



ANA FILIPA PRATA (compiladora)

# Visiones de un mundo desigual

Problemas, desafíos y  
diseminaciones críticas de la  
literatura mundial

 Universidad de  
**los Andes**

Departamento de Humanidades y Literatura





# Visiones de un mundo desigual



# Visiones de un mundo desigual

## Problemas, desafíos y diseminaciones críticas de la literatura mundial

Ana Filipa Prata  
(compiladora)

Universidad de los Andes  
Facultad de Artes y Humanidades  
Departamento de Humanidades y Literatura

Nombre: Prata, Ana Filipa, compilador.

Título: Visiones de un mundo desigual: problemas, desafíos y diseminaciones críticas de la literatura mundial / Ana Filipa Prata (compiladora)

Descripción: Bogotá: Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Humanidades y Literatura, Ediciones Uniandes, 2025. | xxvi, 492 páginas; 14 x 21 cm.

Identificadores: ISBN 978-958-798-890-1 (rústica) | 978-958-798-896-3 (e-book) | 978-958-798-897-0 (e-pub)

Materias: Literatura – Historia y crítica

Clasificación: CDD 809.–dc23

SBUA

Primera edición: noviembre del 2025

© Ana Filipa Prata, compiladora

© Universidad de los Andes, Facultad de Artes y Humanidades,  
Departamento de Humanidades y Literatura

Ediciones Uniandes

Carrera 1.ª n.º 18A-12, bloque Tm

Bogotá, d. c., Colombia

Teléfono: 601 339 4949, ext. 2133

<http://ediciones.uniandes.edu.co>

[infeduni@uniandes.edu.co](mailto:infeduni@uniandes.edu.co)

ISBN: 978-958-798-890-1

ISBN *e-book*: 978-958-798-896-3

ISBN *epub*: 978-958-798-897-0

DOI: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988901.9789587988963.9789587988970>

Corrección de estilo: Yecid Muñoz

Diagramación: Leonardo Cuéllar

Imagen de cubierta: ilustración digital por María Ortiz Pineda, generada por la plataforma de inteligencia artificial Copilot

Impresión:

DGP Editores S. A. S.

Calle 63 n.º 70D-34

Teléfonos: 601 721 7641 - 601 721 7756

Bogotá, D. C., Colombia

Impreso en Colombia – *Printed in Colombia*

Universidad de los Andes | Vigilada Mineducación. Reconocimiento como universidad: Decreto 1297 del 30 de mayo de 1964. Reconocimiento de personería jurídica: Resolución 28 del 23 de febrero de 1949, Minjusticia. Acreditación institucional de alta calidad, 10 años: Resolución 000194 del 16 de enero del 2025, Mineducación.

Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electro-óptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso previo por escrito de la editorial.

# CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	IX
<i>Ana Filipa Prata</i>	

## SECCIÓN 1 MAPAS Y PROBLEMAS CONCEPTUALES

GOETHE ACUÑA UNA FRASE .....	3
<i>David Damrosch</i>	
LA LITERATURA COMO MUNDO .....	63
<i>Pascale Casanova</i>	
CONJETURAS SOBRE LA LITERATURA MUNDIAL.....	93
<i>Franco Moretti</i>	

## SECCIÓN 2 DESAÍOS DE LA LITERATURA (MUNDIAL) DEL SISTEMA CAPITALISTA

COSMOPOLITISMO Y LITERATURA MUNDIAL.....	117
<i>Timothy Brennan</i>	
TRADUCIBILIDAD, DESIGUALDAD COMBINADA Y LITERATURA MUNDIAL EN ANTONIO GRAMSCI.....	141
<i>Stephen Shapiro y Neil Lazarus</i>	



“EL ESQUELETO DEL TIEMPO”: DESECHO, TRABAJO Y CAPITAL FINANCIERO EN LA ECOLOGÍA-MUNDO ATLÁNTICA.....	199
<i>Michael Niblett</i>	
“NI SIQUIERA UN ESCRITOR DE CIENCIA FICCIÓN”: GÉNEROS PERIFÉRICOS, LA NOVELA DEL SISTEMA-MUNDO Y JUNOT DÍAZ.....	235
<i>Sharae Deckard</i>	
11 ½ TESIS SOBRE EL CONCEPTO DE LITERATURA-MUNDIAL.....	267
<i>Paulo de Medeiros</i>	

