

LA NOVELA: HISTORIA Y TEORÍA

Hay muchas formas de hablar sobre la teoría de la novela, y la mía consistirá en plantear tres preguntas: ¿por qué están las novelas en prosa?, ¿por qué se trata tan a menudo de relatos de aventuras?, y ¿por qué durante el siglo XVIII se produjo un ascenso europeo, pero no chino, de la novela? Por dispares que puedan parecer, las preguntas tienen una fuente común en la idea rectora de la colección *The Novel*: «hacer el campo literario más largo, más grande y más profundo», históricamente más largo, geográficamente más grande y morfológicamente más profundo que esos pocos clásicos del «realismo» europeo occidental del siglo XIX que dominan la reciente teoría de la novela (y mi propio trabajo)¹. Lo que estas preguntas tienen en común, por lo tanto, es que todas señalan procesos dominantes en la historia de la novela, pero no en su teoría. Aquí, reflejaré esta discrepancia y sugeriré algunas alternativas posibles.

I

Prosa. Hoy en día, tan ubicua en la novela que tendemos a olvidar que no era inevitable: las novelas antiguas estaban ciertamente en prosa, pero el *Satiricón*, por ejemplo, tiene muchos pasajes largos en verso; la *Historia de Genji* tiene incluso más (y de manera crucial, porque cientos de poemas *tanka* estilizan la tristeza y la añoranza a lo largo de todo el relato); las novelas medievales francesas de caballería experimentaron una prodigiosa y precoz cumbre en verso con Chrétien de Troyes; la mitad de la vieja *Arcadia* está en églogas; las novelas clásicas chinas usan la poesía de diversos modos [...] ¿Por qué al final la prosa se impuso tan ampliamente, entonces, y qué supuso esto para la forma de la novela?

¹ Este artículo se pronunció como conferencia en el congreso sobre «Teorías de la novela», organizado por *Novel*, en la Universidad de Brown en el otoño de 2007. Excepto un par de párrafos, ampliados a la luz del debate que siguió, he dejado el texto más o menos como estaba, añadiendo sólo algunas notas. Le estoy muy agradecido a Nancy Armstrong, que me convenció de que escribiera el artículo, y a D. A. Miller y William Warner, con quienes lo he discutido ampliamente. La frase de *The Novel* procede del breve prefacio («On *The Novel*») que puede encontrarse en ambos volúmenes de la edición de Princeton (véase la nota 2), en p. x.

Permítaseme empezar desde el lado opuesto, el del verso. El verso, *versus*: hay un patrón que gira y regresa, hay una simetría, y la simetría siempre sugiere permanencia, por eso los monumentos son simétricos. Pero la prosa no es simétrica, y esto crea de inmediato una sensación de impermanencia e irreversibilidad: la prosa, *pro-versa*: prospectiva (que mira hacia delante, como la romana *Dea Provorsa*, la diosa del buen alumbramiento); el texto tiene una orientación, se inclina hacia delante, su significado «depende de lo que sigue (el final de una frase; el siguiente acontecimiento de la trama)», como expresan Michal Ginsburg y Lorri Nandrea². «El caballero se defendía *con tanta valentía que sus asaltantes no consiguieron imponerse*»; «retirémonos un poco, *para que no me reconozcan*»; «no conozco al caballero, pero es *tan valiente que de buena gana le daría mi amor*». He encontrado estos fragmentos en media página de la prosa de *Lancelot*, fácilmente, porque las construcciones consecutivas y finales –en las que el significado depende tanto de lo que viene después, que una frase cae literalmente en la siguiente– estas disposiciones prospectivas están en cualquier texto en prosa y le conceden su típica aceleración del ritmo narrativo. Y no es que el verso olvide el nexos consecutivo mientras que la prosa no es *sino* eso, por supuesto; éstas son sólo sus «líneas de menor resistencia», por usar la metáfora de Jakobson; no es cuestión de esencia, sino de frecuencia relativa. Pero el estilo es *siempre* cuestión de frecuencia relativa, y la consecutividad es un buen punto de partida para una estilística de la prosa.

Pero hay otro punto de partida posible, el cual no conduce a la narratividad sino a la *complejidad*. Es un argumento a menudo planteado por los estudios de *dérimage*, la prosificación de los romances cortesanos del siglo XIII, que fue uno de los grandes momentos de decisión, por así decirlo, entre el verso y la prosa, y en el que algo que sucedía repetidamente, en la transferencia de uno a otra, era que el número de proposiciones subordinadas... aumentaba³. Lo cual tiene sentido; un verso puede hasta cierto punto ser independiente, y de ese modo fomenta las proposiciones independientes; la prosa es continua, es más una construcción. No pienso que sea accidental que el mito de la «inspiración» raramente se evoque en el caso de la prosa: la inspiración es demasiado instantánea para tener sentido, demasiado parecida a un don, y la prosa no es un don, es trabajo: «la productividad del espíritu», la llamaba Lukács en *Teoría de la novela*, y es la expresión correcta; la hipotaxis no sólo es laboriosa –requiere previsión, memoria, adecuación de los medios a los fines– sino también verdaderamente productiva: el resultado es más que las suma de las partes, porque la subordinación estable-

² Michal Ginsburg y Lorri Nandrea, «The Prose of the World», en Franco Moretti (ed.), *The Novel*, vol. II, Princeton, 2006, p. 245. Sobre este tema, he aprendido también mucho de Kristin Hanson y Paul Kiparsky, «The Nature of Verse and its Consequences for the Mixed Form», en Joseph Harris y Karl Reichl (eds.), *Prosimetrum. Cross-Cultural Perspectives on Narrative in Prose and Verse*, Cambridge, 1997.

