

LA NEGOCIACIÓN DE LA LITERATURA MUNDIAL

La république mondiale des lettres es un libro valiente pero viciado¹. Pascale Casanova entra en el juego, cada vez más extendido no sólo en la literatura sino también en la crítica literaria, que hoy en día se conoce como globalización; aunque para crédito suyo se niega a utilizar ese término y sus chabacanas *idées reçues* de la tercera vía. En las páginas de NLR, y más extensamente en otras partes, Franco Moretti ha intentado situar la historia literaria en la «geografía», el espacio sobre el tiempo. El espacio modulado por el tiempo, además, produce una geografía más fluida que fija. Al borrarse las fronteras, los Estados-nación implosionan y el «mundo» se acelera y contrae, «migración» se ha convertido en la nueva palabra de moda. Para reescribir el mapa literario sobre este fondo son necesarias formas especiales de pensar y ver, cuyas propias fronteras están, necesaria y a menudo productivamente, también desdibujadas. El punto de partida acostumbrado para este proyecto es la idea (y el ideal) de *Weltliteratur* [literatura mundial], esbozada por Goethe como el sueño de «una literatura mundial común que trascienda los límites nacionales». «Oímos hablar y leemos en todas partes –escribió Goethe– acerca del progreso del género humano, de las mayores perspectivas de establecer relaciones mundiales entre los hombres. No me corresponde a mí examinar o determinar en qué medida es esto así; por mi parte sólo pretendo señalar a mis amigos mi convicción de que hay una literatura mundial universal en proceso de formación». Lo que Goethe imaginaba aquí era una especie de gran reunión cosmopolita de (algunas de) las literaturas del mundo para enfrascarse en lo que un influyente comentarista de Goethe denomina «una conversación internacional»².

La de Goethe, a pesar de estar generosamente concebida, es una idea de su tiempo y, por lo tanto, está circunscrita y constreñida por los presu-

¹ Pascale CASANOVA, *La République mondiale des lettres*, Seuil, París, 1999.

² Fritz STICH, *Goethe and World Literature*, Nueva York, Port Washington, 1972, Véase también Franco MORETTI, «Coyunturas de la literatura mundial», NLR 3 (julio-agosto de 2000), y *Atlas of the European Novel*, Londres, Verso, 1998.

puestos y las preocupaciones de una época que ya no es la nuestra. En primer lugar, aunque Goethe aspira a una trascendencia de lo «nacional» («la literatura nacional no tiene mucho sentido hoy en día»), las partes de la imaginada conversación son esencialmente literaturas nacionales. La literatura mundial hace referencia a «la relación de nación a nación». En segundo lugar, están las implicaciones limitadoras del papel central, incluso privilegiado, que Goethe asigna en su explicación a Europa. Aunque sería absurdo acusarlo de una especie de ciego eurocentrismo, dada la extraordinaria sensibilidad con la que penetró en las literaturas persa y china, en varios de los fragmentos se produce lo que parece una práctica identificación de la literatura mundial con la literatura europea («una literatura europea, en realidad mundial y universal», «literatura europea, en otras palabras, mundial»). Pero, a pesar de sus limitaciones, el ejemplo de Goethe es muy importante. Si partimos de aquí, es simultáneamente para reconocer esos límites y después para tomar de él lo que resulte útil para nuestra época.

Una definición posterior ofrecida por uno de los fundadores de la literatura comparada, Richard G. Moulton, describe la literatura mundial como «la autobiografía de la civilización». La definición es a un tiempo curiosa y atractiva, pero también problemática, principalmente porque la analogía con la autobiografía no sólo relee a través del tiempo, a partir de una noción esencialmente muy moderna, sino que también implica considerar la historia y la estructura de la literatura mundial como una historia única y coherente contada por un único sujeto. En las condiciones actuales, es más probable que deseemos descomponer y diversificar esta historia y a sus sujetos de acuerdo con la pluralidad de culturas humanas. Quizá pudiéramos, por lo tanto, empezar a redefinir la idea de literatura mundial basándonos en una observación de Carlos Fuentes, quien afirma que «la lectura, la escritura, la enseñanza y el aprendizaje son actividades pensadas para presentar a las civilizaciones entre sí». Esta versión, que recuerda a la caracterización de la idea de Goethe como una «conversación internacional», quizá nos llegue más directamente y con mayor fuerza. Pero es también problemática. En primer lugar, dichas «presentaciones» no constituyen necesariamente una relación amable. Los términos en los que las civilizaciones se «conocen», dentro y fuera de los libros, no son necesaria, ni siquiera generalmente, los de partes iguales en el encuentro. Además, los efectos de dichas reuniones pueden variar enormemente en el espectro, desde la hilaridad hasta la ansiedad y el vértigo, al suscitarse cuestiones, explorarse problemas y amenazar identidades.

Además, en la medida en que la opinión de Fuentes es una versión de lo que ahora denominamos «multiculturalismo», surge, ante todo, la cuestión realmente fundamental de a quién se invita a la reunión; como el poeta estadounidense de origen japonés, David Mura, ha sostenido, para muchas literaturas el multiculturalismo es una cuestión de pura «supervivencia», de si tendrán o no representación en la cita internacional. Se trata de una cuestión bifronte, que hace referencia a los dos términos de la

expresión «literatura mundial»: hace referencia no sólo a quién se incluye en el «mundo», sino también qué pertenece a la «literatura». De hecho, se puede sostener que la cuestión básica –o al menos la primera– tiene que ver con qué se considera «literatura». Lo que normalmente se entiende como literatura en Occidente (escritura imaginativa, obras de teatro, poesía, novelas, etc.) es de invención relativamente reciente. La historia de la noción de «literatura» revela, de hecho, un proceso de creciente especialización de significados, por la cual «literatura» se equipara originalmente a todo tipo de escritos; más adelante, en la época posterior a Gutenberg, a las obras impresas; y sólo mucho más tarde se restringe a la noción de obras de la imaginación. Ante todo, debemos separar la idea de literatura o, más general, arte verbal de una asociación fija con lo escrito. Henry Louis Gates ha demostrado de qué modo la Ilustración europea estableció un vínculo entre «razón», «civilización» y escritura, confinando así la cultura oral a una posición de inferioridad, y a menudo adjuntándole la valoración peyorativa de «bárbara» o «salvaje». El argumento de que la cultura llega a la civilización únicamente cuando es capaz de «inscribirse», no sólo devalúa a la tradición oral en nombre de una engañosa fábula del «desarrollo», sino que también desdeña la ambigüedad real de la adquisición de la escritura: supone una inmensa ganancia cultural, pero al mismo tiempo ayuda a instituir estructuras de poder y dominación, dentro de las cuales aquellos que saben leer y escribir disfrutaban de ventajas frente a quienes no saben. Finalmente, también olvida el simple hecho de que, tanto histórica como geográficamente, lo oral supera enormemente a lo escrito; es, todavía hoy, el modo más fundamental de expresión de la humanidad.

