

## EL FIN DEL COMIENZO

### *Respuesta a Christopher Prendergast*

La crítica que Christopher Prendergast hace en «Evolución e historia literaria» a *Graphs, Maps, Trees* suscita objeciones de naturaleza empírica, teórica y política<sup>1</sup>. El principal desacuerdo es el siguiente: para Prendergast, la naturaleza y la cultura funcionan de modos tan incomparables que la teoría evolutiva, ideada para explicar la primera, no puede aplicarse en modo alguno a la segunda. Esta desalineación conceptual impide a las «explicaciones» evolutivas de la literatura dominar cualquier prueba histórica real, y las fuerza a basarse en un razonamiento circular y en diversas *petitiones principii*. En este vacío analítico, el mercado adquiere una importancia exagerada, que lo hace parecer un «cognado de la naturaleza»; y el resultado final es que el «realismo enérgicamente sensato [de *Graphs, Maps, Trees*] puede deteriorarse rápidamente, para convertirse en el lenguaje propio de la actitud de que el ganador se queda con todo», típica del darwinismo social<sup>2</sup>.

Como era predecible, difiero de este diagnóstico, y en las próximas páginas explicaré por qué. Pero mientras redactaba esta respuesta también he ido adquiriendo una creciente (e incómoda) conciencia de que pocos resultados concretos han surgido hasta ahora de los modelos analizados en *Graphs, Maps, Trees*, y de otros de estilo similar. Como todos son bastante recientes, este hecho no los invalida: tienen vacíos, sí, pero para mí siguen siendo mejores que las alternativas existentes. Aun así, un buen método debería demostrarse aportando hallazgos interesantes, y el título de este artículo expresa mi impaciencia por la respuesta puramente metodológica que, por desgracia, es lo que puedo ofrecer en la actualidad. «La metodología è la scienza dei nullatenenti», escribía Lucio Colletti en *Marxism and Hegel*: la metodología es la ciencia de quienes no tienen nada (aunque *nullatenenti*; es más duro, por estar cargado de sarcasmo). Una amarga verdad, sobre la que me explayaré al final.

---

<sup>1</sup> Christopher PRENDERGAST, «Evolución e historia literaria», *NRL* 34 (septiembre-octubre 2005); Franco MORETTI, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, Londres y Nueva York, 2005.

<sup>2</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 58.

## Pistas

Los primeros comentarios de Prendergast hacen referencia a los «árboles» de la narrativa detectivesca analizados en el último capítulo de *Graphs, Maps, Trees*. Para él, dichas imágenes representan «un silogismo implícito: Doyle acabaría resultando el escritor de misterio más popular; Doyle utiliza las pistas de manera excepcionalmente especial; por consiguiente, su manera de usar las pistas explica que conserve su longeva popularidad»<sup>3</sup>. Si yo hubiera puesto en primer plano las pistas porque Doyle «las usaba de una manera excepcionalmente especial», Prendergast estaría en lo cierto: cuando la elección de la prueba predetermina los resultados de la investigación, el razonamiento es de hecho circular. Pero en *Graphs, Maps, Trees* (y en el artículo anterior en el que se basa) no me centré en las pistas por esa razón: por el contrario, lo hice porque todas las teorías sobre el relato detectivesco sitúan las pistas en el mismísimo centro de la estructura del género, señalándolas así, en particular, como su variable morfológica crucial<sup>4</sup>. En otras palabras, entre Conan Doyle y las pistas no existía un inevitable acuerdo *a priori*; en todo caso, es llamativo el modo errático e inconstante en el que se utilizan en todo el ciclo de Sherlock Holmes<sup>5</sup>. Pero aunque la solución de Doyle distaba mucho de ser perfecta, seguía siendo *mejor que la de sus rivales*, y este hecho parecía ofrecer una buena explicación para su diferente destino. A los lectores les gustaban las pistas, así que preferían los relatos de Conan Doyle a los de sus competidores.

A los lectores les gustaban las pistas... Pero a Prendergast no le gusta ese «gusta». Habiendo señalado correctamente que «lo que les gusta a los lectores sirve de equivalente –o análogo– al “entorno” en el pensamiento evolutivo», a continuación tacha «esta caracterización de un entorno de prácticas y preferencias de lectura [como un] andamiaje curiosamente ligero sobre el cual construir un modelo teórico»<sup>6</sup>. ¿Mas por qué ligero? ¿Qué agente selectivo puede haber más poderoso que las decisiones de los lectores contemporáneos? Por supuesto, están la publicación y la distribución, y sus diversos apéndices (revisión, publicidad, etc.); pero incluso en la industria cinematográfica, donde claramente influyen mucho más que en el mercado bibliográfico de hace un siglo, los verdaderos éxitos no adquieren su impulso típico cuando las presiones externas son más fuertes (es decir, de inmediato), sino sólo semanas después, cuando éstas han sido sustituidas en gran medida por una cadena de intercambios informales –«me ha gustado mucho esa película»– entre los espectadores de cine comunes<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47; Franco Moretti, *op. cit.*, pp. 70-78, figs. 29-30.

<sup>4</sup> Franco MORETTI, «The Slaughterhouse of Literature», *Modern Language Quarterly* (marzo 2000), pp. 212, 218.

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 215-216; Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, cit., p. 74.

<sup>6</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 48.