³ Véase, por ejemplo, Wlad Godzich y Jeffrey Kittay, *The Emergence of Prose. An essay in prosaics*, Minneapolis, 1987, pp. 34 ss.

ce una jerarquía entre las proposiciones, el significado se articula, emergen aspectos que no existían antes... Así es como nace la complejidad.

La aceleración de la narratividad; la construcción de la complejidad. Ambas reales, y totalmente enfrentadas entre sí. ¿Qué significó la prosa para la novela...? Le permitió jugar en dos ligas completamente distintas –popular y cultivada– convirtiéndola en una forma supremamente adaptable y floreciente. Pero también extremadamente *polarizada*. La teoría de la novela debería tener más profundidad morfológica, he dicho, pero profundidad es un eufemismo: lo que tenemos aquí son extremos estilísticos que en el transcurso de dos mil años no sólo se apartan cada vez más uno de otro, sino que se vuelven uno *contra* otro: el estilo de la complejidad, con sus proposiciones hipotéticas, concesivas y condicionales, haciendo que la prospectiva parezca sin remedio corta de miras y plebeya; y las formas populares, por su parte, que mutilan la complejidad allí donde la encuentran: palabra, frase, párrafo, diálogo, cualquier parte.

Una forma dividida entre narratividad y complejidad, en la que la narratividad domina su historia, y la complejidad, su teoría. Y, sí, entiendo por qué algunos prefieren estudiar la estructura de las frases en *Los embajadores* de Henry James y no en novelas baratas contemporáneas como *Dashing Diamond Dick*. El problema no es el juicio de valor, es que cuando el juicio de valor se convierte en la base de los conceptos, no sólo determina qué se valora o no, sino qué es *pensable* o no, y, en este caso, lo que se convierte en impensable es, en primer lugar, la enorme mayoría del campo novelístico y, en segundo lugar, la forma en sí: porque la polarización desaparece si sólo se observa uno de los extremos, y no debería, porque es la señal de cómo participa la novela en la desigualdad social y la reproduce a modo de desigualdad cultural. Una teoría de la novela debería tener esto en cuenta. Pero para hacerlo, necesitamos un nuevo punto de partida. «Veblen explica la cultura desde el punto de vista de lo vulgar, y no al contrario», escribe Adorno en *Prismas*, desaprobándolo⁴, pero es una idea tentadora. Tomar el estilo de las novelas baratas como objeto de estudio básico y explicar a James como un extraño subproducto: así es como debería proceder la teoría de la prosa, porque así es como ha procedido la *historia*. No al contrario.

Mirar el estilo de la prosa desde abajo... Con las bases de datos digitales esto es ahora fácil de imaginar: unos cuantos años, y podremos buscar prácticamente todas las novelas jamás publicadas, y buscar patrones entre miles de millones de frases. Personalmente, me fascina este encuentro entre lo formal y lo cuantitativo. Permítaseme dar un ejemplo: todos los estudiosos literarios analizan las estructuras estilísticas: estilo libre indirecto, la corriente de la conciencia, el exceso melodramático, lo que sea. Pero es

⁴ Theodor W. Adorno, «Veblen Attack on Culture», en *Prisms*, Cambridge (MA), 1990, p. 79 [ed. cast.: *Prismas. Crítica de la cultura y sociedad*, en *Crítica de la cultura y sociedad I*, Madrid, Akal, 2008].

asombroso lo poco que sabemos de hecho sobre la génesis de estas formas. Una vez instaladas, sabemos qué hacer; pero ¿cómo llegaron allí, para empezar? ¿Cómo cristaliza el «pensamiento confuso» (Michel Vovelle) de la *mentalité*, que es el sustrato de casi todo lo que ocurre en una cultura? ¿Cómo cristaliza el caos en la elegancia del estilo libre indirecto? En concreto, ¿cuáles son los pasos? Nadie lo sabe realmente. Examinando miles de variaciones, permutaciones y aproximaciones, una estilística cuantitativa del archivo digital tal vez encuentre respuestas. Será difícil, sin duda, porque no se puede estudiar un gran archivo del mismo modo que se estudia un texto: los textos están diseñados para «hablarnos» y, por ello, si sabemos escuchar, siempre acaban diciéndonos algo; pero los archivos no son mensajes pensados para dirigirse a nosotros, y así no dicen absolutamente nada hasta que uno les plantea la pregunta adecuada. Y el problema es que los estudiosos literarios no somos buenos para eso: nos hemos formado para escuchar, no para hacer preguntas, y hacer preguntas es lo *opuesto* a escuchar, le da la vuelta a la crítica y la transforma en una especie de experimento; «preguntas hechas a la naturaleza» es como a menudo se describen los experimentos, y lo que estoy imaginando aquí es plantear preguntas... a la cultura. Difícil, pero demasiado interesante como para no intentarlo.