Horizontes mundiales

¿Cómo se penetra, delimita y define el objeto de estudio conocido como literatura mundial? Hasta cierto punto, se ha podido encontrar ayuda en la ahora bien establecida teoría de «los sistemas-mundo», desarrollada en esa paradójicamente especializada rama de la historiografía conocida como historia mundial, y entre cuyos más distinguidos especialistas se encuentran Fernand Braudel, Immanuel Wallerstein, William McNeill y Janet Abu-Lughod. McNeill divide la historia humana en tres fases constitutivas: la primera abarca aproximadamente desde el 3500 a.C. (antigua Mesopotamia) al 500 a.C.; la segunda, desde el 500 a.C. hasta el 1500 d.C.; y la tercera, desde el 1500 d.C. hasta nuestros días. La primera fase es testigo de la aparición de cuatro civilizaciones principales: la de Oriente Próximo (Egipto, Mesopotamia y Asia Menor); India; China; y Grecia (definida, en conjunto con la aparición posterior del imperio romano, como el punto de partida de la civilización «europea»). La segunda fase (500 a.C. hasta el 1500 d.C.) es al mismo tiempo un período de consolidación y de ampliación de la anterior, junto con el nacimiento del cristianismo, el ascenso del islam en el siglo VII d.C., la creación del imperio otomano y la instalación del feudalismo (notablemente, en Europa y Japón). El ter-

cer período, aproximadamente a partir de 1500, es en términos generales el período de la creación del mundo «moderno», crucialmente vinculado con el denominado «ascenso de Occidente», fomentado por el despegue económico de Europa, la expansión del sistema de comercio mundial y las correspondientes aventuras coloniales relacionadas de «descubrimiento» y «conquista» (inicialmente de América y posteriormente de vastas porciones del mundo), y ha producido finalmente una forma de modernidad que McNeill denomina «cosmopolitismo global».

Wallerstein traza con gran detalle el lugar que Europa ocupa en estos cambios, en un estudio exhaustivo sobre los principales factores de formación del «sistema-mundo moderno»: las técnicas de capitalismo moderno y las tecnologías de la ciencia moderna, especialmente del transporte, las comunicaciones y el armamento; la división del trabajo, tanto ocupacional como geográfica; la expansión constante del sistema (imperialismo) pero con una «distribución desigual de sus recompensas»; una multiplicidad de culturas y unos límites fluidos, pero en los que el poder reside en los centros metropolitanos y en los Estados-nación occidentales. Por otra parte, Janet Abu-Lughod –en un libro significativamente titulado *Before European Hegemony*– retrotrae la formación del sistema-mundo hasta los siglos XIII y XIV, afirmando que, en el período anterior a la dominación occidental, algunas regiones del denominado Viejo Mundo habían empezado ya a establecer una complicada red de contactos mediante una economía comercial y un sistema de intercambio, que se extendía desde el noroeste de Europa hasta China, pasando por Oriente Próximo e India. Este sistema constaba de ocho subsistemas o «bucles» agrupados en tres circuitos comerciales más amplios. Oriente Próximo era un «fulcro geográfico», mientras que Europa estaba más en la «periferia». India era también un fulcro, con rutas terrestres hacia Rusia en el norte y hacia China por el este, así como vínculos con el mundo musulmán. Toda la red dependía del papel estratégico de unas cuantas «ciudades mundiales», especialmente Bagdad y El Cairo, y del uso geográficamente variable de una multiplicidad de idiomas, principalmente el árabe, el griego, las lenguas latinas, y el chino mandarín.

Cómo se puede adaptar el largo alcance temporal y espacial de la historia mundial a la idea de literatura mundial no es algo directamente obvio. Y esto se debe a que los parámetros de investigación no son idénticos. En las perspectivas de la historia mundial, uno podría sentirse tentado de clasificar las «literaturas» del mundo en tres tipos generales: literaturas populares (es decir, literaturas de transmisión oral, no escritas), literaturas tradicionales, y literaturas modernas y cosmopolitas. El estudio de la «literatura mundial» no intenta generalmente incorporarlas todas, y es difícil concebir una metodología que pudiese abarcar una ambición tan amplia (porque sería imposible evitar el etnocentrismo innato de las periodizaciones históricas y literarias). En su lugar, se ocupa de las literaturas impresas que de alguna forma han entrado en «relación» con otras, cuyo punto de partida histórico es generalmente el Renacimiento europeo y

del desarrollo de las tradiciones literarias nacionales, y cuyo destino actual es el «mercado» literario mundial de finales del siglo xx. «Mundial» aquí no significa «global» –en el sentido de todas las literaturas del mundo–, sino más bien internacional, es decir, estructuras que surgen y transacciones que se producen más allá de las fronteras nacionales.

En este contexto, Franco Moretti ha tomado de la teoría de los sistemas-mundo de Wallerstein la fórmula de «uno pero desigual» como base para replantear la idea de literatura mundial. Aunque –asombrosamente– no hay referencia a ninguno de ellos en los libros de Casanova (ella sí cita la fórmula de «estructuras desiguales» de Braudel), esta noción subyace a todo su proyecto. La visión de Goethe entra en el cuadro, pero menos como una especie de reunión ecuménica (anticipándose a su noción de literatura mundial, Goethe se refirió una vez a la literatura cual «consejo mundial común») que como mercado competitivo. Haciéndose eco de la asociación que Antoine Berman hace entre *Weltliteratur* y *Weltmarkt* [mercado mundial], y citando al propio Goethe, en una carta escrita a Carlyle, sobre la formación de un «comercio intelectual general» y un «mercado en el que todas las naciones ofrecen sus mercancías», Casanova procede a la elaboración de una teoría completa sobre el sistema literario internacional, basada en las relaciones de competencia. Respecto a su procedencia goethiana, no debería insistirse demasiado en algo que es básicamente una analogía; su afirmación de que la idea de «mercado» de Goethe «no es en absoluto metafórica» es estrictamente absurda. Hay, por supuesto, un sentido literal en el que se puede hablar aquí de comercio, por ejemplo las reflexiones que Franco Moretti presenta en *Atlas of the European Novel* sobre el funcionamiento de los «mercados narrativos» en el siglo xix, un comercio de importación y exportación transportado generalmente a lomos de las traducciones. Casanova hace referencia a esto, especialmente en conexión con el comercio internacional de libros a finales del siglo xx. Pero hasta qué punto la analogía del *Weltmarkt* nos ayuda a dar sentido al pensamiento de Goethe sigue siendo discutible. Goethe no parece haber interpretado la circulación y el intercambio transfronterizo de obras literarias como algo competitivo, y no está claro que pudiera haberlo hecho, ya que esto presupondría la existencia de un mercado internacional o común en el que el «valor» literario se evaluase comparativa y competitivamente. Para Goethe, las condiciones económicas que permitían una mayor circulación apuntaban más a la internacionalización de los públicos lectores, un nuevo cosmopolitismo de la lectura.

Competencia entre naciones

La rivalidad y la competencia, sin embargo, son conceptos puestos en primer plano en el análisis de Casanova, reforzados por el contrafuerte teórico de la obra de Bourdieu sobre la constitución del «campo» literario (aunque por suerte ella se mantiene apartada de la forma más patológica de la teoría que considera la literatura como zonas de guerra agónicas, de

Harold Bloom). Los principales contendientes en este campo son las naciones, entre las que hay ganadoras y perdedoras. Lo internacional, por lo tanto, no es resultado o expresión de un audaz cosmopolitismo mundial sino, precisamente, de lo inter-nacional, de un conflicto cultural entre naciones y literaturas nacionales por controlar los ritmos y los resultados de lo que ella denomina «tiempo literario». El tiempo literario está relacionado con el tiempo de la historia política, pero no es reducible al mismo (aquí captamos una genuflexión implícita al modelo de la historia como «series»). El gran premio es lo que Casanova denomina atractivamente el tiempo universal [*Greenwich Mean Time*] de la historia literaria. Los ganadores determinan el tiempo universal, instituyendo un régimen de centro y periferia: el «desarrollado», que estipula y defiende las normas de lo «literario»; y el «atrasado», que lucha por ponerse a la altura. La rivalidad crea un «espacio» a un tiempo dividido por la lucha por la dominación y, en último término, unificado por los movimientos transfronterizos que la competición desata.