### SECCIÓN 3

#### CONSTELACIONES PERIFÉRICAS Y DISEMINACIONES CRÍTICAS

UTOPIÁS CRÍTICAS: LA LITERATURA MUNDIAL SEGÚN AMÉRICA LATINA.....	301
<i>Guillermína De Ferrari</i>	
LA GLOBALIZACIÓN DE LA NOVELA Y LA NOVELIZACIÓN DE LO GLOBAL .....	325
<i>Mariano Siskind</i>	
ESTUDIOS DE TRADUCCIÓN PARA UNA COMUNIDAD LITERARIA MUNDIAL .....	385
<i>Azucena G. Blanco</i>	
RECARTOGRAFIAR LA LITERATURA MUNDIAL DESDE MACONDO .....	411
<i>Gesine Müller</i>	
FEMINISMO Y LITERATURA (ARGENTINA) MUNDIAL: SELVA ALMADA, MARIANA ENRÍQUEZ Y SAMANTA SCHWEBLIN.....	439
<i>Ana Gallego Cuiñas</i>	
PROCEDENCIA DE LOS TEXTOS TRADUCIDOS .....	479
SOBRE AUTORES Y TRADUCTORES .....	483

## INTRODUCCIÓN

Ana Filipa Prata

*Visiones de un mundo desigual* es una antología de textos teóricos que pretende ser a la vez un lugar de síntesis y difusión de algunos aspectos de la discusión en torno a la llamada “literatura mundial”, que surgió en el marco de la actividad comparatista dedicada a leer e interpretar el fenómeno literario desde una perspectiva transnacional e interdisciplinar. La literatura mundial se ha convertido en una cuestión prioritaria en la agenda de muchos estudiosos de la literatura, especialmente en los últimos veinte años, y se ha visto alimentada por una crisis epistemológica y metodológica derivada de la percepción de un “mundo” cada vez más (im)permeable, en el que se acumulan y circulan diferentes espacialidades y temporalidades de forma cada vez más global, pero también desemejante. En un plano más pragmático, la literatura mundial, como campo de estudios, también se deriva de la necesidad de justificar y legitimar los programas de artes y humanidades en un contexto académico de creciente disminución de fondos,

que compromete las prácticas docentes y de investigación y su capacidad de producir “valor” bajo una lógica capitalista. Asimismo, en esta coyuntura, la idea de tener acceso a una literatura o repertorio “universal”, que circule globalmente, puede resultar seductora y “rentable”. Esto no significa, sin embargo, que el debate en torno a la literatura mundial sea accesorio o colateral al estudio intrínseco de la literatura. Todo lo contrario, ya que hay aspectos de esta discusión que merece la pena conocer y alimentar, en función de al menos dos objetivos: (1) articular un ejercicio muy válido de interpretación y análisis de obras literarias localmente en contacto con contextos de recepción más amplios que, de alguna manera, se relacionan con una “idea del mundo”; (2) desnaturalizar el funcionamiento de un (sistema-)mundo que condiciona la circulación literaria, analizando sus vías y rutas, las cuales tienden a ser jerárquicas y homogeneizadoras, proponiendo alternativas y reorientando la discusión hacia las tensiones, intersecciones y discontinuidades en la relación entre lo local y lo global.

La literatura mundial se sustenta en mapas conceptuales cada vez más complejos, pero a menudo abstractos. Más allá de conocerlos, también es importante saber cómo se relacionan con la singularidad y especificidad de los objetos, contextos y sujetos que representan. Los diversos ensayos reunidos en este volumen dan cuenta de esta dificultad y señalan que, aunque aparentemente inclusivos, expansivos y dotados de una seductora aura cosmopolita, los modelos teóricos (algunos de ellos ya clásicos) de la literatura mundial pueden ser tan inspiradores como problemáticos (o incluso utópicos).