II

Todo esto está en el futuro. Mi segundo argumento se refiere al pasado. Las novelas son largas; o mejor dicho, abarcan una amplia gama de longitudes: desde las 20.000 palabras de *Dafnis y Cloe* hasta las 40.000 de Chrétien, las 100.000 de Austen, las 400.000 de *Don Quijote de la Mancha* y las más de 800.000 de *La historia de la piedra* – y un día será interesante analizar las consecuencias de este espectro, pero por ahora aceptemos la noción simple de que son largas. La pregunta es cómo llegaron a ser así, y hay, por supuesto, varias respuestas, pero si tuviera que escoger un solo mecanismo diría: aventuras⁵. Las aventuras amplían las novelas al abrirlas

⁵ Si tuviera que escoger un solo mecanismo... Y si pudiera escoger dos: aventuras y amor. Un mecanismo para ampliar el relato y uno para mantenerlo unido: una conjunción que está especialmente clara en las novelas antiguas, en las que el amor es la única fuente de permanencia en un mundo en el que todo lo demás está esparcido a los cuatro vientos por la fortuna, y en las que actúa, por lo tanto, como figura *para el vínculo social en general*: la unión libremente escogida de la que, en antítesis a las aventuras despóticamente impuestas por Tyche, puede entreverse un organismo más grande. Pero este equilibrio entre el amor y la aventura se rompe en las novelas de caballería, en las que los caballeros andantes empiezan a *buscar* activamente aventuras (la Búsqueda) y surgen nuevas figuras del contrato social (la Corte, la Mesa Redonda, el Grial). En esta nueva situación, el amor queda funcionalmente subordinado a la aventura, y el tema del adulterio, que surge de inmediato, es a un tiempo el síntoma de su fuerza permanente y de su nueva posición problemática. Esta redistribución de las tareas narrativas, de la que el amor nunca se ha recuperado plenamente, es la razón por la que he decidido centrarme exclusivamente en las aventuras; además, hace tiempo que el amor está reconocido por la teoría de la novela (en especial en la tradición inglesa), y yo deseaba cambiar nuestra atención hacia el fenómeno históricamente más amplio.

al mundo: llega una llamada de ayuda, el caballero acude. Por lo general, sin hacer preguntas, lo cual es típico de la aventura, lo desconocido no es aquí una amenaza, es una oportunidad, o más precisamente: ya no hay distinción entre amenazas y oportunidades. «Quien deja la senda peligrosa por la segura –dice Galessin, uno de los caballeros de la Mesa Redonda– no es un caballero, es un mercader»: cierto, al capital no le gusta el peligro por su propio bien, pero a un caballero sí; tiene que gustarle, no puede acumular la gloria, debe renovarla de manera constante, de modo que necesita esta máquina de aventuras en perpetuo movimiento...

... perpetuo en especial si hay una frontera a la vista: al otro lado del puente, en el bosque, montaña arriba, por una puerta, en el mar. Las aventuras alargan las novelas porque les dan más amplitud; son las grandes exploradoras del mundo de ficción: campos de batalla, océanos, castillos, cloacas, praderas, islas, suburbios, selvas, galaxias... Prácticamente todos los grandes cronotopos populares surgen cuando la trama de la aventura se traslada a una nueva geografía y activa su potencial narrativo. Al igual que la prosa multiplica los estilos, por lo tanto, la aventura multiplica los relatos: y la prosa prospectiva es perfecta para que la aventura, la sintaxis y la trama se muevan al unísono. No estoy seguro de que haya una rama principal en la familia de formas que llamamos la novela, pero, si la hay, hela aquí: seguiríamos reconociendo la historia de la novela sin la modernidad, o incluso sin el realismo⁶; sin aventuras en la prosa, no.

