

FRANCO MORETTI

LECTURA DISTANTE



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

MÉXICO - ARGENTINA - BRASIL - COLOMBIA - CHILE - ESPAÑA
ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA - GUATEMALA - PERÚ - VENEZUELA

Primera edición en inglés, 2013
Primera edición en español, 2015

Moretti, Franco

Lectura distante / Franco Moretti. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2015.
274 p. ; 21 x 14 cm. - (Lengua y Estudios Literarios)

Traducción de: Lilia Mosconi.
ISBN 978-987-719-090-8

I. Estudios Literarios. I. Mosconi, Lilia, trad. II. Título.
CDD 807

La mayoría de los artículos reunidos en este volumen aparecieron por primera vez en la revista *New Left Review*: "Modern European Literature: A Geographical Sketch", julio-agosto de 1994; "Conjectures on World Literature", enero-febrero de 2000; "Planet Hollywood", mayo-junio de 2001; "More Conjectures", marzo-abril de 2003; "The End of the Beginning: A Reply to Christopher Prendergast", septiembre-octubre de 2006; "The Novel: History and Theory", julio-agosto de 2008; "Network Theory, Plot Analysis", marzo-abril de 2011. "The Slaughterhouse of Literature" fue publicado en *Modern Language Quarterly*, vol. 61, núm. 1, marzo de 2000. "Evolution, World-Systems, *Weltliteratur*" apareció en *Review 3*, 2005. Finalmente, "Style, Inc.: Reflections on 7.000 Titles (British Novels, 1740-1850)" fue publicado en *Critical Inquiry*, otoño de 2009.

Armado de tapa: Juan Pablo Fernández
Ilustración de tapa: Sidney Paget

Título original: *Distant Reading*
ISBN de la edición original: 978-1-78168-084-1
© 2013, Verso
© Franco Moretti

D.R. © 2015, FONDO DE CULTURA ECONÓMICA DE ARGENTINA, S.A.
El Salvador 5665; C1414BQE Buenos Aires, Argentina
fondo@fce.com.ar / www.fce.com.ar
Carr. Picacho Ajusto 227; 14738 México D.F.

ISBN: 978-987-719-090-8

Comentarios y sugerencias: editorial@fce.com.ar

Fotocopiar libros está penado por la ley.

Prohibida su reproducción total o parcial por cualquier medio de impresión o digital, en forma idéntica, extractada o modificada, en español o en cualquier otro idioma, sin autorización expresa de la editorial.

IMPRESO EN ARGENTINA - PRINTED IN ARGENTINA
Hecho el depósito que marca la ley 11723

Índice

I.	<i>Literatura europea moderna: un esbozo geográfico</i>	11
II.	<i>Conjeturas sobre la literatura mundial</i>	57
III.	<i>El matadero de la literatura</i>	79
IV.	<i>Planeta Hollywood</i>	109
V.	<i>Más conjeturas</i>	125
VI.	<i>Evolución, sistemas-mundo, Weltliteratur</i>	141
VII.	<i>El fin del principio: una respuesta a Christopher Prendergast</i>	157
VIII.	<i>La novela: historia y teoría</i>	181
IX.	<i>Estilo, S.A.: reflexiones sobre siete mil títulos (novelas británicas, 1740-1850)</i>	203
X.	<i>Teoría de redes, análisis de la trama</i>	239
	<i>Índice de nombres</i>	271

A D. A. Miller
l'amico americano

I. Literatura europea moderna: un esbozo geográfico

EN LA primavera de 1991, Carlo Ginzburg me encargó un ensayo sobre literatura europea para el primer volumen de la Storia d'Europa que editaría Einaudi. Hacía ya tiempo que yo reflexionaba sobre el tema —en particular, sobre la capacidad de la literatura europea para generar nuevas formas, que parecía haber sido única a lo largo de la historia—, cuando encontré el marco teórico para el ensayo en un libro que acababa de leer: el libro es Systematics and the Origin of Species, donde Ernst Mayr aplica el concepto de “especiación alopátrica” (alopatría = de otra patria) para explicar la génesis de nuevas especies por su traslado a nuevos espacios. Tomando la forma como analogía literaria de la especie, cartografié las transformaciones morfológicas que había desencadenado la geografía europea: la diferenciación de la tragedia en el siglo xvii, el despegue de la novela en el xviii, la centralización y posterior fragmentación de la esfera literaria en los siglos xix y xx. La noción de “literatura europea”, en singular, dio paso a la idea plural de un archipiélago de culturas nacionales cercanas pero distintas, donde los estilos y los relatos se desplazaban con frecuencia y celeridad experimentando toda suerte de metamorfosis. La creatividad había encontrado una explicación que la hacía parecer fácil, casi inevitable.