<sup>7</sup> «El público cinematográfico hace éxitos o fracasos [...] descubriendo lo que le gusta [...] Esta información se transmite a otros consumidores y la demanda evoluciona dinámicamen-

Lo que me lleva a ese desgraciado «gustar». Era, obviamente, la abreviatura de algo más complicado, sobre lo cual he insistido tan a menudo, desde *Signs Taken for Wonders* en adelante, que me he hecho reacio a repetirlo (en especial porque no es una idea original: Freud, Lévi-Strauss, Althusser, Orlando, Jameson, Eagleton y otros varios han ofrecido su propia versión). En resumen, la idea es que los géneros literarios son dispositivos para resolver problemas, que abordan una contradicción de su entorno, ofreciendo una resolución imaginaria mediante su organización formal. El placer proporcionado por esa organización formal es por lo tanto más que un mero placer; es el vehículo mediante el cual se modela y asimila una declaración simbólica más amplia. Cuando a los lectores de relatos detectivescos les «gustan» las pistas, en otras palabras, es porque la estructura proporcionada por las pistas les hace sentir que el mundo es completamente comprensible, y la racionalización puede reconciliarse con la aventura, y la individualidad es algo grande pero peligroso...<sup>8</sup>.

Hasta que se demuestre lo contrario, por lo tanto, sostendré la idea de que la historia literaria está modelada por el hecho de que los lectores seleccionan una obra literaria, manteniéndola viva de una generación a otra, porque les gustan algunos de sus rasgos destacados: pero ¿dónde está la «relación causal demostrable»? ¿Dónde está la prueba de que a los lectores les gustaban las pistas?

### «Relación causal demostrable»

Que los lectores seleccionaran a Doyle debido a su uso de las pistas, escribe Prendergast, «no se puede *afirmar* simplemente. 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)»<sup>10</sup>.

Esto sería posible. Pero dado que Prendergast no explica por qué un caballero (algo que, por cierto, no es Holmes) podría resultar tan fascinante en un relato de misterio —mientras que *sí* sabemos qué hace valiosas a las pistas en este tipo de relato—, no veo razón para abandonar una hipótesis sólida por otra que, ahora mismo, constituye una mera posibilidad. Y además,

---

te con el tiempo [...] Un éxito se genera mediante una cascada de información [...] Un fracaso es también un vagón informativo; en este caso, la cascada mata la película», Arthur DE VANY y W. DAVID WALLS, «Bose-Einstein Dynamics and Adaptive Contracting in the Motion Picture Industry», *The Economic Journal* (noviembre 1996), p. 1493. Ahora en Arthur DE VANY, *Hollywood Economics*, Londres y Nueva York, 2004, p. 28; respecto a los datos estadísticos sobre las trayectorias temporales de los éxitos de taquilla, véanse pp. 48-64.

<sup>8</sup> A este respecto, véase Franco Moretti, «The Slaughterhouse of Literature», cit., y «Clues», en Franco MORETTI, *Signs Taken for Wonders*, Londres y Nueva York, 2005.

<sup>9</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 48.

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 48-49.

al contrario que los caballeros, las pistas son un rasgo *formal* de la narrativa detectivesca, y dado que la forma es el elemento repetible de la literatura, es más probable que influyan en la reproducción y en la supervivencia de un género literario<sup>11</sup>. Aun así: ¿es ésta una «relación causal demostrable»? No; o, al menos, no todavía. Ahora mismo es sólo una hipótesis, mientras que una demostración verdadera proporcionaría pruebas no sólo de que a los lectores les «gustaban» las pistas, sino de que, para empezar, conseguían «verlas». Recuérdate que en la década de 1890 ni siquiera los escritores estaban seguros de cómo funcionaban realmente las pistas<sup>12</sup>; ¿cómo podían entonces los *lectores* reconocerlas con claridad suficiente para seleccionarlas? ¿Cómo influyen las propiedades formales en el lector sin que éste sea plenamente consciente de la influencia?, pregunta Stephen Johnson en un comentario al libro; «*Graphs, Maps, Trees* no responde a esta cuestión». Y la cuestión es importante: «Si una mente escoge una forma, y puede reconocerla sin ser plenamente consciente de ella, ¿qué ocurre realmente en ese acto de percepción formal? Sería interesante disponer de un modelo sobre el modo en que se infiltra la forma en la mente que la capta, sin hacer que la mente sea plenamente consciente de lo que ocurre»<sup>13</sup>.

Sería *muy* interesante. Pero en este punto, por desgracia, *Graphs, Maps, Trees* mantenía, de hecho, silencio: en lugar de proporcionar un «mecanismo» explicativo, situaba una «caja negra» en pleno centro del argumento<sup>14</sup>, justificando así el escepticismo de Prendergast. En retrospectiva, pienso que mi razonamiento debió de proceder como sigue: dada la importancia fundamental de las pistas en la narrativa detectivesca, y el éxito de Doyle entre sus primeros lectores, *debe* de haber un modo en que esos lectores percibieran el uso que hace de las pistas. «Debe de haber»: ésa es la caja negra. Como pequeño consuelo, ahora al menos tenemos una idea de qué puede

---

<sup>11</sup> En años recientes, he hallado otros ejemplos de esta interdependencia de género y recurso: descripciones analíticas y novelas históricas; rellenos narrativos, estilo libre indirecto y, respectivamente, el ritmo y el estilo de los convencionalismos «realistas»; la corriente de conciencia, y la *koiné* moderna. En todos estos casos, el nuevo recurso permitía a Goethe y Scott, Austen y Flaubert, Doyle y Joyce captar un aspecto destacado de una transformación histórica, y «fijarlo» para las generaciones futuras: desde el reordenamiento prosaico de la existencia burguesa en el caso de los rellenos, a la expansión del pensamiento conservador en la Europa de la Restauración (descripción); desde la socialización del individuo moderno (estilo indirecto libre), al impacto de la racionalización sobre la aventura (pistas), y la multiplicación de los estímulos metropolitanos (corriente de conciencia). Sobre los rellenos, la descripción analítica y el estilo libre indirecto, véase Franco MORETTI, «Serious Century», en *The Novel*, vol. 1, Princeton, 2006, pp. 364-400; sobre la corriente de conciencia, véase Franco MORETTI, *Modern Epic*, Londres y Nueva York, 1996, pp. 123-181.