También a este respecto el campo novelístico está profundamente polarizado entre las aventuras y lo cotidiano; y también a este respecto la teoría de la novela ha mostrado muy poco interés (aparte de Bajtin y ahora Pavel) por el lado popular del campo. Pero no repetiré ese aspecto del argumento y pasaré, por el contrario, a la extraña *estrechez* que –a pesar de toda su plasticidad– parece típica de la aventura. Una estrechez social, fundamentalmente. Toda la idea había sido «creación de la pequeña nobleza de caballeros pobres», para quienes la «*aventura*» era un modo de sobrevivir, y posiblemente de casarse con una heredera», escribe Erich Köhler, el gran sociólogo de esta convención⁷. Pero si los caballeros necesitaban aventuras, para otras clases sociales la noción seguía siendo opaca. «Soy, como usted ve, un caballero en busca de algo que no encuentra», dice Calogrenant a un campesino al comienzo de *Yvain, el Caballero del León*: «¿Y qué queréis encontrar?». «Aventura, para poner a prueba mi valentía y mi fuerza. Ahora te ruego y te suplico que me hables, si la conoces, de cualquier aventura o maravilla.» «No sé nada de aventura,

⁶ Sería de esperar que la modernidad (es decir, la gran cantidad de experimentos centrífugos –Stein, Kafka, Joyce, Pilniak, De Chirico, Platonov...– planteados en los años que rodearon la Primera Guerra Mundial) tuviera una función más amplia que el realismo en cualquier futura teoría de la novela, porque un grupo de extremos incompatibles debería revelar algo único respecto a lo que la forma puede –y no puede– hacer. Por ahora, sin embargo, no ha sido así.

⁷ Erich Köhler, «El sistema sociológico del romanzo francés medieval», *Medioevo Romanzo* III (1976), pp. 321-344.

ni he oído jamás hablar de ella» (pp. 356-357). Qué respuesta; sólo unos años antes, en la *chanson de geste*, la naturaleza de la acción caballeresca estaba clara para todos; ya no. La naturaleza caballeresca se ha vuelto «absoluta [...] tanto en su realización ideal como en la ausencia de propósito material o práctico», escribe Auerbach en *Mimesis*: «no tiene función política [...] ni realidad práctica en absoluto». Y, sin embargo, continúa, esta naturaleza irreal «alcanzó aceptación y validez en el mundo real» de la cultura occidental durante los siglos siguientes⁸. ¿Cómo podía ser?

Para Köhler, la razón era que la aventura se había vuelto «estilizada y moralizada» en el ideal más amplio –lanzado por las cruzadas y sublimado por el Grial– de «la redención cristiana del guerrero»⁹. Lo cual parece correcto, pero abre a su vez otro problema: ¿cómo pudieron estas coordenadas absolutamente feudales de aventura no sólo sobrevivir en la era burguesa sino también inspirar todos sus géneros más populares?

III

Antes de intentar responder, he aquí algunas ideas sobre la tercera pregunta, la comparación entre China y Europa. Hasta bien entrado el siglo XIX, casi al final de hecho, las novelas de Asia oriental y de Europa occidental evolucionaron de manera independiente entre sí; lo cual es genial, es como un experimento hecho por la historia para nosotros, la misma forma en dos... laboratorios, es perfecta para la morfología comparativa, porque nos permite observar los rasgos formales no como algo dado, como inevitablemente tendemos a hacer, sino como *opciones*: y opciones que al final resultan en estructuras alternativas. Empezando, por ejemplo, por la frecuencia con la que los protagonistas de las novelas chinas no son individuos sino *grupos*: el hogar de la *Jin Ping Mei* y *La historia de la piedra* (o *Sueño de las mansiones rojas*), los forajidos de *A la orilla del agua*, los literatos de *Los mandarines*, *historia del bosque de los letrados*. Los títulos son ya en sí una clave –qué sería de los títulos europeos sin los nombres propios–, pero aquí, ni uno solo; y éstas no son sólo novelas tomadas al azar, sino cuatro de las seis «grandes obras maestras» de la narrativa china, sus títulos (y sus protagonistas) importan.

Por lo tanto, grupos. Grandes; con sistemas de personajes incluso más amplios a su alrededor: los críticos chinos han encontrado más de 600 personajes en *Los mandarines*, 800 en *A la orilla del agua* y *Jin Ping Mei*, 975 en *La historia de la piedra*. Y dado que rara vez el tamaño es sólo tamaño –un relato con mil personajes no es como un relato con cincuenta

⁸ Erich Auerbach, *Mimesis*, Princeton, 2003, pp. 134, 136 [ed. cast.: *Mimesis*, Madrid, 1983]. Acerca de esto, véase también Erich Köhler, «Quelques observations d'ordre historico-sociologique sur les rapports entre la chanson de geste et le roman courtois», en *Chanson de geste und höfischer Roman*, Heidelberg, 1963, *passim*.

⁹ E. Köhler, «Il sistema sociologico del romanzo francese medievale», cit., p. 326.