Fue un ensayo feliz. Dirigido a un público no académico, y sobre un tema tan extenso, requería un equilibrio entre la abstracción necesaria para construir modelos y la vivacidad de los ejemplos individuales —una escena, un personaje, un verso— que suelen invitar a la lectura. De algún modo encontré el tono correcto, tal vez porque me

basé de lleno en el canon de obras maestras europeas (como señaló un colega, la palabra “gran” parecía ubicua en el ensayo; y lo era: ¡la usé 51 veces!). El canon abría las puertas al análisis comparado: Shakespeare y Racine, el conte philosophique y la Bildungsroman, los austríacos y las avant-gardes... Con el paso de los años, fui tomando cada vez mayor distancia de esta idea de la literatura como colección de obras maestras; y lo cierto es que no siento nostalgia alguna por su significado. Pero la contundencia conceptual que ofrece un pequeño conjunto de textos... Eso sí que se echa de menos.

Fue un ensayo feliz. La evolución, la geografía y el formalismo —los tres enfoques que definirían mi trabajo durante más de una década— se conjugaron sistemáticamente por primera vez en la escritura de estas páginas. Yo sentía curiosidad, rebosaba de brío; no dejaba de estudiar, de agregar, de corregir. Aprendí mucho, y un día incluso se me ocurrió por primera vez la idea, aún confusa, de un atlas literario. Por entonces escribía en italiano; resultó ser la última vez, aunque yo aún no lo sabía. En italiano, las oraciones fluyen con mayor naturalidad; los detalles, y hasta los matices, parecen aflorar por su cuenta. Todo cambiaría al escribir en inglés.



Hace años, Denis de Rougemont publicó un estudio titulado *Tres milenios de Europa*;^{*} de los tres milenios, los lectores encontrarán aquí solo cinco siglos: los más recientes. La idea es que el siglo XVI actúa como una doble divisoria de aguas —respecto del pasado y respecto de otros continentes— a partir de la cual la literatura europea desarrolla esa inventiva formal que le confiere un carácter verdaderamente único. (No obstante, como no todos coin-

* El título en francés es *Vingt-huit siècles d'Europe*. Moretti cita el de la versión en inglés, *Twenty-eight Centuries of Europe*. La traducción literal de ambos (inglés y francés) es “Veintiocho siglos de Europa”. Traducido al español como *Tres milenios de Europa*, el ensayo apareció en la *Revista de Occidente* en 1963, dos años después de su publicación original en París. [N. de la T.]

ciden en este punto, comenzaremos por comparar modelos explicativos opuestos.) En lo que concierne a los ejemplos, el limitado espacio a mi disposición fue de gran ayuda; me sentí libre de centrarme en unas pocas formas y tomar decisiones terminantes. Si la descripción no es completa (¿pero acaso alguna vez lo es?), al menos no le faltará claridad.

1. *Un modelo: la Europa unificada*

Fueron tiempos bellos y resplandecientes aquellos en los que Europa era una sola tierra cristiana, en los que una cristiandad habitaba este continente de forma humana; un gran interés comunitario enlazaba a las provincias más remotas de este vasto imperio espiritual. Sin extensos bienes terrenales, un solo jefe supremo conducía y mancomunaba las grandes fuerzas políticas.

Lo que acabamos de leer son las oraciones iniciales de *La cristiandad o Europa*, el célebre ensayo escrito por Novalis en los últimos meses del siglo XVIII. Su estructura subyacente es una ecuación muy simple y eficaz: Europa es la cristiandad, y la cristiandad es unidad. Todas las amenazas a esa unidad —la Reforma, por supuesto, pero también el Estado nación moderno, la competencia económica o “los inoportunos y peligrosos descubrimientos en el campo del saber”— amenazan también a Europa, induciendo al nada moderado Novalis a aprobar la humillación de Galileo o cantar loas a los jesuitas: “Con portentoso discernimiento e inquebrantable tenacidad, con una inteligencia sin precedentes, [surgió una Orden]. Semejante asociación nunca se había visto antes en la historia del mundo”. Aquí me limitaré a subrayar que esta intransigente concepción de la unidad europea —una sola cristiandad, un solo designio, un solo soberano— es también la columna vertebral de la única obra maestra académica dedicada a nuestro tema: *Literatura europea y Edad Media latina*, de Ernst Robert Curtius, publicada en 1948. “Esta obra apunta a entender la literatura europea como una totalidad unificada, fundando tal

unidad en la tradición latina”, dice la reseña de Auerbach.¹ Y así lo expresa el propio Curtius: “La Edad Media debe ser vista en su continuidad con la Antigüedad, y también con el mundo moderno. Solo así habremos logrado un *intelligible field of study* [campo de estudio inteligible]”,* como dice Toynbee; y este ha sido, en nuestro caso, la literatura europea”.²