<sup>12</sup> Franco Moretti, «The Slaughterhouse of Literature», cit., pp. 213-223, y «Clues», cit., pp. 72-75.

<sup>13</sup> El primer fragmento se encuentra en Steven JOHNSON, «Distant Reading Minds», disponible en [www.thevalve.org](http://www.thevalve.org); el segundo pertenece a una conversación personal.

<sup>14</sup> Los términos «mecanismo» y «caja negra» proceden de *Explaining Technical Change*, de Elster: «Explicar es proporcionar un mecanismo, abrir la caja negra y mostrar las tuercas y los tornillos, los engranajes y las ruedas de la maquinaria interna [...] Un mecanismo proporciona una cadena continua y contigua de eslabones causales e intencionales; una caja negra es un vacío en la cadena». Jon ELSTER, *Explaining Technical Change*, Cambridge, 1983, p. 24.

haber «en» la caja: los mecanismos mentales –percepción, procesado, placer, cognición– mediante los cuales una forma se interrelaciona con el medio ambiente (y cuya clarificación bien pudiera proceder, como sugiere Johnson, de la ciencia cognitiva). Y si el delimitar qué hay que explicar no es mucho, tampoco es nada: por usar la famosa distinción de Chomsky, toma lo que antes eran «misterios» y los convierte en «problemas»<sup>15</sup>. Y, con un poco de paciencia, todos los problemas se resuelven.

### *¿La historia de los ganadores?*

«En las obras completas de Chejov, el volumen que contiene los relatos cortos es el más gastado», escribió Viktor Shklovsky en *Theory of the Prose*; y después, con típica efervescencia: «Va siendo hora de que Chejov no sólo se reedite, sino que también se reexamine. Seguramente quien lo haga admitirá que sus relatos más populares son asimismo los de forma más perfecta»<sup>16</sup>. El más popular, el más perfecto formalmente... Cuestionable, por supuesto. Pero la hipérbole es un buen prólogo para otra de las objeciones de Prendergast: si la evolución explica la supervivencia de Doyle con la superioridad de su diseño formal –el más popular es el más perfecto formalmente–, todo lo que hace es «reiterar el veredicto» aprobado por el mercado: «Si ciertos textos se han perdido para nosotros, se debe a que han nacido perdedores por naturaleza». Pero esta «ecuación de mercado y naturaleza bajo el eje de la biología evolutiva –continúa– es exactamente el desplazamiento operado por el darwinismo social»: ni más ni menos que «una versión de la historia del vencedor»<sup>17</sup>.

Palabras duras. Pero equivocadas. He aquí lo ocurrido: mi objetivo era explicar la lógica de la supervivencia y el olvido literarios; estudié un episodio histórico específico; y después describí lo que había encontrado: a saber, que los textos que sobrevivían eran formal y simbólicamente más aptos para su entorno que sus competidores. Dado que no creo que el mercado produzca la mejor de todas las literaturas posibles<sup>18</sup> –después de todo, la mitad de *Atlas of the European Novel* examina sus consecuencias asfixian-

---

<sup>15</sup> «Me gustaría distinguir más o menos entre dos tipos de cuestiones que surgen en el estudio del lenguaje y de la mente: las que parecen situarse al alcance de enfoques y conceptos moderadamente bien comprendidos, lo que yo denominaré “problemas”; y otras que se mantienen hoy tan oscuras para nosotros como lo eran cuando se formularon originalmente, a las que denominaré “misterios”.» Noam CHOMSKY, *Reflections on Language* [1975], Nueva York, 1998, p. 137.

<sup>16</sup> Viktor SHKLOVSKY, *Theory of the Prose* [1929], Elmwood Park (IL), 1990, pp. 57 y 61.

<sup>17</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 58.

<sup>18</sup> Dudo que Prendergast tenga idea de cómo suenan realmente las apologías de los mercados culturales. He aquí un extracto de Tyler Cowen, *In Praise of Commercial Culture*, Cambridge (MA), 1998, pp. 22, 35: «un paseo rápido por cualquier gran tienda de discos compactos o de libros agudiza la impresión de que los gustos musicales y literarios de hoy se están volviendo cada vez más homogéneos [...] Las tiendas de vídeos de hoy son cofres donde se guarda el logro cultural moderno, siguiendo el ejemplo de la antigua biblioteca ptolemaica de Alejandría».

tes en la Europa del siglo XIX, y «Planet Hollywood» (*NLR* 9) hace lo mismo con el cine—, me habría *encantado* encontrar relatos de detectives complejos y significativos, sacrificados injustamente al éxito de Holmes. Pero... no los he hallado. Y Prendergast tampoco. Y ningún otro. Y en ausencia total de pruebas en contra, ¿por qué iba a abandonar una explicación perfectamente verosímil? ¿Porque suena políticamente *incorrecta*? Dudo de que esto sea lo que un espíritu libertario como Prendergast desee; pero no veo otro resultado para este tipo de argumento.