Históricamente, el argumento se centra en tres momentos. Comienza en el siglo XVI, con la *Deffence et illustration de la langue françoysse* de Du Bellay. Es de mucha importancia el que parta de aquí, por el hecho de que el texto de Du Bellay es un documento protonacionalista en el que la aseveración de las virtudes del francés contra el dominio del latín (y de la antigüedad en general) coincide con la formación del Estado-nación. El obvio candidato anterior como punto de partida, *De vulgari eloquentia* de Dante, se rechaza porque el modelo de lengua literaria vernácula que Dante utiliza, basado en un compuesto de dialectos toscanos, no tiene el respaldo de un reino italiano unificado; el eje Dante/Boccaccio/Petrarca es, por lo tanto, una especie de falsa aurora. Para Casanova, el tratado de Du Bellay pone en movimiento un proceso histórico por el que Francia –y más en particular París– emerge como fuerza dominante en el modelado de la República de las Letras. París se convierte en el centro por excelencia del orden literario internacional, estableciendo un reinado supremo hasta finales del siglo XX. Casanova refuta la anticipada acusación de galocentrismo afirmando, persuasivamente, que esto no tiene que ver con un patriotismo tricolor y sí con los hechos históricos³.

³ Debería señalarse, sin embargo, que la persuasión de situar París en el centro de la escena es en buena medida de tipo empírico, basada en su mayor parte (sobre todo en lo que a los siglos XIX y XX se refiere) en un lista proliferante de escritores no franceses que fantasearon con París, la elogiaron o la visitaron desde diferentes partes del mundo. En un nivel más profundo, el argumento requeriría una explicación teóricamente más sólida que la deducida por pura acumulación anecdótica. Ciertamente, la noción de que la intervención de Du Bellay puso, en cierto modo sin ayuda, todo el proceso en movimiento no resulta muy verosímil. Además, su relato centrado en París finaliza en algún momento de la década de 1960. No está en absoluto claro que París haya seguido ejerciendo desde entonces de imán, y no sería mero prejuicio anglófono el afirmar que Londres y Nueva York han superado a París como los *loci* metropolitanos clave. Otra cuestión surge en este punto, relacionada con el ámbito del estudio de Casanova en general. Sus referencias abarcan un ámbito geográfico y cuantitativo muy amplio (el índice de autores llega aproximadamente a las sete-

Lo hace proyectándose, y siendo percibida, como un *locus* desnacionalizado de lo universal, hogar de lo clásico, guardián del gusto, resolvidor de luchas, árbitro de lo nuevo, anfitrión de la vanguardia, en resumen, todos los accesorios con los que se acumula, acapara y administra un capital geográfico, siguiendo la un tanto desafortunada metáfora económica, que ella toma también de Bourdieu, el capital literario. Si bien es perfectamente legítimo pensar en las obras literarias como «mercancías», vendidas por los autores a los editores y de ahí a los lectores, puede sostenerse que es ilícito ampliar el pensamiento pertinente a la noción de «capital».

En órbita alrededor de la Ciudad Sol, como tantos otros satélites provinciales o amenazadores depredadores (Inglaterra), están prácticamente todos los demás, en una trayectoria histórica que llega hasta nuestro tiempo. El segundo momento resaltado en esta relativamente *longue durée* es el final del siglo XVIII y el siglo XIX, un período al que Casanova denomina el «efecto Herder», con el desarrollo de diversas resistencias al gobierno literario francés, en buena medida en forma de vuelta a las tradiciones populares y a las correspondientes ideologías de nacionalismo tribal (ella no usa en realidad el término «tribal»; el conocimiento de *Republics, Nations and Tribes* de Martin Thom bien puede haber atemperado su admiración por este tipo de material y modificado la narrativa de los parientes pobres que luchan por ser admitidos en el Panteón). El tercer momento hace referencia a las consecuencias del imperio y, avanzado el

cientas entradas), mientras que sus simpatías declaradas están con las literaturas del mundo no europeas (más precisamente no europeas occidentales), históricamente «infrarrepresentadas»; lo que sugiere de hecho que, como *Orientalism* de Edward Said, con el que tiene espiritualmente mucho en común, este libro va a viajar mucho. Por otra parte, el marco de referencia teórico de la autora produce la impresión de un ámbito inevitablemente eurocéntrico. Allí donde ella va, Europa –París en particular– parece no quedarse demasiado rezagada. América Latina obtiene una buena atención, pero más especialmente en referencia a aquellos escritores que en un momento u otro acaban en Europa. Incluso los escritores brasileños que adoptaron una actitud de principios contra la influencia europea están en buena medida definidos en función de esta actitud respecto de Europa. América del Norte está principalmente representada por Faulkner, pero, de nuevo, Faulkner tal y como se lee en Europa (aunque también en Argelia, y con media página sobre Faulkner en América Latina). Rusia entra en el cuadro de la mano de otro emigrado, Nabokov; por lo demás, silencio. El mundo árabe apenas figura más allá de África septentrional, en la medida en que está relacionada con Francia, aunque el África subsahariana tiene más cobertura (Chinua Achebe, Ngugi wa Thiong'o, la colección de cuentos yorubas de Daniel Olorunfemi Fagunwa). Japón tiene una breve entrada sobre el poeta Sakutaro Hagiwara, e incluso una cita de uno de sus poemas (instructivamente el que, en su traducción francesa, comienza con el verso: «*Ah! Je voudrais aller en France*»), pero por lo demás sólo se menciona en función de sus relaciones coloniales con Corea (otra «literatura menor»). China está completamente fuera del mapa. En cuanto al subcontinente indio, hace un resumen de los candidatos habituales (Tagore, Rushdie). Las elecciones, por supuesto, tienen sentido en referencia a su hipótesis de trabajo y, como ya he sugerido, independientemente de lo que se entienda por «literatura mundial», ésta no puede significar *todas* las literaturas del mundo. Pero no sería irrazonable mantener que las propias hipótesis sesgan el cuadro, de forma que las inclusiones y omisiones, así como la distribución de los temas que suscitan mayor interés en los análisis, constantemente nos devuelven de una forma u otra a las orillas del *Vieux Continent*.