Conviene señalar de entrada que la propuesta de una literatura mundial, tan en boga en nuestra época, no es nueva y surgió ya como concepto en un momento de revisión histórica de un mundo que se expandió en el primer movimiento globalizador de la colonización y se fragmentó con la llegada de la modernidad, las independencias y los nacionalismos. La *Weltliteratur*

con la que soñaba Goethe en 1827 materializa justamente este deseo de abarcar el mundo y su diversidad como promesa de un futuro de progreso para toda la humanidad. Así traduce Eckermann las palabras de Goethe sobre la multiplicidad de la creación literaria y la necesidad de conocer literaturas tan lejanas como la china: “Ha llegado la época de la literatura universal [mundial] y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento” (Eckermann 2023, 267). No olvidemos que también es señalada por Marx en el *Manifiesto comunista* (1847) unos veinte años más tarde: “La peculiaridad y limitación nacionales se van tornando imposibles de día en día, y de las muchas literaturas nacionales y locales se forma una literatura mundial” (Marx y Engels 2001, 54).

Como sabemos, este intercambio cultural y literario no siempre ha sido (ni es) fluido en el mundo, y mucho menos libre de fuertes condicionamientos geopolíticos e ideológicos. No solo en la forma en que circula, sino también en la forma en que se establece y se percibe. ¿Qué coordenadas enmarcan este mundo? ¿Quién las dibuja? Estos son también algunos de los interrogantes que se abordan en esta antología, esenciales para comprender en qué consiste la literatura mundial y su estudio.

En los primeros años del siglo XXI, David Damrosch, Pascale Casanova y Franco Moretti, autores de los primeros textos que hemos recopilado aquí, hicieron de la literatura mundial el centro de sus investigaciones y propusieron modelos que serían determinantes para este campo de estudios. Para estos investigadores, la cuestión de la circulación es fundamental. Damrosch se centra en el estudio de las formas de circulación de la literatura y en la traducción como elemento definidor para considerar una obra como parte del *corpus* mundial. Ya Casanova acuñó los conceptos de *literatura-mundo* y *república de las letras*, que nos remiten a un universo literario relativamente independiente de las cuestiones políticas y económicas y a una sistematización de la literatura legitimada por su paso por centros de poder, en este caso París, que se vuelve la bisagra de

su geografía literaria. Moretti, por su lado, señala la necesidad de pensar la literatura a la luz de una idea de sistema-mundo (Wallerstein), resultado de relaciones desiguales entre centro y periferia, y propone la lectura a distancia y la imagen del atlas como instrumentos de catalogación de la circulación literaria.

De diferentes maneras, estos modelos se alejan de la crítica poscolonial, aparentemente marcada por posiciones ideológicas que condicionan interpretaciones literarias materialistas. En cambio, con la literatura mundial se crea un discurso alternativo centrado en el análisis de las “formas de leer”. Es cierto que estas propuestas son conscientes de las desigualdades entre centro y periferia; sin embargo, no cuestionan necesariamente esta jerarquía y no siempre discuten a fondo cómo se (de)construyen las rizomáticas geografías de la imaginación. En este sentido, proponen mapas y conceptos que representan sistemas inclusivos, pero a la vez excluyentes. Justo este es el problema que señalan tanto Gayatri Spivak como Emily Apter. La primera habla de la muerte de una disciplina (*Death of a Discipline*, 2003), que descuida las especificidades locales, y la segunda, en *Against World Literature* (2013), hace hincapié en el problema de la intraducibilidad.

A partir de estas primeras sistematizaciones sobre la literatura mundial, el Warwick Research Collective (WREC) propuso en el 2015 desarrollar el debate en torno al sistema-mundo y las dinámicas combinadas y desiguales de la literatura del sistema capitalista. El WREC (2015, 15) se centra en el estudio de la producción de diferencias locales, regionales y globales que influyen en la creación y recepción literaria, y afirma que la literatura mundial no puede concebirse sin una profunda reflexión sobre la modernidad asociada a la capitalización del mundo y la globalización del capital. Para este colectivo marxista, la literatura mundial es un desarrollo de los últimos doscientos años y la novela es su forma literaria de elección, importada y exportada entre centros y periferias. Esta propuesta pone de relieve los ritmos simultáneos y disonantes del mundo,

señalando que la crítica eurocéntrica es solo uno de los posibles ejes de análisis de la literatura mundial, no el único.