Y, además, los mercados culturales son criaturas peculiares. En el sector del entretenimiento, escribe Sherwin Rosen en «The Economics of Superstars», hay «una fuerte tendencia a que el tamaño del mercado y la recompensa se inclinen hacia las personas con más talento», porque «un intérprete o un autor deben hacer el mismo esfuerzo independientemente de que 10 o 1.000 personas aparezcan en el público o compren el libro. Más en general, los costes de producción (escribir, interpretar, etc.) no aumentan en proporción al tamaño del mercado de un vendedor, [y] la economía de escala implicada en el consumo conjunto permite que un número relativamente bajo de vendedores atienda a todo el mercado»<sup>19</sup>. Unos cuantos vendedores para todo el mercado; al igual que Holmes en el nicho del misterio. Pero es importante desenmarañar los dos procesos discretos que convergen en este único resultado: el proceso que se centra en los lectores y en su preferencia por la solución formal de Doyle sobre la de los rivales; y el otro, en el que el mercado amplifica esa selección inicial una y otra vez. En otras palabras, tanto los lectores como los mercados son agentes causales, pero de distintos modos: en el sentido de que los lectores *seleccionan* y después los mercados *magnifican*. ¿Merecía Doyle vender diez veces más que Huan Mee y McDonnell Bodkin? Sí. ¿Cien veces más? Es dudoso. ¿Mil, cien mil veces? Por supuesto que no: este orden de magnitud ya no tiene nada que ver con las diferencias morfológicas reales, sino sólo con la perversa lógica del mercado —a quienes tienen, se les dará más—, que sigue el criterio de los rendimientos crecientes.

¿Constituyen, por lo tanto, los árboles morfológicos «una representación naturalizada de la historia de los ganadores»? No; en todo caso, demuestran *lo cerca* que estaban Doyle y sus rivales, antes de que el bucle de retroalimentación del mercado tomara sus diferencias —reales, pero limitadas— y las exagerara hiperbólicamente. Deberíamos aprender a recuperar «la pluralidad de resultados potenciales» de la historia literaria, escribe Prendergast, y yo estoy de acuerdo. Pero eso es exactamente lo que hacen los árboles evolutivos: uno los mira, y lo que salta a la vista es la proximidad entre la senda que se tomó de hecho y las otras muchas, muchas más que no se tomaron<sup>20</sup>. No sé qué mejor «captación imaginativa

<sup>19</sup> Sherwin ROSEN, «The Economics of Superstars», *The American Economic Review* (diciembre 1981), pp. 845-847. Respecto a esta lógica de los mercados de la información, en la que el ganador se queda con todo, véase también A. de Vany, *op. cit.*

<sup>20</sup> En la brillante reconstrucción que Giulio Barsanti hace de las tres metáforas más generalizadas de la naturaleza en la Europa de la primera edad moderna —la escalera, el mapa y

del pensamiento que analiza lo que podría haber sido» podría encontrarse jamás<sup>21</sup>.

### *De la geografía a la morfología*

El siguiente objetivo de Prendergast es el árbol del estilo indirecto libre, donde pone objeciones en particular a la explicación geográfica dada en el libro. «El hecho del desplazamiento geográfico», escribe, no constituye «razón suficiente» para «el crecimiento continuamente nuevo de las ramas de un árbol [...] también podríamos considerar que los cambios supuestamente explicados [por el modelo evolutivo] son acontecimientos fortuitos, cosas que ocurren por casualidad»<sup>22</sup>.

Bien, las cosas no ocurren por casualidad. Pero lo que el árbol demuestra es que —a medida que el estilo indirecto libre viaja por el sistema literario mundial— ocurren cosas muy *diferentes* de un lugar a otro, porque sobre su configuración se ejercen presiones muy distintas. Y dado que este estilo está tan específicamente situado a «medio camino entre la *doxa* social y la voz individual»<sup>23</sup>, emerge rápidamente una correlación entre las metamorfosis formales (primera o segunda persona; conflicto o aquiescencia; comedia o completa seriedad), y no sólo en «el hecho del desplazamiento geográfico», sino también en las variaciones geopolíticas en el tipo de consenso social (más inestable en Rusia que en Occidente; oral en el sur de Europa; enterrado en el subconsciente en las metrópolis modernas, etcétera).

Diferentes *doxas* que «empujan suavemente» al estilo indirecto libre en una u otra dirección morfológica: he aquí la explicación que Prendergast no encuentra en *Graphs, Maps, Trees*<sup>24</sup>. Y esta correlación entre espacio y estilo es también la razón por la que me remito a la teoría de la «especia-

el árbol—, la principal diferencia radica precisamente en el modo en que éstas visualizan la relación entre los resultados reales y los potenciales. La escalera era la metáfora favorita de quienes «pensaban que Dios (o la naturaleza) habían generado sus productos de acuerdo sólo con *una opción*, siguiendo por lo tanto *una única* trayectoria»; el mapa lo adoptaron quienes «pensaban que Dios (o la naturaleza) no habían tomado *ninguna decisión*, y por lo tanto habían procedido de igual modo en *todas* direcciones»; y el árbol era la imagen favorita de quienes «pensaban que Dios (o la naturaleza) no habían elegido una trayectoria única, ni habían procedido en todas direcciones, sino que habían seguido un camino intermedio, poniendo en funcionamiento *unas cuantas opciones específicas* [...] El árbol es la única de estas imágenes que se elaboraba por completo *a posteriori*» (Giulio BARSANTI, *La scala, la mappa, l'albero. Immagini e classificazioni della natura fra Sei e Ottocento*, Florencia, 1992, pp. 77-78; todas las cursivas están en el original).

<sup>21</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 58.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 52. Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees*, cit., pp. 81-91 y fig. 33.

<sup>23</sup> Franco Moretti, *ibid.*, p. 82.