Al ordenamiento espacial de Novalis (Roma como centro de Europa), Curtius le superpone la secuencia temporal de los *topoi* latinos, con pivote en la Edad Media, llevándonos a Roma una vez más. Europa es única porque es una, y es una porque tiene un centro: “Somos europeos cuando nos hemos convertido en *cives romani*”,³ es decir, en ciudadanos romanos. Y ahí está el problema, por supuesto: porque la Europa de Curtius no es realmente Europa, sino más bien —para usar el término que le es tan caro— “Romania”. Es un solo espacio, unificado por el espíritu latino-cristiano que continúa impregnando aquellas obras universalistas (*La divina comedia*, *Fausto*) que parecen fundar literaturas “nacionales” separadas, pero que en realidad las precaven. En Europa, de acuerdo con Curtius, hay espacio para una sola literatura, y esa es la literatura europea.

Circunscripto a la Edad Media —de donde proviene el grueso de la evidencia—, este modelo puede muy bien ser invulnerable. Pero Curtius está pensando en otra cosa: no en la delimitación de la

¹ La reseña de Erich Auerbach se publicó en *Romanische Forschungen*, 1950, pp. 237-245.

* En inglés en el original. [N. de la T.]

² Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* [1948], 2ª ed., Berna, 1953, p. 387 [trad. esp.: *Literatura europea y Edad Media latina*, t. II, trad. de M. F. Alatorre y A. Alatorre, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1995, pp. 548 y 549. En adelante, los números de páginas mencionados a continuación de las referencias de las traducciones al español de las obras citadas indican que se ha utilizado esa traducción para las citas. Luego de la primera aparición, los números de páginas se ofrecen entre corchetes. (N. de la T.).

³ *Ibid.*, p. 22 [t. I, p. 30].

Edad Media, sino en su permanencia hasta bien entrada la Modernidad; la idea de que la literatura europea solo es “inteligible” por la continuidad medieval no deja lugar a dudas. Y sin embargo, en “la situación espiritual de hoy”, esa unidad que ha sobrevivido durante veinte siglos enfrenta una amenaza sin precedentes:

Mi libro no es producto de un interés puramente científico, sino que nació de un espíritu preocupado por la preservación de la cultura occidental. Lo que con él pretendo es ayudar a comprender [la] unidad [de esta tradición] en el espacio y en el tiempo. [...] En el caos espiritual de la época presente, se ha hecho necesario —y también posible— demostrar esa unidad.⁴

Caos. Al reseñar el *Ulises* en 1923, Eliot evocó “el inmenso panorama de futilidad y anarquía que es la historia contemporánea”;⁵ para Novalis, el caos ya se había puesto en marcha en los siglos XVI y XVII. Y el motivo de esta crisis es en el fondo siempre el mismo: el Estado nación moderno que, ya desde su formación —“irreligiosamente”, como lo expresa Novalis—, rechaza un centro espiritual supranacional.

No cabe duda de que las coyunturas históricas han contribuido a tal hostilidad: Novalis escribe durante las guerras napoleónicas; Eliot y Curtius, inmediatamente después de cada una de las guerras mundiales. Pero más allá y por encima de los acontecimientos específicos, la desconfianza en el Estado nación es a todas luces el resultado lógico del modelo general que aplican los tres: en la medida en que la cultura europea puede existir *solo como unidad* (latina, cristiana o ambas), el Estado nación es la propia *negación de Europa*. No hay transacción posible en este modelo premoderno, o antimoderno, para ser más exactos: o bien Europa

⁴ *Ibid.*, p. 9 [t. I, p. 10] (el pasaje forma parte del prólogo a la segunda edición).

⁵ T. S. Eliot, “Ulysses, Order and Myth”, en *The Dial*, noviembre de 1923, p. 201 [trad. esp.: “Ulises, orden y mito”, en *Casa del Tiempo*, trad. de Aída Espinosa, vol. VIII, época III, núm. 89, 2006].

es una totalidad orgánica, o de lo contrario no es nada. Europa existe si no existen los Estados, y viceversa: cuando surgen los Estados, Europa como tal se esfuma y solo se vuelve visible en la elegía. El ensayo de Novalis ya es en sí un lamento fúnebre por un mundo que ha perdido su alma; si ya no está “habitada” por el gran designio cristiano, su Europa queda condenada a ser mera materia: un espacio desprovisto de sentido. El “continente de forma humana” deviene en “lo absolutamente pecaminoso” descrito en la *Teoría de la novela* (obra que se inicia con una inconfundible alusión a las primeras líneas de *La cristiandad o Europa*). Y aunque Lukács nunca lo dice de manera explícita, su universo novelístico, que ya ha dejado de ser “un hogar” para el héroe, es precisamente la Europa moderna:

Nuestro mundo se ha vuelto infinitamente vasto, y cada uno de sus rincones es más abundante en bondades y peligros que el mundo de los griegos; pero tal abundancia anula el sentido positivo —la totalidad— que sustentaba la vida en Grecia.⁶

La desaparición de una totalidad unificada como pérdida de sentido... ¿Es esto ineludible?