personajes pero veinte veces mayor: es un relato distinto—, todo esto acaba generando una estructura muy distinta de aquella a la que estamos acostumbrados en Europa. Con tantas variables, uno esperaría que fuese más impredecible, pero de hecho a menudo sucede lo contrario: un gran intento de *reducir* la imprevisibilidad y de reequilibrar el sistema narrativo. Permítanme ofrecerles un ejemplo sacado de *La historia de la piedra*: tras seiscientas o setecientas páginas, los dos jóvenes que aún no se han declarado su amor, Bao-yu y Dai-yu, tienen una de sus muchas peleas; Dai-yu se va, y Bao-yu, solo, cae en una especie de trance; su criada Aroma llega, pero él no se da cuenta, y en este estado onírico procede a expresar por primera vez su amor por Dai-yu; entonces «despierta», ve a Aroma, se queda confuso, escapa, y uno puede imaginar aquí todo tipo de continuaciones: Aroma lleva cierto tiempo acostándose con Bao-yu y podría sentirse herida; o podría ponerse de parte de Dai-yu y decirle lo que Bao-yu acaba de decir; o podría traicionarla ante la otra mujer que está enamorada de Bao-yu... Muchos modos de hacer que el episodio genere narrativa (después de todo, llevamos cientos de páginas esperando esta declaración de amor); y sin embargo, lo que de inmediato piensa Aroma es «cómo podría arreglar las cosas para impedir que esas palabras provoquen un escándalo». *Impedir* desarrollos: ésa es la clave. Minimizar la narratividad. A menudo se califica *La historia de la piedra* como *Los Buddenbrook* chinos, y ciertamente ambos son relatos sobre la decadencia de una gran familia, pero *Los Buddenbrook* cubre medio siglo en quinientas páginas, y *La historia de la piedra* abarca una docena de años en mil páginas: y no es sólo cuestión de ritmo (aunque obviamente también lo sea), sino de jerarquía entre la sincronía y la diacronía: *La historia de la piedra* tiene un dominante «horizontal», en el que lo que realmente importa no es lo que hay «por delante» de un acontecimiento dado, como en la prosa «prospectiva» europea, sino lo que hay «al lado»: todas las vibraciones que se extienden por este inmenso sistema narrativo, y todas las *contravibraciones* para intentar mantenerlo estable. Antes señalé que la ruptura de la simetría permitía a la prosa europea intensificar la irreversibilidad; la irreversibilidad está presente también en las novelas chinas, por supuesto, pero, en lugar de intensificarla, a menudo intentan *contenerla* y, por lo tanto, la simetría recobra su importancia: los capítulos se anuncian por dúos que claramente los dividen en dos mitades; muchos pasajes importantes se expresan en la maravillosamente denominada «prosa paralela» («cada tarde dedicada a la búsqueda del placer; cada mañana una ocasión para el coqueteo iluso»); en toda la arquitectura de la novela hay bloques de diez, veinte, incluso cincuenta capítulos que se reflejan entre sí a lo largo de cientos de páginas... Es realmente una tradición alternativa.

Alternativa pero *comparable*: hasta el siglo xviii, se podía decir que la novela china era mayor en cantidad y en calidad que cualquiera de las europeas, con la posible excepción de Francia. «Los chinos tienen miles de novelas, y ya las tenían cuando nuestros antepasados vivían en los bosques», comentaba Goethe a Eckermann en 1827, el día que acuñó el concepto

de *Weltliteratur* (mientras leía una novela china). Pero las cifras son incorrectas: en 1827 había miles de novelas en Francia, o en Reino Unido, o de hecho en Alemania, pero no en China.

¿Por qué?

IV

Cuando analizamos los destinos de las áreas centrales del siglo XVIII, escribe Kenneth Pomeranz en *The Great Divergence*,

deberíamos hacer nuestras comparaciones [...] verdaderamente recíprocas [...] es decir, buscar ausencias, accidentes y obstáculos que apartaban a Inglaterra de una senda que pudiera haberla hecho más parecida al delta del Yangzi o a Gujarat, junto con el ejercicio más habitual de buscar los bloqueos que impidieron a las áreas no europeas reproducir las sendas europeas implícitamente normalizadas [...] ver ambos lados de la comparación como «desviaciones» cuando se miran a través de las expectativas del otro, y no dejar uno siempre como la norma¹⁰.

El ascenso europeo de la novela como desvío de la senda china: tan pronto como se empieza a pensar en esos términos, se ve de inmediato con claridad cuánto más *en serio* se tomó la novela en China que en Europa. A pesar de todos los ataques de los literatos confucianos, a comienzos del siglo XVII la cultura china ya tenía un canon novelístico; Europa ni siquiera estaba pensando en él. De la épica o de la tragedia, tenía, o de la lírica, pero no de la novela. Y el canon es sólo la punta del iceberg: había en China una enorme inversión de energías intelectuales en la edición, la revisión, la continuación y especialmente el *comentario* de las novelas. Éstas eran ya libros muy largos, *El romance de los tres reinos*, 600.000 palabra; el comentario interlineal las convirtió en casi un millón, pero añadió tanto «al disfrute [...] de la novela», escribe David Rolston, «que las ediciones sin comentarios [...] se quedaron sin circulación»¹¹.

«La novela tiene menos necesidad de [...] comentario que otros géneros», escribe Watt en *The Rise of the Novel*¹², y en lo que respecta a Europa tiene razón. Pero las novelas chinas lo necesitaban, porque se consideraban... arte. Al menos desde el *Jin Ping Mei*, en torno a 1600, «los *xiaoshuo* chinos experimentaban un [...] extenso giro estético», escribe Ming Dong Gu: «una emulación consciente y una competencia con los géneros

¹⁰ Kenneth Pomeranz, *The Great Divergence. China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, Princeton, 2000, pp. 7-8.