siglo xx, a la descolonización, caracterizadas por el flujo transfronterizo y una fuerte atracción hacia los centros metropolitanos de Occidente, todavía de manera crucial a París, cuya autoridad como centro de una cultura nacional dominante es a un tiempo confirmada y, sin embargo, combatida (o disuelta) por la llegada de figuras extranjeras procedentes de todas las partes del mundo, aquellos a quienes ella llama los «excéntricos». Esto proporciona la forma esencial al moderno sistema literario internacional: múltiple, heterogéneo, pero también estratificado y jerárquico. En conexión con los «excéntricos», la autora esboza tres tipologías: los «rebeldes», que se quedan en su país para cultivar su insignia cultural local –una ampliación (pos)colonial del efecto Herder– o que, después de viajar, regresan a su país (por ejemplo, el escritor keniano Ngugi wa Thiong’o que abandonó el inglés por su nativo kikuyu); los «asimilados», que son absorbidos por el sistema en su propio terreno (Naipaul); y los «revolucionarios», cuya postura básica de frente al tiempo universal no es ni la evasión ni la asimilación, sino la subversión (Beckett y otros demasiado numerosos para mencionarlos). Los revolucionarios son los verdaderos héroes de la historia, produciendo una nueva medida del tiempo literario, un *patrimoine littéraire mondial*, una forma verdaderamente internacional de capital literario, en su mayor parte en París. Lo que los convierte en héroes es que, al sitiar las ciudadelas del imperio literario, consiguen conquistar no sólo para sí sino también para la institución de la literatura una cierta «libertad» y «autonomía»; la literatura no sólo se hace plenamente internacional, sino que también se convierte en «literatura», una práctica por fin liberada de su sujeción a los imperativos nacionales. Hay, por lo tanto, dos tipos de «autonomía» literaria: una falsa y mistificada, que surge cuando una gran potencia literaria ha acumulado suficiente «capital» literario como para permitir al escritor dedicarse a su trabajo relativamente sin que lo molesten (en esto recuerda al «intelectual tradicional» de Gramsci); y una autonomía verdadera, obtenida con dificultad en la lucha de los «excéntricos» por entrar en el campo de fuerza del sistema literario.

Si nos distanciamos y preguntamos cuáles son las principales cuestiones que delimitan el análisis de Casanova, parecerían ser dos y estar interrelacionadas: la naturaleza y la importancia de las relaciones entre literaturas nacionales, y la categoría del modelo competitivo de la historia literaria. Son cuestiones, sin duda, verdaderamente interesantes⁴. El fallo, como

⁴ Podemos desechar el uso que Casanova hace del término «república» por carecer de fundamento intelectual. Se ha convertido en un mal hábito entre los especialistas literarios franceses, a menudo poco más que un tintineo vacío de cualquier tipo de sentido determinado. El sentido moderno de la República de las Letras es una invención de finales del siglo xvii y del siglo xviii. En primer lugar, sus miembros eran eruditos, no escritores imaginativos. En segundo lugar, no se consideraban representantes de las tradiciones «nacionales» y mucho menos atrapados en relaciones de rivalidad y competencia. Se veían (quizá fuese una ilusión) como participantes de una comunidad de conocimiento cooperativa. Finalmente, el *modus operandi* de la República de las Letras era el de la comunicación privada y, por lo tanto, bastante diferente de las condiciones con base más comercial que permiten los flujos

siempre, está en el detalle. No es que el modelo competitivo nacional sea irrelevante; por el contrario, puede promover un trabajo muy útil. En especial, debería señalarse que, al contrario que muchos de sus precursores que presentan este punto de vista, Casanova sí comprende que, si tiene algún punto de anclaje, es a escala nacional, dado que realmente las relaciones de los Estados-nación sí se desarrollan como un campo de rivalidad. Lo que sucede, sencillamente, es que ella le obliga a hacer *todo* el trabajo, le asigna tales capacidades explicativas que en realidad lo considera capaz de explicar todo. Pero para que esta afirmación se sostenga tendría que ser sometida, al estilo de Popper, a una serie de contraconsideraciones, ninguna de las cuales está incluida.

Conflictos internos

La objeción más predecible al modelo es que hay variables diferentes a la nación y otras relaciones además de la competencia. Tomemos dos ejemplos (uno mencionado por Casanova y el otro no) del canon de uno de los participantes más poderosos presentes en el juego de la supuesta rivalidad, la literatura inglesa. Se ha sostenido que tanto Wordsworth como Shakespeare han sido grandes figuras en la revelación del «genio nacional», el establecimiento de la «inglesidad» de la literatura inglesa, con especial referencia a su supuesta rivalidad con la hegemonía francesa. Hay incuestionablemente impulsos «competitivos» en el llamamiento que hace Wordsworth al lenguaje (específicamente a la dicción) del «hombre común», en el Prefacio a las *Baladas líricas*, como base para un nuevo tipo de poesía, adaptada a la textura de lo ordinario y del día a día. Sería posible escuchar en esto un eco muy distante de hostilidad nacional, basándose en un supuesto empirismo inglés del sentido común y la «experiencia», frente a la formalidad y la artificiosidad de la cultura literaria francesa. Pero mientras que en el caso más o menos contemporáneo del giro alemán al material «popular» oímos esto no tanto como un eco sino como un rugido, el programa competitivo de Wordsworth parece incluir variables muy diferentes, como la clase, el género y la región, todos los cuales constituyen presiones y debates *internos* de la propia Inglaterra. El llamamiento a utilizar el lenguaje del hombre *común* es un movimiento de clase, dirigido contra el discurso elegante de la poesía inglesa de finales del siglo XVIII; el llamamiento al *hombre* común es un intento de restaurar las virtudes masculinas en vista de la influencia «feminizadora» de las poetisas de finales del siglo XVIII; y la situación de estas posibilidades, en el mundo del distrito de los Lagos, supone la apertura de una división

internacionales que Goethe tiene en mente cuando, a comienzos del siglo XIX, formula la idea de la *Weltliteratur*; en estos términos, podríamos de hecho considerar que ésta *sustituye* más que complementa a la antigua República de las Letras Latina. Véase Anne GOLDGAR, *Impolite Learning, Conduct and Community in the Republic of Letters, 1680–1750*, New Haven, 1995. También agradezco a Stephan Hoesel-Uhlig sus útiles comentarios respecto con este punto.

regional entre el norte y el sur, lo rural y lo urbano. Respecto a estos intereses, la nación parece muy abajo en la lista. El caso de Wordsworth nos informa, no sólo de que la competencia internacional no es necesariamente el motor principal de evoluciones literarias absolutamente fundamentales, sino también que una imagen monolítica de la «nación» puede enmascarar todas las divisiones y circunscripciones. Es un gran fallo del libro de Casanova el que trate a todas las comunidades literarias y lingüísticas a parir del siglo XIX como si tuviesen, en la práctica o como aspiración, carácter nacional.

¿Shakespeare o Racine?

En segundo lugar, tomemos la utilización de Shakespeare a partir del siglo XVIII en la formación de la identidad literaria «nacional» en Inglaterra. Casanova afirma que el uso de Shakespeare para constituir la «inglesidad» de la literatura inglesa se debe entender principalmente en función de la rivalidad nacional con Francia y con el drama neoclásico francés. En este punto, toma su clave del libro *Britons*, de Linda Colley. La competencia con Francia forma ciertamente parte de la historia, especialmente en la potencial asociación de las libertades formales de Shakespeare con las teorías de libertad incluidas en el derecho natural inglés frente al carácter normativo del teatro francés, asociado más con una cultura política dominada por un Estado monárquico centralizado. Pero sería asimismo verosímil considerar la oposición Shakespeare-Racine más como un debate sobre la poética del arte dramático que como elementos totémicos en un enfrentamiento entre naciones, es decir, como un debate referente a lo que hace que el teatro tenga éxito, más que sobre lo que lo dota de un carácter específicamente nacional. Porque «Shakespeare» no fue una cuestión únicamente inglesa. El escenario de rivalidad nacional podría, una vez más, tener sentido en la apropiación de Shakespeare por Alemania, como parte de la lucha contra la hegemonía del «gusto» francés que Federico el Grande había intentado imponer. ¿Pero qué hay de la apropiación por Francia? Al apartarse de Racine para acercarse a Shakespeare (el libro de Stendhal, *Shakespeare et Racine*, es una enérgica y polémica declaración), no se puede decir que los románticos franceses estuviesen aliándose con la causa del nacionalismo literario inglés contra la variedad francesa, con el argumento de que Inglaterra estaba ahora preparada para llegar a los campos de primera categoría en la rivalidad de las naciones. En todo caso, los románticos franceses eran fervientes nacionalistas literarios, profundamente preocupados por liberar el espíritu del drama francés del peso muerto de las «reglas» normativas; pero, al perseguir ese objetivo, no temieron cruzar el canal en busca de inspiración y legitimación. No temieron hacerlo porque su principal interés no era tanto defender el legado nacional como cambiar la idea francesa de lo que significaba, en ciertas condiciones, escribir una buena obra de teatro. Esto sugiere no sólo una disolución del criterio «nacional» sino, igualmente importante, un gran ajuste en el modelo competitivo a ultranza. Quizá

tuviese más sentido hablar aquí de «negociaciones» literarias, un término en sí diplomático y comercial, pero con las implicaciones al menos de una módica cooperación más que de una transacción competitiva. Esto no significaría necesariamente que las negociaciones constituyesen un intercambio amistosamente armonioso; pueden perfectamente estar plagadas de tensión y ambivalencia⁵.