2. Otro modelo: la Europa dividida

1828. Apenas una generación más tarde, el francés protestante Guizot contradice al alemán católico Novalis:

En la historia de los pueblos, la coexistencia y el combate de principios distintos no ha sido más que un accidente, una crisis pasajera. [...] No sucede así en la civilización de la Europa moderna [...] variada, confusa, borrascosa; a la vez existen en ella todas las

⁶ Georg Lukács, *Theory of the Novel* [1916], Cambridge (MA), 1968, p. 34 [trad. esp.: *Teoría de la novela*, trad. de Micaela Ortelli, Buenos Aires, Godot, 2010, p. 25].

formas, todos los principios de organización social; el poder espiritual y el temporal, el elemento teocrático, el monárquico, el aristocrático, el democrático, todas las clases y situaciones sociales se enlazan y se confunden, notándose infinitos grados de libertad, de riqueza y de influjo. Luchan constantemente entre sí estas distintas fuerzas, sin que ninguna llegue a destruir a la otra y señorearse sola de la sociedad. [...] Adviértese la misma variedad y una lucha igual en las ideas y los sentimientos de la Europa: crúzense, se combaten, se limitan y se modifican a la vez las creencias teocráticas, monárquicas, aristocráticas y populares.⁷

Para Novalis, la disparidad y el conflicto envenenaron a Europa; para Guizot, son sus elementos constitutivos. Lejos de clamar por su unidad perdida, la Europa de Guizot debe su éxito precisamente al *colapso* del universalismo romano-cristiano, del que surgió policéntrica y flexible.⁸ No tiene sentido buscar su secreto

⁷ François Guizot, *Histoire de la civilisation en Europe* [1828], 6ª ed., Paris, 1855, pp. 35, 37 y 38 [trad. esp.: *Historia general de la civilización de Europa*, Madrid, Mellado, 1847, pp. 31-33].

⁸ También lo ve así Geoffrey Barraclough (*European Unity in Thought and Action*, Oxford, 1963, pp. 7, 12 y 13): “La idea de Europa como unidad distintiva es posclásica. Es una creación de la Edad Media. En su concepción más general, puede describirse como un resultado del colapso del universalismo que caracterizó al Imperio romano. [El Imperio carolingio] no fue un ‘punto de partida’, sino una conclusión [...] era necesario que colapsara el Imperio carolingio para que Europa cobrara existencia. Desde entonces, la unidad de Europa solo podía significar la articulación —no la supresión— de la diversidad regional arraigada”. Encontramos consideraciones similares en otra obra que ha recibido gran influencia de Guizot: *Storia dell’idea di Europa* (Bari, 1961 [trad. esp.: *Historia de la idea de Europa*, Madrid, Editorial de Derecho Reunidas, 1992]), de Federico Chabod. Immanuel Wallerstein desarrolla esta noción en el marco de la historia económica, en tanto define el capitalismo moderno como aquella formación social cuyos “factores económicos operan en el seno de una arena mayor de lo que cualquier entidad política puede controlar totalmente”: por eso los Estados *divididos* de la Europa del siglo xvii fueron capaces de aquel despegue imposible para los imperios asiáticos políticamente unidos (Immanuel Wallerstein, *The Modern World-System*, Nueva York, 1974, pp. 348, 361-363 [trad. esp.: *El moderno sistema mundial*, México, Siglo xxi, 1979, p. 491]). En la misma direc-

en *un solo* lugar, valor o institución; por el contrario, lo mejor es olvidar completamente la idea de una “esencia” europea y percibir a Europa como un campo politeísta de fuerzas. Dice Edgar Morin en *Penser l'Europe*:

Todas las simplificaciones de Europa —idealización, abstracción, reducción— la mutilan. Europa es un *complejo* (*complexus*: lo unido en un abrazo), cuya peculiaridad consiste en combinar las diferencias más abruptas sin confundirlas y en unir opuestos de manera tal que no haya forma de separarlos.⁹

