales para los estudios literarios). El otro tipo adopta más la forma de trágico desacuerdo, tal y como ilustra, por ejemplo, la pesimista idea planteada por Leopardi de que nuestras opciones indefinidamente verosímiles de mejora social se ven ensombrecidas por un límite en la naturaleza que nos condena a todos a la vejez, a la enfermedad y a la muerte. Pero más allá de estos modos de implicación elementales, ya sean mediadores o discordantes, cualquier proposición de matrimonio entre naturaleza y cultura parece destinada a los tribunales de divorcio.

En lo que a teorizar la historia literaria se refiere, sean cuales sean los gestos hacia la «ciencia», su cometido debe situarse con seguridad en la alianza con un bando de esta pareja divorciada, claramente en el ámbito de lo social. El lenguaje de «ascendencia», «reproducción», «filiación», «divergencia» puede por supuesto tener su lugar, especialmente en relación con la historia del género preferido de Moretti, la novela. Considérese, por ejemplo, la reflexión que Edward Said hace sobre la novela en *Beginnings: intention and method*, donde habla de repetición y diferenciación, convergencia y divergencia, pero en función de la antropología histórica centrada en estructuras de parentesco, que varían desde la historia de los gentiles

de Vico hasta la novela familiar de Freud. Las relaciones de reproducción y ascendencia se entienden aquí en función de la transmisión de propiedades y autoridad, junto con diversos agrietamientos del orden social, la capacidad de la novela para representar escenas que escapan drásticamente del orden de la infinita reproducción de lo mismo. Esto no sólo es aplicable a los personajes de la novela –que soportan el encierro, en búsqueda de huida y «desarrollo»– sino también a las *formas* de la novela. Baudelaire consideraba a la novela un género «bastardo», todo mezclas y trasgresiones de los límites genéricos. Los bastardos no se conocen en la naturaleza, sólo en la cultura.

Los peligros de la analogía

Supongamos en esta coyuntura que decidiéramos declarar lo ciegamente obvio: que, sean cuales sean sus demás propiedades, los textos literarios no poseen genes. Con toda probabilidad, dicho recordatorio suscitaría una sincera carcajada. Por supuesto, la aplicación de los conceptos evolutivos a la historia literaria no debe entenderse *literalmente*; la literatura no es un organismo biológico. Pero la ingenuidad de la suposición comporta una lección igualmente obvia: si no se pretende aplicarlo literalmente, si se priva al paradigma evolutivo de sus procesos genéticos a un tiempo definitorios y delimitadores, todo lo que resta es la corteza de dicha analogía. Es como decir que X es «como» Y. Esto es exactamente lo que dice Moretti. «Exactamente igual que el estilo indirecto libre...» es la expresión que introduce la última «frase» del párrafo antes citado. ¿Exactamente igual? Quizá, pero la exactitud de una igualdad exige mayor justificación que esta transición aislada (otra elipsis), y el argumento necesitaría una adaptación mucho mayor para que la comparación pudiera llevar de manera verosímil el uniforme de un «modelo». De hecho, todo el proyecto de Moretti descansa en el seguimiento prolongado de una analogía. El razonamiento analógico a partir de una base de términos científicos no es lo mismo que el razonamiento científico en sí. Ciertamente, existe una escuela de pensamiento que considera que el discurso científico está saturado de analogía, metafórico de principio a fin. Pero Moretti no pertenece –por suerte– a dicha escuela. La ciencia aparece en su texto bajo la descripción clásica, con hipótesis, pruebas y comprobaciones, una empresa puramente empírica. Presionada por esta concepción de la ciencia, la analogía se ve casi obligada a ceder, especialmente si incluimos también una prueba popperiana de falsabilidad, en la que la búsqueda de excepciones podría abrir al escrutinio crítico las mentiras que se dan por sentadas basándose en transacciones puramente metafóricas¹⁶.

¹⁶ Reconociendo –en «Más conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 20 (marzo-abril de 2003), p. 89– la validez de ciertas críticas a un artículo anterior titulado «Conjeturas sobre la literatura mundial», Moretti señala que algunas de sus posturas concebidas más precipitadamente parecen «una buena ilustración del argumento “kuhniano” según el cual las expectativas teóricas configuran los hechos con arreglo a los propios deseos, y una ilustración me-

La analogía como tal no es, por supuesto, deshonrosa; no se sabrá si es buena mientras no se ponga a prueba¹⁷. Pero como mínimo es necesario abordarla con una suspicacia a priori, en especial cuando se usa para inferir la cultura a partir de la naturaleza. Este tema no trata sólo de un conjunto de consideraciones metodológicas, lo cual me lleva como conclusión a lo que me parece más preocupante de la explicación de Moretti, a saber, la superposición (metafórica) de lo biológico sobre lo económico, la asimilación de la selección natural a las actividades del mercado. El mercado figura muy bien en todo el argumento de Moretti («una buena ilustración de cómo es el mercado literario: competencia despiadada, dependiente de la forma» es, recordemos, la conclusión sobre su investigación acerca de la novela detectivesca del siglo XIX). Considérese también la afirmación que introduce, en relación con Doyle y sus contemporáneos, con respecto a la excavación que él hace de lo «extinto»: «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». Pero, en cierto sentido, es precisamente una reiteración de dicho veredicto, al examinar lo «despiadadamente» que se produjo. Éste es en sí un objetivo perfectamente adecuado de la investigación histórica, relacionado con la formación del canon (lo que Moretti denomina «establecer una relación inteligible entre ramas canónicas y no canónicas»). La dificultad, sin embargo, estriba en que se trata de una inteligibilidad en la que no se pone en duda la categoría en sí de la «extinción». Para volver a un argumento anterior, Moretti difiere de Lanson con respecto a las obras menores u ol-

por aún del argumento “popperiano” según el cual los hechos (que suelen ser recopilados por aquellos que no están de acuerdo con uno) se impondrán finalmente». Esta fortificante concesión popperiana brilla por su ausencia en «Árboles».