Las implicaciones de este caso particular nos llevan a lo que de problemático hay en los términos e hipótesis de Casanova. No es sólo que, incluso en sus propios términos, el análisis no consiga explicar todos los datos pertinentes. El verdadero problema hace referencia a los términos mismos, sobre todo «nación» y «literatura», que se comportan en su texto como dos imágenes gemelas que se reflejan una en otra, cerrando el argumento en un círculo que se confirma a sí mismo. Aunque suscitan interesantes cuestiones, su hipóstasis efectiva produce respuestas incompletas en el mejor de los casos, y en el peor, gravemente sesgadas. La nación, de hecho, funciona aquí como un *a priori*. En un punto, ella sostiene que «el capital literario y lingüístico nacional es una forma de definición primaria, *a priori* y casi inevitable, para el escritor»; una suposición por la que las conclusiones están ya contenidas en las premisas, garantizando así por adelantado los resultados del argumento que intenta obtener. Respecto a qué puede ir mal si nos basamos exclusivamente en la categoría de la «nación», quizá lo mejor será que hagamos una breve pausa en un concepto que se repite a menudo en el texto de Casanova, el de «literaturas menores». Esto está asociado con un famoso ensayo sobre Kafka, que el libro cita docenas de veces y al que, además, se le dedica una sección en exclusiva (aunque llamarlo «ensayo» es ya plantear cuestiones: es más un poema en prosa, una especie de capricho lúdico; una consideración genérica que tiene cierto parecido con las cuestiones sustantivas que suscita).

⁵ El término «negociación» introduciría la presuposición minimalista de un lenguaje común en el que negociar y sobre el que negociar, aunque sin disimular en modo alguno las múltiples inadaptaciones cognitivas y choques de valores que podrían surgir y surgen en la conducta de las negociaciones. Significaría sencillamente que lo que una cultura determinada podría experimentar como «concepciones ajenas» no se debería traducir como «las concepciones de los extranjeros», como muy perspicazmente ha señalado Bernard Williams. La importancia de esta idea para el argumento de Casanova es que aborda directamente uno de los tipos más extremos y actuales de la teoría de la rivalidad, a saber la denominada hipótesis de la incommensurabilidad, según la cual los diferentes sistemas culturales son mutuamente ininteligibles entre sí, y por lo tanto no son traducibles. La versión contemporánea más influyente de esta hipótesis ha sido el punto de vista plasmado por Jean-François Lyotard en *La condition postmoderne* y en *Le Différend*, de que los *grands récits* occidentales no sólo han dominado sino que han aniquilado efectivamente las narrativas alternativas por el simple gesto de negarse a reconocer sus términos. En el enfrentamiento de Lyotard no puede haber un campo de discusión, transacción y adjudicación común, hay simplemente una guerra entre ganadores y perdedores. Casanova no va tan allá, aunque hay una cierta tendencia implícita en esta dirección. Pero no está en absoluto claro que un escenario de este tipo nos ayude mucho a comprender la *Weltliteratur*. Si, como es el caso, supone un acceso «desigual» a los recursos culturales, esta noción sólo es coherente si suponemos la existencia de algo en común, un acceso igual a algo que se puede imaginar, en principio, como posible o deseable.

La reescritura

Las literaturas menores se corresponden más o menos, en términos de Casanova, con los miembros excluidos o marginados del sistema literario nacional-internacional (en el caso de Kafka, la checa y la yiddish). Gilles Deleuze y Félix Guattari consideraron el ensayo de Kafka una versión precoz del guión en el que reescribe el imperio, por el simple expediente de convertir el concepto de «literatura menor» en el de «literatura minoritaria», al que se le atribuye a continuación un explosivo potencial «revolucionario». Por suerte, Casanova desecha la asimilación que Deleuze hace de menor con minoritario por considerarla una categoría errónea, que produce una imagen de revolucionario profético bastante discordante con las verdaderas preocupaciones de Kafka. Por otra parte, la autora define enteramente estas preocupaciones en función de la nación y el nacionalismo. El interés de Kafka por la literatura checa y la yiddish tiene que ver con las formas en que las naciones «pequeñas» forman una identidad literaria nacional. Incluso llega a afirmar que «para Kafka, en sus propios términos, el nacionalismo es una de las grandes convicciones políticas». Kafka sí habla del papel de las literaturas menores en el fomento la «solidaridad» nacional, y aspectos similares, al comienzo de su ensayo, pero –y ésta es la razón por la que su forma genérica, una especie de arabesco poético, es tan importante– los términos de nacionalismo étnico de las pequeñas naciones se despachan por completo, cerca del final de este enigmático texto, hacia otro espacio, dominado por un tono lúdico de regocijo e ingenio, como si el «nacionalismo» fuese ahora una especie de «tema» burlesco más que la base de un ardiente compromiso político.

La forma es la de una *performance* literaria, una danza briosa en el límite de lo serio y lo no serio, en la que es difícil decir qué se está propugnando, si es que se propugna algo, teniendo en cuenta lo que le sucede a la noción de «propugnación» y al discurso de los «derechos» en las propias ficciones de Kafka. (La propia Casanova habla ocasionalmente del lenguaje de los derechos –el «derecho» de las literaturas menores a existir– como si la historia literaria se pudiera imaginar como una especie de tribunal internacional de La Haya.) Las literaturas menores no «compiten» con las mayores, en forma de afirmación de una «diferencia» étnica contra un Otro potencialmente obliterador. Los escritores de una literatura menor pueden competir entre sí, en un espíritu de «vivacidad», ya que una de sus características definidoras según Kafka es la falta de grandes figuras canónicas cuya autoridad pudiese acallar las voces que disienten. Pero esta carencia también los confina a un páramo habitado por «temas insignificantes» y «pequeños entusiasmos». El resultado de esto importa a Kafka, pero no de la forma que Casanova parece creer. Se pueden respetar las literaturas menores por su «viveza» y su «intimidad» populares y democráticas (libres de las presiones y las ansiedades de la competencia altamente canónica o extraterritorial), pero también desear escapar de ellas por ser sofocantemente cerradas. Ciertamente, Kafka no las utiliza para establecer un programa ni para proporcionar un «modelo», y mucho menos para su propia empresa literaria.