Como todos los sistemas complejos, Europa cambia con el tiempo (especialmente a partir del siglo *xvi*), y en consecuencia, agrega Morin, “su identidad no se define *a pesar* de sus metamorfosis, sino *a través de ellas*”. Esta Europa policéntrica, resueltamente propensa al accidente, ya no se arredra ante el desorden sino que lo aprovecha como una ocasión para reconfigurarse de maneras más osadas y complejas. En el campo de la literatura, ello implica decir adiós a la “Romania” de Curtius, con su centro geográfico inamovible y su cadena diacrónica de *topoi* que la enlazan a la Antigüedad clásica. La “literatura europea” de Curtius cede su lugar a un “sistema de literaturas europeas”: entidades nacionales (y regionales), claramente diferenciadas y a menudo mutuamente hostiles. Es una enemistad *productiva*, sin la cual todas ellas serían tanto más insípidas. Pero nunca deviene en autosuficiencia ni desconocimiento recíproco: aquí no hay desiertos, no hay océanos; no hay distancias insalvables que consoliden los rasgos de una civilización a lo largo de los siglos. El estrecho espacio de Europa obliga a cada una de sus culturas a interactuar con todas las demás; les impone un destino común, con sus jerarquías y sus relaciones de poder. Hay resistencias al estableci-

ción, véase también Eric Jones, *The European Miracle*, Cambridge, 1981 [trad. esp.: *El milagro europeo*, trad. de Manuel P. Morales, Madrid, Alianza, 1990].

⁹ Edgar Morin, *Penser l'Europe*, París, 1987 [trad. esp.: *Pensar Europa*, trad. de Beatriz E. Anastasi de Lonné, Barcelona, Gedisa, 2003].

miento de este sistema, como la literatura rusa, que se divide entre occidentalistas y eslavófilos en un bello ejemplo de la realidad geográfica de Europa: su cualidad, no de continente propiamente dicho, sino de gran península de Asia, cuya zona de conjunción —Rusia— abriga dudas comprensibles respecto de su identidad. Pero es tan fuerte la atracción de Europa que desde *Padres e hijos* hasta *Los hermanos Karamazov*, desde *La guerra y la paz* hasta *Petersburgo*, la dramatización de la incertidumbre termina por convertirse en un gran tema, no solo de la cultura rusa, sino también (como en Thomas Mann) de la cultura europea.

Literaturas nacionales, entonces, en un sistema europeo: ¿y qué relación hay entre ellas? De acuerdo con muchos, la regla consiste en una suerte de duplicación, en cuyo marco las culturas nacionales actúan como microcosmos de Europa; así es Inglaterra para Eliot, Francia para Guizot, Italia para Dionisotti, Austria para Werfel... Hay alguna verdad, por supuesto, en este descubrimiento de rasgos europeos comunes a todas las grandes culturas del continente. Pero una hipótesis deja de ser interesante cuando da siempre en el blanco, de modo que aquí propondré otro modelo. La Europa literaria será en las páginas que siguen una suerte de ecosistema que define distintas posibilidades de crecimiento para cada cultura nacional. Por momentos, su horizonte actuará como freno, precaviendo o desacelerando el desarrollo intelectual; en otros momentos ofrecerá oportunidades imprevistas, que cristalizarán en invenciones tan valiosas como insospechadas. Veamos un primer ejemplo.

3. *Tragedia barroca: Europa se abre*

Nada refleja la idea de la Europa policéntrica con tanta nitidez como la génesis de la gran tragedia barroca. A mediados del siglo xvi seguimos topándonos con figuras como George Buchanan: un escocés que trabaja en Londres y en París, y escribe sus tragedias en latín sobre consabidos temas bíblicos; es un exce-

lente ejemplo de la perdurable unidad que adquirió la dramaturgia europea a través del tiempo y del espacio. Para la tragedia culta, el modelo es casi siempre Séneca, mientras que las tradiciones medievales, arraigadas en la religión popular, tienden a ser muy similares en todas partes. Toda Europa Occidental comparte también la figura del héroe trágico (el soberano absoluto) y la “escena memorable” (la corte) donde tendrá lugar su caída.

De este espacio y este héroe, sin embargo, surge la primera discontinuidad respecto del legado clásico. El nuevo soberano —*absolutus*, sin ataduras, libre de los vínculos ético-políticos propios de la tradición feudal— ha conseguido lo que Hegel llamará “autodeterminación”: puede decidir libremente y, en consecuencia, postularse como el nuevo origen del movimiento histórico; tal como en el *Trauerspiel*, en *Gorboduc* y en *Lear*, donde todo comienza verdaderamente con sus decisiones; tal como en Racine o como en *La vida es sueño*. El nuevo príncipe se ha quitado de encima —escribe Kierkegaard— el peso “de todas las determinaciones sustanciales de familia, Estado y linaje [que constituyen] lo propiamente fatal [el Destino] en la tragedia griega”.¹⁰ Y sin embargo, este rey que se ha librado del Destino se convierte en su propio Destino: cuanto más absoluto es, cuanto más enérgico y autodeterminado, más se parece a un tirano y más arrastra el reino entero a su caída. El acto soberano que rompe con el pasado es un salto a la oscuridad: Hamlet y su estocada a través del tapiz, Segismundo reinando en su “sueño”. Es la primera mirada de la literatura moderna hacia el futuro: un horizonte infausto y también inevitable. La primera intervención de Fedra —“N'allons point plus avant” [no vayamos más lejos]— es un deseo inútil, porque la tragedia ha colocado a la historia en un plano inclinado —“tomorrow, and tomorrow, and tomorrow”— que no ofrece posibilidad alguna de volver atrás.