Más tarde, en *What is a World* (2016), Pheng Cheah se pregunta qué es un mundo, cuestión que, a su juicio, debería preceder a una reflexión sobre la propia literatura mundial. Cheah sostiene que el mundo es una categoría temporal organizada a partir de Greenwich, que impone una cronología, una historia y una jerarquía reproducidas luego geográficamente (véase el libro y también su presentación en Tokio, en diálogo con David Damrosch y traducida al español en el 2019 por César Domínguez).

Lo que denuncian estos diversos acercamientos al problema, aunque de formas muy diferentes, es que Europa sigue asumiéndose y reiterándose como eje mediador en un universo crítico que privilegia sus propios mapas, escalas de tiempo y cronogramas que sustentan su modelo capitalista y su proyecto colonial. Por lo tanto, es necesario comprender sus dinámicas, a menudo naturalizadas, con vistas a un ejercicio crítico de descolonización de una forma de ver/leer el “mundo”. Otros mapas (*contramapas* o *constelaciones*) son posibles; otros conceptos y otros problemas emergen cuando pensamos el mundo desde otros lugares, desdibujando ejes geográficos y temporales en el ejercicio de la comparación.

Más recientemente, han salido a la luz nuevas contribuciones que alimentan esta propuesta, como *Forget English! Orientalisms and World Literatures* (2016), de Amir Mufti, o *Postcolonial Writing in the Era of World Literature: Texts, Territories, Globalizations* (2020), de Baidik Bhattacharya. Además de una crítica muy importante desde y sobre América Latina que, de hecho, siempre ha estado presente en el debate, pero ahora cobrando más fuerza (Hoyos 2015; Marún 2013; Phaf-Rheinberger y Hagimoto 2022; Sánchez Prado 2006; Siskind 2014). Como testimonio de este renovado interés y, para reubicar el debate que no podemos aquí sintetizar en su totalidad, véase el trabajo de investigadores como Jorge

J. Locane (2019), Gesine Müller y Benjamin Loy (Müller, Locane y Loy 2018), entre otros, y sobre todo la colección *Latin American Literatures in the World / Literaturas Latinoamericanas en el Mundo*, editada por Gesine Müller, que ha venido siendo un espacio crítico fundamental no solo para la discusión sobre las literaturas del mundo, sino también para la “comprensión innovadora de las literaturas escritas en América Latina y el Caribe”. En palabras de la editora de la colección, que ya cuenta con veintidós volúmenes (2018-2024), el objetivo es “abordar las múltiples conexiones globales de las literaturas latinoamericanas”.

Uno de los grandes retos de esta nueva forma de pensar la literatura mundial es, así, adaptar la discusión a los contextos locales específicos y analizar “la forma en que la literatura opera en la práctica, no como un constructo que va de lo general a lo particular” (Sánchez Prado 2019, 69). Se aboga por una literatura mundial en la que las interpretaciones individuales, en situaciones sociohistóricas concretas, pongan énfasis en “la materialidad y la praxis”, con vistas a remplazar las metodologías difusionistas o las tesis de la modernidad singular (Sánchez Prado 2019, 71).

\*\*\*

En la brevísima panorámica del problema que acabamos de presentar, podemos anticipar las tres partes que estructuran este volumen, que consiste en una selección de textos teóricos, unos más canónicos y otros más periféricos, cuya lectura en conjunto, y en español, nos permite en un contexto de formación académica situar el debate y sus implicaciones en el estudio de la literatura.