<sup>24</sup> Las interacciones entre el entorno social y el estilo indirecto libre las describo en detalle en «Serious Century» (para Austen y Flaubert), *Atlas of the European Novel* (Dostoyevski), y *Modern Epic* (Joyce). Una parte de *Atlas of the European Novel* anticipa también la cuestión de Prendergast sobre Rusia y Dostoyevski: «¿Qué tiene Rusia de específico que hiciera posi-

ción alopátrica» de Ernst Mayr: exactamente como predice la teoría, todas las grandes transformaciones se producen cuando un recurso entra en un hábitat cultural nuevo. Pero... no. «¿Tiene realmente sentido –pregunta Prendergast– interpretar [los viajes del estilo indirecto libre] de acuerdo con el concepto de la “especiación alopátrica”? Si esto significa la aparición, en la esfera literaria, de una “especie nueva”, las pruebas no son, desde luego, abrumadoras [...] 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 [...] 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<sup>25</sup>.»

Sí: los dos conjuntos de términos no son equivalentes, y yo describo «variaciones múltiples dentro de una especie», no una nueva especie. ¿Y entonces? A este respecto, Prendergast confunde la validez de una teoría con los resultados de una investigación específica. El concepto de Mayr sostiene que un cambio en el entorno fomenta la expansión de novedades morfológicas, de las cuales la especiación es *la más significativa*, pero ni mucho menos la única. He descubierto que un cambio en el entorno fomentaba la expansión de novedades morfológicas, aunque menos de lo que habría sido la especiación. ¿No deberíamos estar trabajando en esta relación entre estilo y espacio, en lugar de buscar el perfeccionismo metodológico?

### *Ramificación*

Después de poner objeciones a estos aspectos de *Trees*, Prendergast concluye poniendo en cuestión la premisa misma del capítulo en su conjunto: la idea de que los árboles evolutivos –con su patrón típico de ramas divergentes– ofrecen un buen modelo para el estudio de la historia cultural. «A partir de la mezcla de los estudios históricos y las condiciones actualmente observables –escribe–, está claro que, en materia de cultura, la convergencia es “primordial”: y si éste es el caso –sí, en otras palabras, la cultura cambia normalmente al amalgamar linajes dispares–, describirla como resultado de un patrón de ramas no sólo es erróneo, sino que es *completamente* erróneo<sup>26</sup>.

---

ble esta transformación adaptativa del estilo indirecto libre? ¿Por qué iba a ser el contexto –entorno– ruso favorable a una mutación del recurso?» (Christopher Prendergast, *op. cit.*, pp. 52-53). Lo específico de Rusia, y favorable a una mutación, era la singularidad de «un país que estaba al mismo tiempo dentro y fuera de Europa», y que por lo tanto podía «poner en cuestión la cultura occidental moderna, y someterla (con Dostoyevski) a verdaderos “experimentos”» (Franco MORETTI, *Atlas of the European Novel*, Londres y Nueva York, 1998, pp. 29-32, y fig. II). La ambivalencia neocultural rusa hacia Europa occidental difícilmente es, por supuesto, una idea original; me he limitado a cartografiar algunas de sus consecuencias formales.

<sup>25</sup> Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 55.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 54.



Tengo mis dudas acerca de las lecciones de la historia: después de todo, el instrumento humano que más se ha estudiado –el lenguaje– es, incuestionablemente, resultado de la ramificación. Aun así, muchos científicos naturales comparten la postura de Prendergast, y estarían de acuerdo con Stephen Jay Gould en que, al contrario que «la evolución darwiniana [...] el cambio cultural recibe un poderoso empuje de la amalgama de distintas tradiciones»<sup>27</sup>. Reflexionando sobre la evolución de los instrumentos musicales, Niles Eldredge ha llegado a una conclusión similar: con los productos culturales, escribe, «el robo de ideas hace imposible la clasificación directa, ya que la forma del “árbol” evolutivo se vuelve casi desesperadamente compleja, porque sus ramas se enmarañan intrincadamente»<sup>28</sup>.

Sus ramas se enmarañan densamente, como en el árbol de la cultura de Kroeber que se reproduce en *Graphs, Maps, Trees* (figura 32). Pero si «una taxonomía única» no es verosímil, continúa Eldredge, «una clasificación en múltiples niveles sigue siendo factible [...] Lo que necesitamos es un esquema clasificatorio con múltiples niveles y criterios». «Cuando estudiamos las filogenias de la cultura y el lenguaje –añade otro ensayo reciente–, nuestros análisis producirán necesariamente numerosos árboles. Deberíamos esperar muchos árboles para cualquier población, cada uno de los cuales trazaría la historia de rasgos o conjuntos de rasgos particulares»<sup>29</sup>.

Árboles que trazan la historia de rasgos particulares: como las pistas o el estilo indirecto libre. Pero incluso suponiendo que algunos instrumentos culturales cambien de hecho en un patrón de ramificación, ¿a qué se debe? Dado que siempre es posible el «entrecruzamiento» de la amalgama, y que funciona con mucha mayor rapidez y flexibilidad que la ramificación, ¿por qué llega ésta a ocurrir? ¿Por qué el cambio cultural no se produce *siempre* mediante amalgama?

<sup>27</sup> Véase Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, cit., pp. 78 ss.