¹⁰ Søren Kierkegaard, *Either/Or*, vol. 1, Princeton, p. 141 [trad. esp.: *O lo uno o lo otro*, trad. de Rafael Larrañeta, en *Escritos*, vol. III, Madrid, Trotta, 2007, p. 143].

Si el héroe trágico no puede refrenarse, el espacio que habita, por su parte, está dotado de una extraordinaria fuerza de gravedad: “Mi decisión está tomada. Parto, querido Terámenes”, dice la línea inicial de *Fedra*, pero lo cierto es que a nadie se le permite abandonar Trecenia. “En *Ifigenia* —escribe Barthes en *Sur Racine*—, un pueblo entero queda cautivo de la tragedia porque el viento no sopla.” En *Hamlet*, los personajes se dispersan entre Wittenberg y París, entre Noruega y Polonia (y el otro mundo); el propio Hamlet quiere irse de Dinamarca, es enviado a Inglaterra y cae en manos de piratas. Pero todo es en vano; Fortimbrás y Horacio, Hamlet y Laertes (y el Espectro), acuden a su cita en Elsinor para celebrar la gran hecatombe. El caballo de Rosaura se desboca y, “por lo tanto”, la conduce directamente a la torre de Segismundo; en *La vida es sueño*, a fin de cuentas, la prisión y la corte son los únicos espacios reales, y en un sentido —como la “prisión” Dinamarca o el *sérail* de *Bayaceto*— son el mismo espacio. En última instancia —volviendo a Barthes—, es “el espacio trágico [el] que genera la tragedia [...] toda la tragedia parece depender de un vulgar *no hay lugar para dos*. El conflicto trágico es una crisis de espacio”. Tal vez, una crisis de espacio causada por una reorganización espacial que ha sido *demasiado exitosa*: que ha tomado demasiado en serio las atribuciones del absolutismo. “La teoría de la soberanía —escribe Benjamin— obliga a completar virtualmente la imagen del soberano en el sentido concreto del tirano.”¹¹ Es cierto, y lo mismo vale para la corte; el fortalecimiento del Estado nación (con sus fronteras inciertas y su falta de homogeneidad interna) requería en primer lugar un centro de gravedad que fuera indisputable: pequeño, poderoso, indiviso, donde efectivamente no hubiera “lugar para dos”. El espacio de la corte: pero, por las mismas razones, también de la tragedia.

¹¹ Walter Benjamin, *The Origins of the German Baroque Drama* [1928], Londres, 1977, p. 69 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán*, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, en *Obras*, libro 1, vol. 1, Madrid, Abada, 2006, p. 273].

Aunque hay muchos otros elementos que contribuyen a la formación de la tragedia barroca, los dos que he analizado son a todas luces los más importantes, y ambos comunican el mismo mensaje histórico: la forma trágica es el resultado paradójico de la violencia necesaria para que se constituya el Estado nación. Es la forma a través de la cual la literatura europea recibe la primera caricia de la Modernidad, que termina por hacerla trizas: porque, de hecho, en el transcurso de dos generaciones, los rasgos comunes y estables del drama europeo cederán el paso a una rápida sucesión de importantes mutaciones formales. Hacia mediados del siglo xvii, la tragedia de Europa Occidental se ha ramificado en tres o cuatro versiones separadas en las que todo ha cambiado: la correspondencia entre palabra y acción, la cantidad de personajes, el registro estilístico, el lapso temporal, las convenciones de la trama, los movimientos espaciales, la versificación. De hecho, ya ni siquiera las agrupa el nombre de “tragedia”.

Es la “especiación” de la teoría evolucionista: la génesis de formas distintas donde antes había una sola. ¿Qué la hizo posible? ¿Las culturas nacionales diversas? Sí y no. Sí, en el obvio sentido de que cada versión de la tragedia barroca se arraiga en un contexto nacional específico: uno de los tres grandes Estados nación occidentales, o bien los territorios germánicos e italianos. Pero si este espacio es ideal para la existencia de *una* forma, ya es demasiado centrado y homogéneo, demasiado *estrecho* para permitir la diversificación en mutaciones que debamos explicar. En la España del Siglo de Oro no hay lugar para el *Trauerspiel* alemán, del mismo modo en que, a ojos de la *tragédie classique*, Shakespeare es un absurdo a evitar (y ni hablar del teatro de Jacobo I). La variedad morfológica necesita un espacio más amplio que el de la nación, con más “nichos” culturales donde las mutaciones echen raíces para contribuir más tarde a la evolución literaria.¹²