¹¹ David L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary. Reading and Writing Between the Lines*, Stanford, 1957, p. 4.

¹² Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Berkeley, 1957, p. 4.

literarios dominantes [...] una poetización»¹³. Deberíamos buscar ausencias que apartasen a la novela europea de la senda china... y he aquí una: el giro estético de la novela europea se produjo a finales del siglo XIX, con un retraso de casi trescientos años¹⁴.

¿Por qué?

V

Para Pomeranz, una de las razones de la gran divergencia fue que en la Europa del siglo XVIII «las ruedas de la moda giraban con más rapidez»¹⁵, estimulando el consumo y, mediante él, la economía en su conjunto, mientras que en China, tras la consolidación de la dinastía Ping, el consumo «como motor de cambio» se paralizó durante más de un siglo y no activó esa «revolución del consumo» sobre la que McKendrick, Brewer y Plumb han escrito. Revolución es una palabra grande, y muchos han cuestionado la medida del consumo antes de mediados del siglo XVIII; aun así, nadie duda realmente de que las «cosas superfluas», por utilizar una expresión china, se multiplicaron durante el siglo XVIII, desde la decoración interior hasta espejos, relojes, porcelana, cubertería, joyería, así como conciertos, viajes y libros. «En cualquier consideración del ocio –escribe Plumb– sería muy equivocado no poner en primer plano el interés cultural»¹⁶. Así: ¿qué significó «el nacimiento de una sociedad de consumo» para la novela europea?

Ante todo, un gigantesco salto cuantitativo. Desde la primera hasta la última década del siglo, los nuevos títulos se multiplicaron por siete en Francia (a pesar de que, en la década de 1790, los franceses tenían más que hacer que escribir novelas), por catorce en Gran Bretaña y aproximadamente por trein-

¹³ Ming Dong Gu, *Chines Theories of Fiction. A Non-Western Narrative System*, Nueva York, 2006, p. 71.

¹⁴ La divergencia de los dos modelos está bien ilustrada por la función desempeñada por *Don Quijote de la Mancha* y el *Jin Ping Mei* –dos novelas escritas por los mismos años y que a menudo se comparan entre sí (más por los sinólogos que por los hispanistas, hay que decir)– en sus respectivas tradiciones: durante al menos dos siglos, si no más, la influencia del *Jin Ping Mei* en la teoría y la práctica de la novela en China fue incomparablemente mayor que la de *Don Quijote* en Europa. Se produce un alejamiento similar de las formas a finales del siglo XVIII, cuando la cumbre del giro estético chino (*La historia de la piedra*) podría haber encontrado su equivalente en una generación de novelistas-poetas alemanes increíblemente dotados (Goethe, Hölderlin, Novalis, Schlegel, Von Arnim, Brentano), si no hubieran sido completamente olvidados por los lectores europeos (excepto Goethe, por supuesto; pero hasta él guardó la primera versión de *Wilhelm Meister* en un cajón, como percibiendo que no era el libro adecuado para la época). Por cierto, que el *Jin Ping Mei* se considere la obra maestra que cambiaría la novela china es otro asombroso ejemplo de la diferencia entre las dos tradiciones: que la cultura europea pudiera producir –¡y apreciar!– una narrativa erótica tan explícita como la china es completamente inimaginable.

¹⁵ K. Pomeranz, *The Great Divergence. China, Europe, and the Making of the Modern World Economy*, cit., p. 161.

¹⁶ J. H. Plumb, «The Commercialization of Leisure in Eighteenth-Century England», en Neil McKendrick, John Brewer y J. H. Plumb, *The Birth of a Consumer Society. The Commercialization of Eighteenth-Century England*, Bloomington, 1982, pp. 265-266.

ta en los territorios alemanes. Además, a finales del siglo XVIII las tiradas de imprenta habían aumentado algo, en especial las de reimpressiones; muchas novelas que no están incluidas en las bibliografías habituales se publicaban en revistas (algunas de las cuales tenían una audiencia muy amplia); el fortalecimiento de los lazos familiares fomentaba la lectura en voz alta en casa (proporcionando el campo de entrenamiento para la vocación censora del Dr. Bowdler); por último, y más significativamente, la difusión de las bibliotecas de préstamo hizo que las novelas circularan con mucha más eficacia que antes, conduciendo finalmente a la imposición de los tres volúmenes a escritores y editoriales por igual, para poder prestar cada novela a tres lectores al mismo tiempo. Por difícil que sea cuantificar estos factores diversos, si todos ellos combinados duplicasen o triplicasen la circulación de las novelas (un cálculo moderado), la presencia de las novelas en Europa occidental se habría multiplicado por treinta o por sesenta en el transcurso del siglo XVIII. Para McKendrick, el hecho de que el consumo de la rosa de té se multiplicara por quince en cien años es un gran éxito de la revolución del consumo. Las novelas aumentaron más que el té.