Esto es crucial. En relación con el contexto checo, Deleuze va más allá, e interpreta la propia obra de ficción de Kafka como ejemplo de literatura minoritaria, específicamente como una ejemplificación de un «dialecto» denominado alemán literario de Praga. Lo cual carece por completo de sentido. Fuese como fuese el alemán de Praga (Deleuze no nos lo explica), Kafka no lo escribió. Lo que escribió fue una forma extrañamente enfocada, porque era a un tiempo desmetaforizada y remetaforizada, de alto alemán. Casanova se introduce en este filón, pero desplazando la atención del alemán de Praga al yiddish. El resultado es catastrófico: se puede describir

[...] toda la empresa literaria de Kafka como un monumento a la gloria del yiddish [...] y como una obra basada en un recurso desesperado [*une pratique désespérée*] al idioma alemán [...]. En este sentido, se puede considerar que su obra está «traducida» por completo de un idioma que no sabía escribir, el yiddish.

La única idea que esta descripción, en la que las palabras están vacías de contenido, puede sugerir es que, sea cual sea el idioma en que Casanova ha leído a Kafka, no ha sido en el original⁶. Además, no comprende que en lo que Kafka destaca es en hacer chistes, si bien dolorosos, en lugar de sucumbir a la desesperación. Un chiste excepcionalmente bueno es el siguiente extracto de una carta a Max Brod, sobre la relación «imposible» de los escritores alemanes de origen judío con el alemán (y, consiguientemente, por implicación, con el yiddish; o más bien –lo cual es bastante diferente– con el alemán yiddish, *mauscheln*, como Kafka lo llamó):

Se movían entre tres imposibilidades, que yo denomino simplemente imposibilidades lingüísticas [...]. Son las siguientes: la imposibilidad de no escribir, la imposibilidad de escribir en alemán, la imposibilidad de escribir de manera diferente. Se podría añadir también una cuarta imposibilidad, la de escribir.

Este cuádruple dilema cubre prácticamente todos los ángulos, agotados con el morbosos júbilo de las permutaciones lógicas de una novela de Beckett. Sin embargo, Casanova basa todo en este conocido pasaje, apostando en buena medida a la cuarta opción y confundiendo así el sentido del humor de Kafka con la declaración de un programa literario. No nos dice mucho sobre la prosa de *Das Schloss*⁷.

El ejemplo irlandés

El escenario de las naciones desvalidas, que batallan por conseguir un lugar bajo el sol bloqueado por la sombra de las lenguas y las literaturas

⁶ Iris Bruce me informa de que existe una traducción al yiddish de *El proceso* realizada por Melech Ravitch. Su comentario es que: «la traducción era muy buena, muy literal y fiel al original; y precisamente porque “yiddishizaba” a Kafka me hizo comprender la diferencia».

⁷ Sobre la cuestión de Kafka y las literaturas menores, me he beneficiado enormemente de numerosos intercambios con Stanley CORNGOLD. Véase su artículo «Kafka and the Dialect of Small Literatures», *College Literature*, núm. esp.: Critical Theory in Post-Communist Cultures 21, 1 (febrero de 1994), pp. 89-101.

tiranías, es también el que utiliza Casanova con otro ejemplo estratégico. Irlanda (especialmente el renacimiento literario irlandés, centrado en el Abbey Theatre y la Liga Gaélica) se ofrece como paradigma de la rebelión de una pequeña nación contra el dominio colonial de otra más grande, «paradigmático» en la medida en que ofrece, en cada detalle, un modelo de «subversión» del «orden literario». Este reciclado de una leyenda tendenciosa no funciona. Hay, por supuesto, una importante dimensión de liberación nacional en el caso irlandés; pero no está ni adecuadamente comprendida ni adecuadamente contextualizada si se considera como la única dimensión. La literatura irlandesa nunca se ha posicionado, histórica y culturalmente, de la misma forma que, digamos, la literatura yiddish polaca. En primer lugar, la potencialmente optimista narrativa de las obras del Resurgimiento sólo funciona si uno deja aparte el aspecto oscuramente regresivo que también la caracteriza: la asociación, por ejemplo, del ocaso celta de Yeats con su entusiasmo por los Camisas Azules irlandeses. En segundo lugar, la insistencia exclusiva sobre las luchas de emancipación en una pequeña nación distorsiona enormemente los hechos reales de la historia literaria irlandesa (incluida la angloirlandesa), desde el siglo XVIII en adelante. En conexión con el «paradigma» irlandés, Casanova cita la idea que Kafka tiene de las literaturas menores, como si aquél fuese una ilustración ejemplar de ésta. Pero se debe recordar que para Kafka uno de los rasgos característicos de una literatura menor es que no tiene grandes figuras canónicas. Esto difícilmente se podría sostener de la literatura irlandesa. A este respecto, quizá se me pueda permitir citar un testimonio un tanto indirecto de un irlandés extremadamente culto.

Tengo enmarcado en la repisa de mi chimenea un documento emitido en 1969 por el Inner London Quarter Sessions (el antiguo tribunal de lo penal británico). Es una notificación confirmando una sentencia de libertad condicional respecto a una acusación por «amenaza de asesinato». La persona a quien mi padre amenazó de asesinato fue Georges Bidault, famoso por su pertenencia a la OAS, en forma de carta escrita bajo la influencia del alcohol el día en que los periódicos vespertinos de Londres anunciaron en titulares el perdón del general De Gaulle. Dirigida y enviada a Mr. Georges Bidault, París, Francia, la carta decía lo siguiente: «Estimado Sr. Bidault, si estuviese usted en Dublín, subiríamos tres de nosotros hasta las montañas de Wicklow y sólo dos volveríamos a bajar. Atentamente, James Prendergast». Dos días después –la carta había sido interceptada por la Interpol–, mi padre fue detenido por dos oficiales de la Sección Especial y acusado de amenazar de asesinato a una figura de la vida pública francesa. En el juicio, el fiscal adoptó varias tácticas, una de ellas –bastante extraña dadas las circunstancias– fue sugerir que, en su condición de ignorante irlandés, quizá mi padre no dominaba los entresijos más sutiles del inglés. Su respuesta, dirigida al juez, fue memorable: «Su Señoría, como Dean Swift, Oliver Goldsmith, Edmund Burke, William Butler Yeats, George Bernard Shaw, John Millington Synge, Sean O'Casey, James Joyce, y Samuel Beckett, en ocasiones tengo dificultades con el

inglés». El juez encontró esto bastante gracioso; causa –condicionalmente– sobreseída.

Lo que quiero decir es que, sea cual sea su relación con la producción literaria canónica en Inglaterra durante el período en cuestión, esta enumeración difícilmente refleja lo que Casanova (o más pertinentemente Kafka) entiende por literatura «menor». Comprender esta lista es una tarea compleja, y ninguna explicación única le hará justicia. El análisis unívoco de Casanova elimina estas complejidades y, cuando llega a los casos de Joyce y Beckett, comienza a cruzir alarmantemente. Joyce (incluido, de hecho principalmente incluso, el *Finnegans Wake*) está representado como un revolucionario antiinglés. Ciertamente Joyce se situó fuera del mundo irlandés y del mundo de habla inglesa para convertirse en un europeo equivalente al judío errante y, en un momento, aseguró que «no escribía en inglés». Pero afirmar que, en *Finnegans Wake* sobre todos los textos, Joyce intentaba devolver a Irlanda «un idioma propio» les resultará novedoso a los escritores y a los lectores irlandeses, y es sencillamente identificar erróneamente el irlandés con lo que Anthony Burgess, caracterizando el idioma de *Finnegans Wake*, denominó adecuadamente como una forma de «*eurish*».