<sup>28</sup> Niles ELDRIDGE, «Biological and material cultural evolution: are there any true parallels?», en François Tonneau y Nichols S. Thompson (eds.), *Perspectives in Ethology XIII, Evolution, Culture and Behavior*, Nueva York, 2000, p. 120.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 126; Carl LIPO, Michael O'BRIEN, Mark COLLARD y Stephen SHENNAN, «Cultural Phylogenies and Explanation: Why Historical Methods Matter», en C. Lipo *et al.* (eds.), *Mapping our Ancestors. Phylogenetic Approaches in Anthropology and Prehistory*, New Brunswick y Londres, 2006, p. 15. Tesis similares han planteado Robert BOYD y Peter J. RICHESON en *The Origin and Evolution of Cultures*, Oxford, 2005, p. 54, y otros estudios recientes. Además, las pruebas de que los patrones de formación de ramas son muy frecuentes en la historia cultural (incluso por encima de la escala del «rasgo único») crecen con rapidez: «Las estadísticas no respaldan la hipótesis de que la mezcla sea más importante que la formación de ramas en la evolución cultural a gran escala», escriben Mark Collard, Stephen Shennan y Jamshid Tehrani: «De media, los conjuntos de datos culturales no parecen más reticulados que los conjuntos de datos biológicos» («Branching versus Blending in Macroscale Cultural Evolution: A Comparative Study», en C. Lipo, cit., p. 57). En la misma colección, Lee Lyman y Michael O'Brien analizan varias series de objetos –cerámicas, remos, cascos, espadas– reunidos independientemente del paradigma evolutivo, en los que la formación de ramas es un mecanismo de cambio más frecuente que la mezcla («Seriation and cladistics: The Difference between Anagenetic and Cladogenetic Evolution», en C. Lipo, *Mapping our Ancestors*, cit., pp. 71 ss).

Entre los antropólogos, la respuesta habitual es que –para amalgamar rasgos culturales– las poblaciones deben mezclarse: lo cual no siempre es posible. (Un estudio reciente de los textiles turkmenos, por ejemplo, explica la persistencia de ciertos patrones formales por la endogamia de los grupos involucrados<sup>30</sup>.) Pero en el mundo moderno, en el que las ideas viajan con rapidez y facilidad a todas partes, esta respuesta sería patentemente absurda. Por lo tanto, se mantiene la misma pregunta: ¿por qué no monopoliza la amalgama el proceso de cambio cultural?

La respuesta parece ser la siguiente: porque las formas literarias son disposiciones complejas, para las cuales la mutación macroscópica de la amalgama, por tentadora que sea, constituye de hecho una seria amenaza: las estructuras simbólicas tienen su propia lógica interna, que no se puede alterar a voluntad de la noche a la mañana. Tómese la difusión de la novela moderna entre finales del siglo XVIII y comienzos del XX: la mezcla más tumultuosa de tradiciones dispares que jamás se haya dado; y sin embargo, por la misma razón, un proceso aquejado de «incomodidad», «desunión», «problemas», «falacias», «incompatibilidades», «grietas», «programas imposibles» y más<sup>31</sup>. Porque éste es el problema de la amalgama: su potencial siempre es grande; su realidad, a menudo lo opuesto. Y el mecanismo más lento y menos brillante de la ramificación emerge como una vía más segura para el cambio y la supervivencia.

### *Explicación, interpretación*

Al final de *Graphs, Maps, Trees*, lanzando una mirada retrospectiva a los modelos analizados en sus tres capítulos, observo que todos comparten una cierta preferencia «por la explicación de estructuras generales sobre la interpretación de textos individuales». Implacable, Prendergast se opone a esta argumentación: la interpretación no sólo «desempeña –y tiene que desempeñar– un papel primordial» en la historia literaria, sino que «la función tan importante que desempeña en el argumento [de *Graphs, Maps, Trees*] es algo que el argumento en sí no reconoce plenamente»<sup>32</sup>.

<sup>30</sup> Jamshid TEHRANI y Mark COLLARD, «Investigating Cultural Evolution through Biological Phylogenetic Analyses of Turkmen Textiles», *Journal of Anthropological Archaeology* XXI, 4 (2002), p. 456.

<sup>31</sup> Acerca de estos callejones sin salida morfológicos, véase Franco MORETTI, «Conjeturas sobre la literatura mundial», *NLR* 3 (julio-agosto 2000), pp. 62-63. Sus conclusiones macrohistóricas están siendo confirmadas ahora, a escala microscópica, por un estudio (inconcluso) que analiza las primeras palabras de todas las novelas publicadas en Reino Unido en una muestra de cinco años de comienzos del siglo XIX (1800-1801, 1814-1815, 1830). Por el momento, el resultado más interesante se refiere al hecho de que muchos de estos comienzos intentan mezclar elementos de convencionalismos genéricos dispares, y a la frecuencia con que estos extraños intentos de amalgama resultan caóticos, ilegibles y acaban condenados al olvido.

<sup>32</sup> Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, cit., p. 91. Christopher Prendergast, *op. cit.*, p. 44.

En un aspecto, mi observación estaba totalmente equivocada, ya que echa a abajo dos cuestiones que deberían mantenerse conceptualmente diferenciadas: la diferencia entre la explicación (causal) y la interpretación (teleológica), y entre el intento «nomotético» de descubrir las leyes generales y el deseo «idiográfico» de explicar la especificidad de los casos individuales<sup>33</sup>. Por lo tanto, permítaseme intentarlo de nuevo, esta vez en los términos formulados por Paul Ricoeur en *Freud and Philosophy*. Simplificando un poco: para Ricoeur, la interpretación es lo que establece una relación entre dos significados: es un proceso que demuestra que «A» significa en realidad «B». El significado «real» de la narrativa del Antiguo Testamento es una norma ética; de una imagen onírica absurda, un cierto deseo prohibido. Sin importar que aparentemente ambos significados no estén relacionados, la interpretación es la actividad, más o menos sistemática, que transforma uno en otro, y lo entiende como tal.