En la primera parte, titulada “Mapas y problemas conceptuales”, se reúnen textos de tres de los autores fundamentales de la discusión en torno a la literatura mundial. Tanto Moretti como Casanova cuentan con varias publicaciones traducidas

al español, entre ellas los dos artículos publicados en *New Left Review* (2000 y 2005 respectivamente) compilados aquí. Se destaca en esta sección la primera traducción al español de la introducción del libro *What is World Literature?*, de Damrosch (2003). Leer estos tres textos aquí reubicados nos permite entender las claves principales de la discusión, necesarias para seguir sus desarrollos planteados en los textos de las partes segunda y tercera.

David Damrosch se ocupa del diálogo entre Eckermann y Goethe y del momento en que surge el concepto de *Welt-literatur*, propuesto por este último para contemplar la posibilidad de considerar la literatura en su dimensión universal. Señala la contradicción en el pensamiento de Goethe entre su “ansiedad provinciana” y su “codicia imperialista”, y reconoce su curiosidad por lo extranjero y lo nuevo. En lugar de proponer una definición que tenga en cuenta el “problema” que plantea la literatura (mundial), ya que lo considera irresoluble, opta por pensarla como un “conjunto de textos que una determinada comunidad de lectores toma como literatura”: clásicos, obras maestras, múltiples ventanas al mundo que adquieren valor mundial al ser (“bien”) traducidas en una economía de pérdidas y ganancias de aspectos tan diversos como la lengua, la época, la región, la religión o el estatus social.

Pascale Casanova, a su vez, problematiza la crítica poscolonialista, que reduce la literatura a un mero objeto histórico y político sin tener en cuenta sus “verdaderas” características estéticas y formales. En su lugar, propone pensar el territorio y la práctica literaria desde una perspectiva mediadora: el mundo se disemina en la forma literaria, pero no se impone en ella. La literatura (*littérature-monde*) constituye así un mundo relativamente autónomo, con sus propias leyes y valores, con sus centros de prestigio y sus periferias desprovistas de recursos. El espacio literario mundial, materializado en lo que la autora denomina la “República mundial de las letras” (1999), se estructura en torno a su intrínseca dinámica de



poder, en el marco de la cual se desarrolla la guerra simbólica entre dominadores y dominados, a menudo mediante ejercicios de reapropiación literaria.

El texto de Franco Moretti señala la dimensión “problemática” de la literatura mundial, más que la naturaleza de un supuesto objeto de estudios, y la reconoce como una y desigual. Por otra parte, como “reto intelectual permanente”, propone un trabajo de colaboración entre centro y periferia, entre especialistas en literaturas nacionales, filólogos y estudiosos de la literatura universal. Se centra en el estudio de la difusión de la novela en diversos territorios y épocas para explicar el interés de la “lectura a distancia”, que permite identificar patrones orientadores de las formas de difusión y circulación del género, importantes para comprender la historia cultural: los “árboles” y las “olas” son metáforas de su propuesta teórica que, combinadas, dan cuenta de continuidades y discontinuidades en el sistema mundial.

Tan novedosos como problemáticos, estos ensayos llaman la atención sobre la necesidad de investigar los estudios literarios desde el punto de vista de la circulación, estructurando una importante y muy citada red conceptual. Hay, sin embargo, un anhelo de totalización que puede ser excluyente y sigue teniendo un carácter muy eurocéntrico, ya que no acaba de contemplar en la discusión otras geografías o temporalidades que no pasen directamente por Europa o Estados Unidos, sus prácticas académicas, tradiciones literarias o lenguas.

La segunda parte, “Desafíos de la literatura (mundial) del sistema capitalista”, está dedicada a la cuestión de la literatura mundial pensada como literatura del sistema-mundo. Allí se reúnen cinco textos que abordan los desafíos de pensar la literatura como resultado y producción de un sistema-mundo capitalista (Wallerstein). Estos ensayos también dan cuenta de las diversas posibilidades de trabajo y retos de la discusión, desde la historia social, pasando por cuestiones de traducción, ecologías financieras, hasta señalar claramente las desigualdades

combinadas del mundo que la literatura justamente pone de relieve y a las que debe resistir, a partir de su carácter transformador y su capacidad de rarificación de situaciones y del mismo lenguaje.