¹² “Más tarde” significa aquí: hasta siglos más tarde. De las tres variaciones trágicas que surgieron casi simultáneamente, la española logró su hegemonía europea entre los siglos xvi y xvii; la francesa, durante la *âge classique*; la inglesa,

“Como se sabe —escribe Jacques Monod—, las grandes articulaciones de la evolución se han debido a la invasión de nuevos espacios ecológicos.”¹³ Y Stephen Jay Gould: “La diversidad —el número de especies distintas presentes en una zona determinada— se ve fuertemente influida, e incluso controlada, por la extensión de la superficie habitable”.¹⁴

Un hábitat más grande, entonces: Europa. ¿Pero qué Europa? En una interesante página analítica (a la que retornaré), Curtius delinea una suerte de carrera de relevos literarios, una rotación secular de la literatura que ejerce la primacía sobre el resto de Europa: en nuestro período, para él, la literatura española. Pero si Europa hubiera estado realmente tan unida como lo deseaba Curtius —si hubiera sido una suerte de España expandida—, presentaría las mismas limitaciones del Estado nación español: y no habría lugar para la versión francesa o inglesa de la forma trágica. Una vez más, la Europa que necesitamos es la de Guizot, con la des-unión constitutiva de su escena cultural.¹⁵ Y esto significa que Europa no se limita a ofrecer “más” espacio que un Estado nación, sino sustancialmente un espacio *distinto*: discontinuo, fracturado, el espacio europeo funciona como una suerte

desde el *Sturm und Drang* hasta fines del siglo XIX. Y si Benjamin hubiera tenido un poquito más de suerte, el siglo XX podría muy bien haber sido el siglo del *Trauerspiel*.

¹³ Jacques Monod, *Chance and Necessity*, Londres, 1972, p. 121 [trad. esp.: *El azar y la necesidad*, Biblioteca de Divulgación Científica Muy Interesante, Barcelona, Orbis, 1970, p. 125].

¹⁴ Stephen Jay Gould, *Ever Since Darwin*, Nueva York, 1977, p. 136 [trad. esp.: *Desde Darwin. Reflexiones sobre Historia Natural*, trad. de Antonio Resines, Madrid, Hermann Blume, 1983].

¹⁵ “Es evidente que esta civilización, como su historia, no puede buscarse únicamente en la de uno solo de los pueblos de Europa. Aunque tenga unidad, no por esto es menos prodigiosa su variedad, y puede decirse que no se ha desarrollado enteramente en ningún país particular. Están esparcidos los rasgos de su fisonomía, y es menester buscar los elementos de su historia, ora en Francia, ora en Inglaterra, ora en Alemania, ora en España.” François Guizot, *Histoire de la civilisation en Europe*, *op. cit.*, pp. 5 y 6 [3].

de archipiélago de subespacios (nacionales), cada uno de ellos especializado en una sola variación formal.¹⁶ Vistos “desde el interior” y aisladamente, estos espacios nacionales bien pueden parecer hostiles a las variaciones; se “fijan” en una forma y no toleran alternativas. Pero si se los ve “desde el exterior” y como partes de un sistema continental, esos mismos Estados nación actúan como *portadores* de variaciones; dejan margen para la galaxia formal de la tragedia barroca, que habría sido impensable en una Europa (todavía) unificada.

¿Habría un Shakespeare si Inglaterra no hubiera sido una isla? Quién sabe. Pero el hecho de que las mayores novedades de la forma trágica hayan surgido fuera del territorio estrictamente continental, así como de un autor con “poco latín y menos griego”, es un obvio signo de los ingentes beneficios que podía obtener la literatura europea con la pérdida de su unidad y el olvido de su pasado.

En el modelo espacial que he comenzado a delinear, la geografía ya no es la espectadora muda de las acciones —históricas— que ejecuta el “espíritu europeo”. El espacio europeo no es un paisaje; no es el telón de fondo, sino un *componente* de la historia; siempre importante, a menudo decisiva, sugiere que las formas literarias cambian “en” el tiempo, sin duda, pero no realmente “por” el tiempo. Las transformaciones más significativas no ocurren porque una forma disponga de mucho tiempo, sino porque en el momento justo —que por regla general es muy breve— dispone de *mucho espacio*. Basta con pensar una vez más en la tragedia barroca. ¿Cuánto de su variedad formal se debe al paso del tiempo, de la historia? Poco o nada: tanto la tragedia inglesa como el *Trauerspiel*, tanto la dramaturgia española como la *tragédie classique*, alcanzan con bastante celeridad una estructura estable que permanece inalterada a lo largo de décadas, hasta