Mientras que la interpretación relaciona el significado con el significado, para la explicación el significado es sólo la mitad del asunto. En el ejemplo paradigmático de Ricoeur (la *Traumdeutung* [interpretación de los sueños] de Freud), explicar un texto implica un movimiento *fuera* de la esfera semántica, mientras que el doble significado del sueño –«la relación de lo oculto con lo enseñado» definida por la interpretación– se redefine en sí como el efecto de una «deformación, o desfiguración, que sólo puede establecerse *como un equilibrio de fuerzas*»<sup>34</sup>. Fuerzas que (de)forman los significados: volveré a esto enseguida. Ahora mismo, centrémonos en la relación epistemológica esbozada por Ricoeur: «En *La interpretación de los sueños* –escribe–, la explicación sistemática se sitúa al final de un proceso [...] accesible sólo en y a través de la interpretación. La explicación, por lo tanto, *está explícitamente subordinada a la interpretación*». La explicación subordinada a la interpretación; sin embargo, dos páginas después afirma: «La interpretación *no puede desarrollarse sin hacer entrar en juego conceptos de un orden completamente distinto, conceptos de energía*. Es imposible alcanzar la primera tarea de la interpretación –a saber, descubrir los pensamientos, las ideas o los deseos que se “cumplen” de manera encubierta– sin considerar los “mecanismos” que constituyen el funcionamiento onírico y producir la «transposición» o la «distorsión» de los pensamientos oníricos en el contenido manifiesto»<sup>35</sup>.

Explicación que presupone interpretación, que a su vez presupone explicación. Por lo tanto, Prendergast tiene razón: la interpretación «*tiene* que desempeñar» una función muy importante en el estudio de la literatura. Mi ar-

---

<sup>33</sup> Con toda seguridad, hay una afinidad electiva entre la explicación causal y los modelos nomotéticos (aunque la opinión de Weber sobre la explicación histórica demuestra que dista mucho de ser inevitable), al igual que existe una afinidad –sobre la que la historia de la hermenéutica ofrece abundantes pruebas– entre la interpretación teleológica y el impulso idiográfico.

<sup>34</sup> PAUL RICOEUR, *Freud and Philosophy* [1965], New Haven, 1977, p. 92.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 88 y 90.

gumento en *Graphs, Maps, Trees*, sin embargo, estaba más relacionado con la praxis concreta que con los principios generales. «Hay muchas tareas que debe afrontar la crítica», escribía hace un tiempo Jonathan Culler; «nos hacen falta muchas cosas para avanzar en nuestra comprensión de la literatura, pero algo que no necesitamos son más interpretaciones de las obras literarias»<sup>36</sup>. No necesitamos más interpretaciones, pienso que quiere decir Culler, no porque no tengan nada que decir, sino porque, en general, *ya han dicho lo que tenían que decir*. Se han hecho muchos trabajos interesantes sobre la relación entre significado y significado; demasiado pocos sobre significados y fuerzas. Algunos son excelentes, por supuesto, y en ciertos casos —como *Historical Novel* de Lukács, o *The Rise of the Novel* de Watt— incluso han sobrevivido a la desestimación de (la mayoría) de los datos concretos que ofrecen. Pero dicho todo esto, el estado de los estudios literarios no puede sino recordar una página de *Reflections on Language* de Chomsky: «En líneas generales, cuando tratamos de las estructuras cognitivas [...] nos enfrentamos a problemas, pero no a misterios. Cuando preguntamos cómo usan los humanos estas estructuras cognitivas, cómo y por qué toman decisiones y se comportan como lo hacen [...] cuando recurrimos a dichos asuntos como causa del comportamiento, me parece que no se ha avanzado nada, que el modo de proceder sigue tan oscuro como en el pasado»<sup>37</sup>.

Tan oscuro... En comparación con Lukács y Watt, sabemos mucho más sobre la narrativa del siglo XVIII, o sobre las primeras novelas históricas; pero en «materias tales como la causa del comportamiento» sabemos mucho menos. En esta situación, «defender» la interpretación de la explicación no es acertado: donde radica la verdadera dificultad, y la esperanza de avances genuinos, es en el ámbito de la causalidad y de las explicaciones a gran escala. Lo que realmente necesitamos son más libros como *The Rise of the Novel*.

### *Conocimiento, crítica, autocrítica*

Permítaseme concluir abordando un tipo de objeción distinto de los analizados hasta el momento. En 2003, tras escuchar una versión anterior de *Graphs, Maps, Trees* a modo de serie de conferencias, Robert Schwarz observó que sí, que los patrones que emergen del sistema literario son interesantes, y ciertamente una historia «darwiniana» es adecuada para el actual estado del mundo. Pero... ¿sigue este tipo de historia literaria intentando ser (además) una forma de crítica social; o ha abandonado por completo ese proyecto?

Amisostas y radicales a la vez, las palabras de Schwarz me catapultaron de nuevo a la discusión corta pero (en Italia) intensa sobre «la crisis del marxismo» a finales de la década de 1970. Para mí, la cuestión estaba mo-

<sup>36</sup> Jonathan CULLER, *The Pursuit of Signs*, Ithaca (NY), 1981, p. 6.

<sup>37</sup> Noam Chomsky, *op. cit.*, p. 138.

delada por la idea de Colletti de que el problema del materialismo histórico era que después de todo no era tan materialista: su concepción de la historia estaba demasiado imbuida de teleología, sus categorías eran demasiado dialécticas para superar la prueba de la falsificabilidad. Tras estas reflexiones, la búsqueda de un método materialista válido, y de un conocimiento comprobable, ocuparon cada vez más mi atención, hasta que al fin –lenta, imperceptiblemente– acabó eclipsando los aspectos más sustanciales de mi trabajo histórico. La metodología había sustituido a la crítica. Y las palabras de Schwarz producían un sobresalto repentino: ¿he perdido mi camino?