En un primer momento, Timothy Brennan llama la atención sobre la historia del concepto, el campo mismo de la literatura mundial y su relación con la *Weltliteratur* de Goethe, para subrayar la dimensión material e histórica del fenómeno literario, de la literatura y el texto, cuestiones esenciales para entrar en la discusión propuesta por los capítulos reunidos en esta segunda parte. Muy particularmente, advierte sobre los peligros de la experiencia superficial del (nuevo) cosmopolitismo como anulación de las diferencias, bajo una aparente imagen de simultaneidad e igualdad. Estos temas van a ser de interés también en la argumentación de Medeiros y Siskind, más adelante. Brennan, retomando a Edward Said, aboga por una vuelta a la filología como un retorno a la diferencia y a la especificidad local.

El texto de Lazarus y Shapiro se centra en las contribuciones de Antonio Gramsci a la reflexión sobre la literatura mundial, concretamente en torno a los conceptos de *traducibilidad*, *interferencia* y *hegemonía cultural*. Para estos autores, ni la circulación de obras ni la difusión de publicaciones o traducciones pueden justificar por sí mismas el valor de una obra literaria o el gusto del público, ya que estas actividades dependerán siempre de la visión y la estrategia de una clase dominante. Deconstruyendo la idea de *partenogénesis*, este texto llama la atención sobre las condiciones de producción de la práctica y la recepción de la literatura y sobre cómo está implicada en jerarquías locales que a menudo resultan invisibles en estos modelos de pensamiento sobre la literatura mundial. La traducibilidad es un concepto clave para comprender estas dinámicas y lo que dicen sobre el (sistema-)mundo.

Mark Niblett, por su lado, parte de la idea propuesta por el WREC de que la literatura mundial es la literatura del

sistema-mundo capitalista, en la medida en que marca y vive en la dinámica del propio sistema de la modernidad capitalista y extrae de él sus características. Propone el concepto de *ecología-mundo*, a través del análisis de obras de José Américo de Almeida y Thomas Hardy, que demuestran la relación extractivista entre centros capitalistas y periferias proveedoras simultáneamente de materias primas y desechos, desplazando el binarismo de la relación periferia-centro a la lógica norte-sur diseminada por las relaciones financieras. Es un texto que nos permite ver cómo el espacio de discusión de la literatura mundial es también el escenario de análisis interdisciplinarios que estudian las dinámicas de funcionamiento del (sistema-)mundo.

Sharae Deckard, una de las autoras del WREC, propone una lectura novedosa y desafiadora de la novela *La maravillosa vida breve de Óscar Wao*, de Junot Díaz, a la luz del concepto de *novela del sistema-mundo*, en el que se materializan radicalmente las estructuras del capitalismo. A partir de un novedoso aparato crítico y terminológico, este capítulo analiza el género híbrido de la novela de Junot Díaz, su narración asimétrica y disonante, que imbrica ciencia ficción y fantasía con “modalidades” realistas permitiéndonos reflexionar sobre las nociones de *falsificación* y *narrativa extrema*. Estos conceptos van asociados a la resistencia a los poderes extractivistas del capitalismo y socavan los binarismos entre centro y periferia, que se manifiestan en las múltiples intersecciones de la semiperiferia que es República Dominicana, un territorio contaminado por diferentes tiempos y flujos coloniales. Desde el estudio de la mezcla de la ciencia ficción con el realismo mágico y el neogótico, y a partir del análisis del mismo trabajo lingüístico e idiomático, Deckard subraya que Díaz trabaja la especulación como método de acercamiento al problema del olvido histórico y del futuro “embruado” de un país todavía sometido a los ritmos del capitalismo tardío.

El texto de Paulo de Medeiros, de tono marcadamente intervencionista, toma como punto de partida el *Manifiesto* de Karl Marx. A lo largo de sus once tesis y media, reivindica la relevancia de la semiperiferia para comprender las temporalidades desiguales del mundo y de la literatura-mundial. A partir de referencias a la literatura portuguesa y brasileña, aunque muy crítico con la idea de lusofonía, defiende la literatura-mundial como campo de resistencia contra la violencia epistémica y la ilusión de progreso. A lo largo de su ensayo, dialoga con los principales temas que estructuran el debate, cuyos privilegios y falso cosmopolitismo condena, para luego proponer una perspectiva crítica inclusiva no solo en términos de geografías, sino también de géneros literarios y medios de expresión. La literatura-mundial, sostiene, es un campo profundamente heterogéneo y desigual y, por otra parte, claramente politizado y transformador.