¿Por qué? La respuesta era «porque aumentaron los lectores». Pero el actual consenso –escurridizo, como todo lo relacionado con la alfabetización, pero que se mantiene estable desde hace décadas– es que entre 1700 y 1800 los lectores se duplicaron; un poco menos en Francia, un poco más en Inglaterra, pero ése es el horizonte. Se duplicaron, no aumentaron cincuenta veces. Pero leían de manera *diferente*. Lectura «extensiva», la llama Rolf Engelsing: leer mucho más que en el pasado, con avidez, a veces con pasión, pero probablemente con frecuencia de manera superficial, rápida, incluso a veces errática; muy distinta a la lectura «intensiva» y a la relectura de pocos libros –por lo general devocionarios– que hasta entonces había sido la norma¹⁷. Y a menudo la tesis de Engelsing ha recibido críticas, pero dado que las novelas se multiplicaron mucho más rápidamente que los lectores, y que los lectores se comportaban como el famoso John Latimer, de Warwick, que de mediados de enero a mediados de febrero de 1771 tomó prestado un volumen al día de la biblioteca circulante de Clay¹⁸, es difícil imaginar que todo el proceso pudiera haberse producido sin un enorme aumento de, llamémoslo así, la distracción.

Llamémoslo así porque, aunque Engelsing nunca menciona a Benjamin, la lectura extensiva se parece mucho a una versión precoz de esa «percepción en un estado de distracción» descrita al final de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. La distracción en ese ensayo se denomina *Zerstreuung* –dispersión y entretenimiento: la mezcla perfecta para la lectura de novelas– y para Benjamin es la actitud que se vuel-

¹⁷ Rolf Engelsing, *Der Bürger als Leser. Lesergeschichte in Deutschland 1500-1800*, Stuttgart, 1974, esp. pp. 182 ss.

¹⁸ Jan Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, Oxford, 2006, p. 113.

ve necesaria en aquellos «puntos de inflexión históricos» en los que las «tarear» afrontadas por «el aparato de percepción humano» son tan abrumadoras que no pueden «dominarse» mediante una atención concentrada¹⁹, y la distracción emerge como el mejor modo para soportar esta nueva situación: seguir el ritmo de esas «ruedas de la moda más rápidas» que tan drásticamente han ampliado el mercado de novelas²⁰.

¿Qué significó el nacimiento de una sociedad de consumo para la novela europea? Más novelas y menos atención. Las novelas baratas, no James, daban el tono al nuevo modo de lectura. Jan Fergus, que sabe más de registros de bibliotecas de préstamo que cualquier otro, lo llama lectura «desorganizada»: tomar prestado el segundo volumen de *Los viajes de Gulliver* pero no el primero, o el cuarto, de cinco, de *The Fool of Quality*. Y Fergus lo denomina después la agencia de los «lectores», su capacidad de elección²¹; pero, francamente, la opción aquí parece ser la de abandonar toda congruencia, para estar siempre de algún modo en contacto con lo que el mercado ofrece. Dejar el televisor encendido todo el día y ver todo de vez en cuando; eso no es agencia.

¹⁹ Walter Benjamin, «The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility», 1935, *Selected Writings III: 1935-1938*, Cambridge (MA), 2002, p. 119. El párrafo se reproduce prácticamente sin cambios en la tercera versión del ensayo, de 1939.

²⁰ Como espero que quede claro, mi atención al consumo, la moda y la distracción no pretende eliminar el capitalismo de la historia literaria, sino especificar qué aspectos tienen una función causal más directa en el despegue de la novela. Incuestionablemente, la expansión capitalista como tal creó algunos de los prerequisites generales clave: una población mayor y más alfabetizada, más renta disponible para gastar y más tiempo libre (para algunos). Pero dado que los nuevos títulos novelísticos se multiplicaron cuatro veces más rápidamente que los materiales impresos en general durante el siglo XVIII (incluso contando la inundación de panfletos que se produjo al final del siglo: véase James Raven, *The Business of Books. Booksellers and the English Book Trade 1450-1850*, New Haven [CT], 2007, p. 8), debemos también explicar esta tasa de crecimiento distinta: y esa peculiar exageración de la mentalidad de consumo personificada por la distracción y la moda (y que parece influir menos en el drama, la poesía y la mayoría de los otros tipos de producción cultural) parece ser la mejor explicación que hemos encontrado hasta el momento. Que el consumo pudiera influir tanto en la historia de la novela depende, a su vez, de que empezaba a disminuir la suspicacia hacia la lectura por placer, en línea con la idea planteada por Constant de que la libertad de los modernos constituía «el disfrute de seguridad en los placeres privados» (Benjamin Constant, *Political Writings*, Cambridge, 2007, p. 317). El placer, por cierto, es otro punto débil de la teoría de la novela: aunque «sabemos», más o menos, que la novela fue desde el comienzo una forma de «lectura ligera» (Thomas Hägg, «Orality, literacy, and the “readership” of the early Greek novel», en R. Eriksen [ed.], *Contexts of the Pre-Novel Narrative*, Berlín y Nueva York, 1994, p. 51), seguimos trabajando como si leer por placer fuera básicamente igual que leer «por razones serias: religiosas, económicas o sociales» (J. Paul Hunter, *Before Novels. The Cultural Contexts of Eighteenth Century English Fiction*, Nueva York y Londres, p. 84: uno de los pocos que plantea el problema de manera interesante). Ésta es otra cuestión más en la que los estudios históricos específicos van muy por delante de la reflexión teórica: la drástica ampliación del campo novelístico antiguo, por ejemplo, habría sido imposible sin un cambio hacia formas de escritura populares, ligeras e incluso vulgares.