¹⁷ En la crítica a la aplicación que W. G. Runciman hace del darwinismo a la teoría social, Michael Rustin comenta: «Runciman afirma [...] que ninguno de los términos de su teoría de la selección social es “meramente metafórico, ya se haya tomado o no de la teoría de la selección natural”. Pero es en esta metáfora –interpretando un proceso por otro– donde radica la fertilidad de su tesis. Las metáforas pueden iluminar, así como engañar» (*NLR* I/234 [marzo-abril de 1999], p. 113). Ciertamente, pero también pueden engañar además de iluminar. A este respecto vale la pena señalar que la forma en libro de los ensayos de Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, también contiene un largo apéndice del científico evolutivo Alberto Piazza respaldando el trabajo de Moretti. Es un documento intrigante, pero si el respaldo sostiene o no adecuadamente la alegación de Moretti es algo que sigue abierto a duda. Piazza resalta la función que el ADN tiene de código de memoria genética que puede ayudarnos a entender los «sistemas cognitivos» desplegados en el acto de leer. Esto recuerda en parte a los intereses experimentales de Raymond Williams por las teorías cognitivas de la psicología de la percepción de Young (aunque Williams se centraba más en la «creación» que en la recepción, más en el artista que en el lector o espectador). Moretti, sin embargo, no está primordialmente interesado por las prácticas de lectura y sus posibles bases psicobiológicas. Le interesa principalmente la «morfología», las transformaciones adaptativas de las formas literarias. A este respecto, Piazza señala que el lenguaje técnico de la biología evolutiva despliega las metáforas de la «traducción» y la «transcripción» al explicar el ADN, lo cual sugiere que, si la biología puede ayudar a los estudios literarios, también se puede dar el proceso opuesto. No obstante, mi reserva fundamental sigue en pie: las opiniones de Piazza no parecen superar a las tesis de Moretti en la apuesta por lo que sigue siendo una completa analogía.

vidadas en que, mientras que Lanson desea recuperar un pasado perdido¹⁸, Moretti quiere explicar por qué está condenado a perderse. La razón es que el «mercado» gobierna, y si ciertos textos se han perdido para nosotros, se debe a que han nacido perdedores por naturaleza.

Los mercados literarios son, por supuesto, hechos sobre el terreno, al menos el terreno de la modernidad ampliamente concebido, y Moretti en su investigación reciente ha conseguido avanzar más que la mayoría en el análisis de cómo funcionan esos mercados. El problema, sin embargo, radica en otra parte. A los filósofos del mercado les gusta considerarlo un cognado de la Naturaleza. No recuerdo un solo «marxista» que lo haga. La ecuación de mercado y naturaleza bajo el eje de la biología evolutiva es exactamente el desplazamiento operado por el darwinismo social. Claramente, se trata de política. Es una versión de la historia del vencedor. De esa forma se impide una captación más imaginativa del pensamiento que analiza lo que podría haber sido¹⁹. Puede darse, desde luego, un insoportable sentimentalismo al hablar de lo que podría haber sido, de lo marginado y lo suprimido, y el realismo enérgicamente sensato de Moretti se agradece en consecuencia. Pero lo enérgico puede convertirse fácilmente en lo brusco, deteriorarse rápidamente para convertirse en el lenguaje propio de la actitud de que el ganador se queda con todo. En la crítica a los modelos de la cultura basados en la «convergencia» —la cultura se vuelve más plástica, más *humana*, por así decirlo; la cursiva es de Moretti— escribe lo siguiente: «Pero como la historia humana rara vez es humana, quizá éste no sea el argumento más firme»²⁰.

No estoy muy seguro de qué hacer con esta frase enigmáticamente opaca y aparentemente oximorónica. ¿Es sencillamente una reafirmación de la historia como relato de la inhumanidad del hombre hacia el hombre, ahora con un giro claramente darwiniano? No hay que ser un ingenuo optimista liberal para rechazar esto. Toda una tradición de «formación marxista» nos ha instado a abjurar de esta forma de pensar sobre la historia humana y, por consiguiente, a no confundir los intereses irreductiblemente sociales que subtienden la fabricación de una «tradición selectiva» con las fuerzas biológicas de la selección natural. Todo esto es, de hecho, tan patentemente obvio que quizá yo no haya captado el trasfondo del pensamiento de Moretti en este punto. Pero al detenerse ante él, parece realmente una representación naturalizada de la historia de los ganadores. Adaptar más flexiblemente la historia literaria a los diferentes tiempos de la imaginación parece en conjunto una perspectiva más atrayente.

¹⁸ Cuando Lanson hablaba de recuperar «el pasado en el pasado», se refería a recuperarlo desde el punto de vista del pasado: Gustave Lanson, «L'histoire littéraire et la sociologie» (1904), en *Essais de méthode, de critique et d'histoire littéraire*, París, 1965; traducido al inglés en *PMLA* 110, 2 (marzo de 1995), pp. 224-225.

¹⁹ Se puede percibir el potencial concreto de una historia literaria basada en lo que podría haber sido (lo que él denomina «*restaurer l'identité des "possibles"*»), en Christian JOUHAUD, *Les pouvoirs de la littérature. Histoire d'un paradoxe*, París, 2000

²⁰ F. Moretti, «Árboles», *NLR* 28, cit., p. 29; *Graphs, Maps, Trees*, cit., p. 81.