Las cosas empeoran cuando la autora dirige su atención a Beckett. Nos falta todavía un estudio satisfactorio sobre las relaciones que Beckett mantuvo con Irlanda, la irlandesidad y la condición de irlandés (aunque Anthony Cronin lo intentó en su biografía)⁸. Casanova parece creer que esto se entiende mejor considerando que la obra de Beckett representa «una consumación de la constitución del espacio literario irlandés y de su proceso de emancipación». A este fin se siente tentada a sostener que Beckett cambió al francés para escapar del control colonizador del inglés sobre las letras irlandesas (mientras que «irlandés», lingüísticamente hablando, tendría ahora que significar gaélico). Esto no se sostiene a la vista de lo poco que conocemos sobre la cuestión. De hecho, dicho motivo sería poco coherente desde el punto de vista ideológico, porque resultaba un cambio a lo que en sí era, desde el punto de vista, por ejemplo, del norte de África, un idioma «imperial». En la medida en que podemos tener una idea clara de sus motivos, parece que Beckett no adoptó el francés para escapar del angloirlandés, sino para escapar de las seducciones de la ampulosidad de Joyce. La emancipación de Beckett no hace referencia a la emancipación del «espacio literario irlandés», sino a la emancipación de Samuel Beckett⁹.

⁸ Anthony CRONIN, *Samuel Beckett: The Last Modernist*, Londres, 1996.

⁹ Admito, sin embargo, que esto es quizá excesivamente dogmático; y ciertamente no desearía que se considerase que mantengo un modelo individualista de la historia literaria (una versión más amable de la angustia de influencia de Bloom). Bien pudiera ser que sólo en su mundo ficticio en francés pudiese Beckett soportar y absorber a «Irlanda». Además, si me he concentrado en estos dos ejemplos es en parte porque dominan el libro de Casanova, y en parte porque son casos con los que estoy un tanto familiarizado. Cuál es el aspecto de

Los ejemplos de Joyce y Beckett suscitan también otro conjunto de preguntas, que nos devuelven a la categoría de lo «excéntrico» en la experiencia de la colonización. Ésta, como ya hemos visto, se presenta como un relato heroico. También se presenta a veces, curiosamente, como un relato teleológico en el que lo que ha sucedido tenía que suceder, una especie de fábula del progreso, muy al estilo de la Ilustración. Aquellos de nosotros con disposición más escéptica podríamos desear a este respecto recordar los mordaces comentarios hechos por Raymond Williams en *The Politics of Modernism* sobre la versión «ratificada» del modernismo y la vanguardia como versión selectiva, comercializada a expensas de otras tendencias. No tenemos por qué compartir la escasamente velada hostilidad de Williams contra la Ciudad de los Exiliados y los Emigrantes (está pensando en Nueva York más que en París) y su preferencia por culturas locales, más «asentadas». Hay aquí un tufillo a prejuicio zhdanovita contra los cosmopolitas «desplazados», pero hay también un correctivo a la comodidad gruesamente tapizada de clase alta, en la que el discurso poscolonial metropolitano tiende recientemente a instalarse. Más importante, esta opinión desheroizante sobre la vanguardia no comprometida puede favorecer una distinción estrictamente analítica de cierta nota e implicación. Lo que Casanova invierte en la idea de París, como centro histórico del orden literario internacional, es indisociable de su situación como capital; esto es vital por el vínculo que une la capital con la nación. Pero quizá debiésemos pensar en el París de la vanguardia del siglo xx y posteriormente de la diáspora poscolonial, más como metrópoli, siguiendo las distinciones formales esbozadas por Anne Querrien en «The Metropolis and the Capital». Aquí, la capital es un «centro» político y cultural, con el poder y la autoridad para dominar sobre un «territorio» más amplio, para mantener en su lugar una «jerarquía social» y para «subyugar a una población [...] bajo un patrimonio común». Una metrópoli, por su parte, «no es un centro y no tiene centro»; «no tiene identidad que conservar». «Comienza con el más mínimo deseo de cambio», está «compuesta de redes», pone «en circulación una incongruente mezcla de seres» y es «el lugar donde los emigrantes hallan su destino socialmente predefinido»¹⁰.

El París del siglo xx no es exclusivamente, por supuesto, lo uno ni lo otro, sino que quizá deba verse como a horcajadas de ambas: una capital política ligada a la nación; una metrópolis cultural, relativamente desligada de ella; un espacio abstracto de relaciones de intercambio, en el que las identidades nacionales propias y ajenas se disuelven en las operaciones del mercado literario. Aunque esto ha supuesto luchas inmensamente dolorosas para algunos escritores individuales (en absoluto para todos), como realidad social no es un fenómeno heroico. Además, desenmaraña

las «literaturas menores» una vez que uno abandona el eje Praga-Dublín es algo que otros deben analizar (por ejemplo, la relación entre Japón y Corea, que Casanova menciona brevemente pero no analiza en profundidad).

¹⁰ *Zone* 1-2 (1986).

la estrechamente anudada interdependencia entre mercado y nación, que desempeña un papel tan importante en todo el argumento de Casanova, al sugerir que, bajo estas condiciones, la nación y el mercado comienzan a luchar por separarse. Hay que admitir que en un capítulo distingue entre internacionalización literaria y globalización comercial; pero incluso aquí, sigue insistiendo en referirse a París como una «capital».

Formas de escribir

El cierre del argumento diseñado por la categoría apriorística de la nación se ajusta más por lo que queda sin examinar en el otro término clave de su texto: el significado y la referencia de la palabra «literatura». Ya he señalado que la idea de literatura mundial no resulta práctica para hacer referencia a todas las artes verbales del mundo (entre otras cosas, porque excluye culturas cuya única forma de expresión es la recitación oral hasta que se hacen transmisibles mediante la transcripción). La «literatura» en este contexto está ligada a la alfabetización basada en la imprenta y, como ha explicado Benedict Anderson, se vincula, de hecho, directamente con la creación de los Estados-nación. Pero incluso dentro de este marco más limitado, no se deduce que «literatura» haya significado siempre lo que Casanova da por supuesto que significa. En *La République mondiale des lettres* es implacablemente asociada en la ecuación con la escritura imaginativa, pero –y esto es notable en un libro que hace hincapié en la historicidad de la literatura– sin conciencia evidente de que, desde el punto de vista histórico mundial, la ecuación es en sí una invención muy reciente. Un capítulo titulado «*L'invention de la littérature*» trata de muchas cosas, pero de lo que no trata es de la invención de la «literatura» en el sentido que aquí importa.

Que el significado restringido se convirtiese de hecho en el dominante, en buena medida a través de un proceso de especialización en la historia literaria europea, encajaría perfectamente, desde luego, en una dimensión del autoimpuesto informe de Casanova; pero sólo si se aclara específicamente como fenómeno histórico por derecho propio, en lugar de utilizar un enfoque que da por sentado que el sentido de «literatura» denota esencialmente poemas, obras de teatro y novelas. Una forma en la que lo podría haber hecho es mediante el contraste con el término de su título, no «*littérature*» sino «*lettres*», cuya historia semántica, aunque no idéntica a la del término inglés equivalente «*letters*», se superpone con el antiguo significado humanista, mucho más amplio, de «literatura» como formas de escritura y lectura que equivalen al aprendizaje elegante. Hay en este asunto una dimensión antropológica así como histórica. Lo que en Occidente se denomina «literatura», en India se llama *kavya* y en China *wen*; aunque términos cognados en algunos aspectos, claramente no son idénticos. Así, la sugerencia de que la descolonización del siglo xx es el momento de la liberación para «todos los países hasta entonces excluidos de la idea misma de literatura propiamente dicha (en África, en India, en

Asia) presupone una opinión de lo que es «propio» de la literatura que funciona sólo si excluye enormes porciones de la escritura india y china, que sí entran cómodamente en los sistemas de *kavya* y *wen*. Casanova clama, aquí y allá, contra el etnocentrismo; pero su descripción del sistema literario internacional depende de un sistema de categorías de por sí etnocéntrico.