La tercera parte, “Constelaciones periféricas y diseminaciones críticas”, cuestiona modos de circulación más allá de los circuitos centro-periferia tradicionales, que afectan la canonización no solo de obras, sino de géneros literarios, temas y problemas que diseminan una idea de mundo jerárquicamente ordenada en su representación geográfica norte/sur. Reuniendo ensayos desde y sobre América Latina, esta última parte nos invita a repensar, a la luz de estudios de traducción, de la recepción de formas y géneros literarios, de imaginarios ficcionales específicos o de filiaciones feministas, la materialidad del texto y la historicidad de las comunidades locales de lectores, aterrizando la discusión en sus mismas contradicciones, alejándose de modelos muy conceptuales y abstractos.

Guillermina De Ferrari, en un texto de carácter introductorio, comenta el desarrollo de la literatura mundial desde América Latina y cómo las letras hispánicas se relacionan con los ejes teóricos estéticos, académicos y comerciales que dominan la discusión. Destaca, por un lado, el desarraigo como una de las características más importantes que conllevan las varias

lecturas de las “teorías mundiales de la literatura mundial”; por otro lado, discute las consecuencias de la contradicción de la burguesía latinoamericana: educada en la universalidad del modelo eurocéntrico y con su experiencia situada en la periferia, tan lejos de los centros que producen capital cultural como de sus países vecinos. Esta misma contradicción, señala, es la que se ha producido en el debate de la literatura mundial, condicionada entre modelos conceptuales universales que buscan rescatar la especificidad de lo local y terminan reproduciendo las mismas lógicas imperialistas. Insiste en la importancia del trabajo de Ángel Rama para la discusión de la literatura mundial, sobre todo su dimensión más sociológica, y resalta cómo este ha sido borrado del debate central, probablemente por su condición periférica preocupada no tanto por producir modelos conceptuales, sino por explicar América Latina a sí misma. El lugar de la crítica latinoamericana, defiende De Ferrari, no es llenar lagunas conceptuales, sino ocuparse de lo verdaderamente desigual, lo que está por fuera del sistema y le resiste. El derecho a no ser comprendido y la imprevisibilidad que reitera el carácter utópico de la literatura mundial son aportes claros de América Latina a esta discusión en la cual también está necesariamente involucrada.

Enseguida, Blanco llama la atención sobre la tendencia normativa de la *Weltliteratur* y cómo esta, en su sentido más clásico, puede asociarse a una lógica totalizante. Agrega a la discusión una pertinente y necesaria reflexión a partir de dos estudios de traducción, apoyándose en Jean-Luc Nancy y su definición de *mito interrumpido*, y en Jorge Luis Borges, para señalar el poder de la literatura a la hora de producir diferencia y disonancia. Blanco plantea que la misma traducción contribuye a la creación de una “comunidad literaria mundial”, expresión que propone para remplazar la de *literatura mundial*, ya que es, al contrario, disruptiva por su fuerza metafórica y simultáneamente diseminadora de sentidos. La *pluriversidad*, afirma, es un concepto esencial a la hora de pensar la

historia y el mundo en constante transformación, así como es determinante la práctica comparativa que se estructura en un trabajo colaborativo.

Mariano Siskind nos devuelve a la reflexión sobre los peligros del cosmopolitismo, tendencialmente homogeneizador, dialogando así con el texto de Brennan que introduce la segunda parte de este volumen, pero ahora partiendo de las apreciaciones de Kant sobre la adecuación de la novela para contar la historia del mundo moderno tal y como lo imagina la actualización global en el siglo XIX. A partir del análisis de las novelas de Julio Verne, que escribía desde París, y Eduardo Ladislao Holmberg, desde Buenos Aires, Siskind señala que ambos están entre la modernidad y el deseo mismo de la modernidad, e identifica las desigualdades materiales que condicionan los proyectos de ambos autores. Señala además que, en los distintos contextos, la novela representa sobre todo el deseo moderno formalmente delimitado y regulado de las elites económicas. Su objetivo es indagar, desde la intersección de varias manifestaciones centrales y periféricas (no solo geográficas), las posibilidades de los cosmopolitismos de la literatura mundial en un mundo desigual, en tensión entre un horizonte de universalidad y las condiciones hegemónicas que lo sostienen.