¹⁶ En su clásica obra *Systematics and the Origin of Species* (Nueva York, 1942), Ernst Mayr postula los archipiélagos como modelos de especiación geográfica.

que pierde su fertilidad y desaparece. Una forma necesita tiempo para reproducirse, pero para surgir lo que más necesita es espacio. Espacio, espacios en plural, de culturas vecinas y rivales; espacio donde haya margen para la exploración de posibilidades formales, e incluso se las aliente como una suerte de deber patriótico. Una vez más: el espacio de una Europa dividida.¹⁷

4. La República de las Letras

La tragedia barroca se cuenta entre las primeras expresiones del policentrismo europeo. Sin embargo, el aislamiento y el desconocimiento mutuo continúan siendo muy fuertes durante varias generaciones: el caso de Shakespeare —cuya influencia en el continente deberá esperar hasta fines del siglo XVIII— es un claro signo de esta circunstancia. El sistema continental es todavía un escenario en potencia; todos los elementos están presentes allí, pero aún no hay un interruptor que los conecte. Y una Europa literaria que es la suma de sus partes, pero no mucho más, es a fin de cuentas el panorama que ofrece su primer historiador, Henry Hallam, en los cuatro extensos tomos de su *Introduction to the Literature of Europe in the Fifteenth, Sixteenth and Seventeenth Centuries*.¹⁸ Con implacable puntualidad, Hallam divide la continuidad histórica cada diez (o treinta o cincuenta) años, para someter cada una de las cinco grandes regiones de Europa Occidental a una meticulosa investigación. Pero la proximidad espacial nunca se convierte en interacción funcional: la Europa de

¹⁷ El principio de la dispersión espacial es aplicable a los estilos y movimientos literarios, así como a los géneros. De ahí el comentario de Van Tieghem sobre el Romanticismo: “Considerar que estas tres literaturas [la alemana, la inglesa y la francesa] son una manifestación suficiente del Romanticismo europeo equivale a subestimar la rica variedad [del movimiento]; en realidad, varios de sus rasgos más característicos obtienen una mejor representación en otras literaturas, menos conocidas que las principales”. Paul van Tieghem, *Le Romanticisme dans la littérature européenne*, París, 1948, p. 115.

¹⁸ Londres, 1837-1839; Nueva York, 1970.

Hallam es una suma mecánica de sus distintas partes, y nada más.¹⁹ Despojada de vínculos internos, es una construcción extensa, pero frágil desde el punto de vista estructural; una presa fácil para el gran contraataque clasicista, que frena el desarrollo del sistema europeo durante más de un siglo.

Tal como lo sugiere la metáfora “República de las Letras”, acuñada precisamente por entonces, no cabe duda de que la Europa culta nunca ha estado tan unida como en la *âge classique*. Pero se trata de una unidad ganada al precio de la diversidad. Pensemos en el destino semántico de la palabra clave de la época: *cosmopolita*. “Ciudadano del mundo” es la definición que da el *Dictionary of Johnson* en 1755. Sin embargo, no es fácil conferir un contenido concreto y positivo a tal ciudadanía, de modo que unos años más tarde, en 1762, la Académie Française opta por la estrategia opuesta de la definición negativa: cosmopolita es aquel “*qui n’adopte point de patrie*”, que no adopta patria alguna. En lugar de pertenecer a todas partes, el cosmopolita no pertenece a ninguna; y si Johnson apuntaba a incluir el planeta entero, la Aca-

¹⁹ Tomemos apenas un ejemplo, de la sección titulada “History of the Literature of Taste in Europe from 1520 to 1550”, segunda parte, “State of Dramatic Representation in Italy-Spain and Portugal-France-Germany-England”. Así comienzan los diversos capítulos nacionales: “Ya hemos visto los comienzos de la comedia italiana, que en lo concerniente a su estilo, y con frecuencia a sus temas, se basa en Plauto”; “Mientras tanto, un pueblo célebre en literatura dramática formaba su teatro nacional. Algunos intentos se hicieron en España”; “El portugués Gil Vicente tal vez podría competir con Torres Naharro por los honores de liderar a los dramaturgos de la península”; “No constan registros de composiciones dramáticas originales que pertenezcan a esta época en Francia, con la excepción de los autos sacramentales y las obras morales”; “En Alemania, mientras tanto, el orgullo de los maestros cantores, Hans Sachs, se bastaba solo para derramar un abundante caudal escénico”; “Los autos sacramentales basados en historias bíblicas o legendarias [...] seguían entreteniéndolo al público inglés” (Henry Hallam, *Introduction to the Literature of Europe...*, *op. cit.*, pp. 601-608). La vinculación entre los espacios nacionales se establece mediante la convención analítica del “mientras tanto”; aquí la simultaneidad temporal no implica interacción estructural alguna.