²¹ J. Fergus, *Provincial Readers in Eighteenth-Century England*, cit., pp. 108-116, 117.

¿Por qué no se produjo un ascenso de la novela china en el siglo XVIII, ni un giro estético europeo? Las respuestas se reflejan mutuamente: el hecho de tomar la novela en serio, como un objeto estético, ralentizó el consumo, mientras que la aceleración del mercado de las novelas desalentó la concentración estética. «Cuando lee el primer capítulo, el buen lector tiene ya la vista puesta en el último», dice un comentario al *Jin Ping Mei* (que tiene dos mil páginas); «cuando lee el último capítulo, ya está recordando el primero»²². Así es la lectura intensiva: la única lectura verdadera es la *relectura*, o incluso «una *serie* de relecturas», como algunos comentaristas parecen asumir. «Si no pones la pluma en acción, no puede realmente considerarse lectura», dijo en una ocasión Mao. *Estudio*, no el consumo de un volumen al día. En Europa, sólo las vanguardias hicieron a la gente estudiar las novelas. Si hubieran leído con pluma y comentario en el siglo XVIII, no se habría producido el ascenso de la novela europea.

VII

Por lo general, las grandes teorías de la novela han sido teorías de la modernidad, y mi insistencia en el mercado es una versión especialmente brutal de las mismas. Pero con una complicación, sugerida por otro proyecto de investigación que estoy realizando en el presente, sobre la figura del burgués, en el transcurso de la cual me ha sorprendido a menudo lo *limitada* que parece haber sido la difusión de los valores burgueses. El capitalismo se ha expandido a todas partes, no cabe duda, pero los valores que —de acuerdo con Marx, Weber, Simmel, Sombart, Freud, Schumpeter, Hirschmann...— supuestamente son más congruentes con él, no. Y esto me ha hecho mirar la novela con diferentes ojos: ya no como la forma «natural» de la modernidad burguesa, sino, por el contrario, como aquella a través de la cual el imaginario *premoderno* sigue invadiendo el mundo capitalista. De ahí la aventura. El antitipo del espíritu del capitalismo moderno, para *La ética protestante*; una bofetada al realismo, como tan claramente lo vio Auerbach en *Mimesis*. ¿Qué hace la aventura en el mundo moderno? Margaret Cohen, de quien he aprendido mucho a este respecto, lo considera un tropo de la expansión: capitalismo a la ofensiva, planetario, cruzando los océanos. Pienso que tiene razón, y sólo añadiría que la razón por la que la aventura funciona tan bien dentro de este contexto es que es muy buena imaginando la *guerra*. Enamorada de la fuerza física, que moraliza a modo de rescate de los débiles frente a todo tipo de malos tratos, la aventura es la perfecta mezcla de poder y derecho para acompañar a las expansiones capitalistas. Por eso el guerrero cristiano de Köhler no sólo ha sobrevivido en nuestra cultura —en novelas, películas, videojuegos—, sino que ha eclipsado

²² D. L. Rolston, *Traditional Chinese Fiction and Fiction Commentary. Reading and Writing Between the Lines*, cit., p. 126.

sado a cualquier figura burguesa comparable. Schumpeter lo dijo de manera cruda y clara: «La clase burguesa... necesita un amo»²³.

Necesita un amo, que la ayude a dominar. Al encontrar una distorsión tras otra del núcleo de los valores burgueses, mi primera reacción era siempre la de preguntarme por la pérdida de la identidad de clase que esto suponía; lo cual es cierto, pero, desde otra perspectiva, completamente irrelevante, porque la hegemonía no necesita pureza, necesita plasticidad, camuflaje, connivencia entre lo viejo y lo nuevo. Bajo esta constelación diferente, la novela vuelve a ser fundamental para nuestra comprensión de la modernidad: no a pesar de sus rasgos premodernos, que no son residuos arcaicos sino articulaciones funcionales de las necesidades ideológicas, sino *debido a* ellos. Descifrar los estratos geológicos del consenso en el mundo capitalista: he aquí un reto interesante, para la historia y para la teoría de la novela.

²³ Joseph A. Schumpeter, *Capitalism, socialism and democracy* [1942], Nueva York, 1975, p. 138 [ed. cast.: *Capitalismo, socialismo y democracia*, Madrid, 1971].