Antes de intentar responder, hagamos una breve digresión sobre la postura del propio Schwarz sobre el tema, tal como se presenta en su obra sobre Machado de Assis. La pincelada genial de Machado, escribe en un artículo reciente, consistía en un cambio de punto de vista narrativo que, aunque a primera vista resultaba bastante desconcertante, le permitía exponer los peores secretos de la clase dominante brasileña: «En vez de un narrador que se pone al lado de los débiles, cuyos ruegos no conducen a ninguna parte, logró ingeniárselas para dar con uno que no sólo se pone del lado de la injusticia social y de sus beneficiarios, sino que descaradamente se regodea de estar a su lado. Este cambio de chaqueta podría parecer odioso, pero tiene más dobleces de lo que parece en un principio, pues lo que consiguió, con enorme talento, fue una exposición completa e íntima de aquel mismo punto de vista que adoptaba ostensiblemente»<sup>38</sup>. Exponer el punto de vista adoptado; o quizá –como explica el final de *A Master on the Periphery of Capitalism*, miniaturizando toda una *ars critica* en su última palabra– «imitar»<sup>39</sup>. Lo que la cursiva significa, aquí, es que, al mismo tiempo que Machado reproduce fielmente la naturaleza de la elite brasileña («imitando», en el sentido habitual del término), también está acentuando («*imitando*», en cursiva, como en un alejamiento brechtiano) esos rasgos que la dejan abierta a una crítica despiadada. La forma de sus novelas funciona así como una «reducción estructural» (Antonio Cándido), o un «compendio» (Schwarz) de las relaciones sociales existentes: una síntesis que permite captar intuitivamente el todo social, y por lo tanto también juzgarlo<sup>40</sup>.

<sup>38</sup> Robert SCHWARZ, «Un pionero brasileño», *NLR* 36 (enero-febrero 2006), p. 61.

<sup>39</sup> «En contra de lo que la actual moda de antirrealismo pudiera hacernos pensar, el mimetismo histórico, debidamente imbuido de sentido crítico, no condujo al provincianismo, al nacionalismo o al atraso. Y si una parte de nuestras clases ilustradas imaginaba que los escritores brasileños más avanzados y universales eludían, a considerable distancia, la injusticia sistemática gracias a la cual su país se había insertado en el mundo contemporáneo, debe de ser gracias a una ceguera también histórica, un pariente más o menos lejano de esa impudicia que Machado *imitaba*.» Robert SCHWARZ, *A Master on the Periphery of Capitalism* [1990], Durham (NC), 2001, p. 164.

<sup>40</sup> Una combinación similar de veracidad, estilización y crítica emerge de otra interpretación marxista del arte burgués elevado: Benjamin acerca de Baudelaire, por ejemplo, y Oehler acerca de Heine y Flaubert; Adorno sobre Schönberg, o T. J. Clark acerca de Manet. En todos estos casos, la periodización de la decadencia efectuada por Lukács se invierte exacta-

La forma como compendio de las relaciones sociales. El segundo capítulo de *Graphs, Maps, Trees*, en el que los mapas sacan a la luz «la relación directa, casi tangible, entre el conflicto social y la forma literaria», opera en una longitud de onda similar<sup>41</sup>. Pero la mayor parte del libro sigue un curso distinto, en el que la interacción entre la fuerza y la forma no da lugar a la cuestión metodológica más abstracta de cuál es el objeto «propio» de la historia literaria. Una página de Krzysztof Pomian, que en aquel momento yo desconocía, lo explica mejor de lo que yo pudiera explicar jamás. «Ya sea la evolución demográfica –escribe en *L'ordre du Temps*– las actitudes hacia la muerte, la sexualidad, el cuerpo, la alfabetización, las relaciones de poder, las ciudades [...] los objetos estudiados por los historiadores contemporáneos siempre han sido construidos. Hay también objetos invisibles, en el sentido de que nadie los ha visto jamás, y nadie *podría* haberlos visto [...] gracias a la seriación y al uso de largos periodos de tiempo, los historiadores conjuran objetos que no tienen equivalente en la experiencia vivida<sup>42</sup>.»

Objetos que no tienen equivalente en la experiencia vivida: de esto se compone *Graphs, Maps, Trees*. El gráfico sobre el ascenso de la novela en cinco países distintos, y los ciclos generacionales de la literatura británica; los patrones circulares de los relatos de aldea, y los árboles de las pistas y del estilo indirecto libre: lo que estas imágenes representan, *personne ne les a jamais vus*. Pero si nadie ve estos objetos, ¿por qué preocuparse por ellos? Para mí, la respuesta es la siguiente: señalan una clara ruptura con la tradición literaria que conocemos. En los «objetos invisibles» de *Graphs, Maps, Trees*, la literatura no sólo «parece» muy diferente de la literatura a la que estamos acostumbrados, sino que además ya no «habla» con el historiador: se mantiene perfectamente quieta –inerte, incluso– hasta que se le plantea la pregunta correcta. Y la alteridad epistemológica así instituida entre sujeto y objeto contiene la semilla y el potencial para la crítica.

¿Para la crítica? Sí y no. Sí, en la medida en que el alejamiento de la tradición nos concede libertad para avanzar hipótesis nuevas e irreverentes. Pero no, o no demasiado, porque aún no está claro si éste es el tipo de crítica que Schwarz tenía en mente. Para descubrirlo, es necesario decir adiós a la elegancia etérea de las abstracciones metodológicas, y volver a la realidad caótica de la historia social. Y eso es precisamente lo que planeo hacer.

---

mente: la contracción de los horizontes burgueses tras las masacres de junio estimula una *agudización* del impulso realista, exacerbado por un profundo (auto)desprecio por la existencia burguesa, e invisiblemente protegido por la nueva autonomía del campo estético (que también permite distorsiones «irrealistas» siempre que hacen falta).

<sup>41</sup> Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees. Abstract Models for Literary History*, cit., p. 64.

<sup>42</sup> Krzysztof POMIAN, *L'ordre du temps*, París, 1984, p. 31.