La segunda dificultad surge del hecho de que Casanova dude entre utilizar el término «literatura» con y sin comillas, en este último caso como si estuviese hablando del verdadero objeto, como algo diferente de las interpretaciones ideológicas que se hagan del mismo. De hecho, insiste en que, como práctica, la literatura posee una cierta especificidad, incluso una autonomía; aunque, al negarse a separar la práctica literaria de las presiones de una historia más amplia, repudia bastante adecuadamente esa versión equivocada de «autonomía» que escinde la literatura para colocarla en la categoría sellada de la «estética». El problema, sin embargo, es que, desde su extremo de la posición autonomista, no proporciona guía alguna respecto de cómo se supone que es esta especificidad; no hay un *análisis* literario. Lo que se nos da son percepciones históricamente situadas de autores, tradiciones y escrituras (las producidas por historias literarias, ensayos polémicos, máquinas publicitarias), pero no hay un sentido de qué convierte en texto a un texto literario. Las percepciones son enormemente variables. Hay muchas percepciones, y usos correspondientes de, por ejemplo, Shakespeare, además de las que se adaptan a los lectores de convicciones nacionalistas. Lo que necesitamos es una explicación de cómo la escritura real de Shakespeare se mezcla con la imagen de Shakespeare directamente pertinente para el argumento de nuestra autora (el Shakespeare del siglo XVIII); es decir, necesitamos a Shakespeare además de a «Shakespeare»¹¹. Las percepciones son un objeto de investigación perfectamente legítimo; pero sin un cierto examen de los textos sobre los que se proyectan, no puede haber justificación para quitar al término «literatura» sus comillas.

Ésta no es una exigencia de que el proyecto de historia de la literatura mundial deje espacio para las técnicas de lectura directa, aunque se puede, por suerte, fantasear con ese potencialmente fértil si bien complicado matrimonio; podría producir, por ejemplo, cierto conocimiento de las texturas de la prosa de Kafka. La falta de perspectiva analítico-literaria, sin embargo, tiene importantes repercusiones adversas sobre la validez de los argumentos más generales de Casanova. Una de ellas es que la entidad «literatura», relativamente congelada y homogeneizada, implica un descuido radical de importantes discriminaciones genéricas, que, una vez devueltas a su lugar adecuado, amenazan con saltarse a la torera el decisivo e inquebrantable anclaje de la literatura a la nación y a la rivalidad entre naciones establecido por la autora. El género que da los mejo-

¹¹ Se puede hallar una hermosa dilucidación de este punto en Graham BRADSHAW, *Misrepresentations: Shakespeare and the Materialists*, Nueva York, Ithaca, 1993.

res resultados desde su punto de vista es la novela, por ser fuertemente migratoria y al mismo tiempo la fuente de una política cultural agudamente contenciosa. Franco Moretti ha adaptado la teoría de los sistemas-mundo a un estudio de los viajes por el «mundo» del género novelesco, sosteniendo que las tensiones surgen a menudo del intento de injertar los patrones abstractos y formales de la novela occidental a la particularidad de la experiencia social indígena, aunque en términos que revelan un alto grado de variabilidad; en algunos casos, las tensiones se solucionan fácilmente, en otros siguen siendo graves. Un caso extremo, que bien podría atraer el interés de Moretti, es la novela *Giambatista Viko* del zaireño Mwil a Mpaang Ngal, en la que los ancianos de la aldea juzgan al narrador por haber renunciado a la cultura oral para narrar historias, a favor de las formas escritas de la narrativa occidental. La conclusión de Moretti es muy similar al modelo competitivo de Casanova: la novela es el emplazamiento genérico de una «lucha por la hegemonía simbólica» (aunque en otras partes de la obra de Moretti las relaciones de competencia se presentan en términos más neodarwinianos que bourdieudistas).

Pero aunque la novela se puede ver fuertemente cargada de política, esto no es tan patente en otros géneros literarios. El teatro parece menos ansioso por viajar. *Bacchæ* [Las bacantes], de Wolle Soyinka, es en muchos aspectos una reescritura de Eurípides; pero menos como adopción combativa de la antigua tragedia griega (respecto a su otra obra, *Death and the Horseman* [La muerte y el caballero] el autor ha rechazado explícitamente la opinión poscolonial en boga de que trata del «choque entre dos culturas»), que como adaptación negociada con éxito al material indígena, quizá porque, debido a sus convenciones formales, el teatro se presta mejor a los recursos de la oralidad y el ritual¹². ¿Cómo podría funcionar la interpretación inspirada en la competencia nacional con la poesía lírica? ¿O qué hay de ese género más antiguo en la institución de las letras europeas, a saber, las cartas, el género epistolar? El mapa de centro y periferia sería de aplicación respecto a la división entre alfabetizados y analfabetos, pero no hay indicios de que supusiese rivalidades entre culturas y naciones. Dentro de la práctica del propio género, no parece que se le haya ocurrido a nadie que hubiese una forma distintivamente «holandesa», «francesa» o «inglesa» de componer una carta. Una de las mayores escritoras de cartas, Madame de Sévigné, podría, si se lleva al extremo,

¹² Analizando *Bacchæ*, SOYINKA ha hablado de «la capacidad del teatro (o del ritual) de los dioses para viajar estética y apasionadamente como los propios dioses» (*Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1978, p. 7). También sostiene de manera devastadora que la capacidad de las formas literarias para viajar de una cultura a otra no va siempre asociada a un reconocimiento de ese hecho. Su libro consistía originalmente en una serie de conferencias pronunciadas en las Universidad de Cambridge, de la que escribe: «Las conferencias se dieron adecuadamente, pero tuvieron lugar en su totalidad en el Departamento de Antropología Social. La deducción lógica después de que todo hubo terminado era que el Departamento de Inglés (o quizá alguien clave en el mismo) no creía en una bestia mítica como la «literatura africana». Si unimos estos dos momentos del texto de Soyinka, tenemos un caso básico sobre cómo pueden ser sobre el terreno las «negociaciones» literarias.

utilizarse para servir a los diseños de las ambiciones imperiales de la literatura francesa; pero su más inteligente admirador, Marcel Proust –cuyo espíritu Walter Benjamin describió como «intransigentemente francés»– nunca lo consideró de esta forma.

El fallo, como he dicho, está en el detalle. Esto no se debería confundir con una postura nominalista que disuelve todas las grandes perspectivas en el desordenado juego de los particulares. El hecho es que una única descripción generalizadora se deja demasiado en el tintero y está destinada a hacerlo, si se ofrece como *la* descripción. Lo que hace falta es una proliferación de predicados competidores (*sic*) pero también mutuamente matizadores, una descripción más densa que escasa, aunque eso, por supuesto, es demasiado fácil de decir; el grado de densidad con el que cualquier mortal la puede hilar está casi fuera de los límites de nuestra imaginación, y no digamos de nuestras capacidades de ejecución.