Gesine Müller, a partir del análisis de la recepción de *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, recuerda que la invención del sur global se hace desde el norte y que la dimensión material es inseparable de la discusión de la literatura mundial. Se refiere con este propósito a los procesos de canonicación de García Márquez y su potencial para convertirse en representante de una América Latina foránea. En gran parte por el exotismo de Macondo y del mismo realismo mágico, *Cien años de soledad* se transforma en la primera novela en circular de forma más extensa en los circuitos estadounidenses y luego en el sur global anglófono, específicamente en India (con el impulso de Salman Rushdie, muy influenciado por

la obra del autor colombiano). Sin embargo, como Müller destaca, otro tipo de interacciones se han desarrollado en estas geografías “marginales” que han privilegiado esa novela y a la obra de García Márquez como modelo para trabajar las múltiples tensiones entre lo universal y lo local, en latitudes de significativa violencia y opresión, como China y el mundo árabe. Este texto explora cómo *Cien años de soledad*, leído fuera del eje norte-sur, resiste a las versiones únicas y orientalistas de la historia y se convierte en objeto de denuncia de desigualdades en un mismo “sur global”.

Para cerrar esta compilación, el texto de Ana Gallego Cuiñas sigue con una propuesta de análisis materialista, pero amplía la discusión a la literatura escrita por mujeres y cómo esta ha venido teniendo un impacto en el (novísimo) panorama literario argentino en el siglo XXI, debidamente aprovechado por el sistema de la literatura mundial. Además de articular información relevante sobre cómo funciona este mercado y cómo proceden sus *gatekeepers*, este ensayo se enfoca en un análisis cercano de sendas novelas de las autoras Selva Almada, Mariana Enríquez y Samanta Schweblin. Este texto resalta el poder de los mercados editoriales que, más que curar especificidades, muchas veces trabajan en pos de una estandarización de la recepción literaria, que pone énfasis en el valor internacional de una obra en detrimento de su impacto local. El afán de apropiación foránea de estas autoras, sus temas (la maternidad, el amor romántico, el feminicidio) y la forma crítica en la que son trabajados, las convierte en material simbólico del sistema capitalista globalizado. Cuiñas da cuenta del tránsito entre lo propio y lo común y su dependencia de la lógica del mercado, que inscribe la práctica literaria de estas autoras en el feminismo mundial, para luego encerrar la discusión señalando la contradicción del feminismo como condición de paso para la mundialización de la misma literatura argentina.

*Visiones de un mundo desigual* es una recopilación de textos que consideramos significativos para el debate y que deriva de una selección que busca enfatizar en las lecturas materialistas y locales de los problemas que de él emergen. Asimismo, el criterio de selección de estos ensayos tiene que ver con su capacidad para situarnos cronológicamente en el marco de su heterogeneidad argumental y crítica, a menudo antagónica. Los textos aquí reunidos nos permiten sobre todo identificar la literatura mundial como una práctica comparativa que sigue alimentando una crisis esencial para su propia supervivencia. Cabe aclarar que este no es un libro en el que encontraremos soluciones y métodos de lectura o proyectos de formación de cánones universales. Tampoco aquí vamos a alimentar el debate con textos inéditos de la disciplina. Su objetivo es promover un territorio de difusión del pensamiento alrededor de esta área de estudios, un lugar donde podamos encontrar perspectivas conciliadoras y, al mismo tiempo, posiciones irreconciliables sobre esta problemática de los estudios literarios. Se trata de una compilación que pretende dar cuenta de los principales ejes de la lucha epistemológica que acompaña el dinámico debate estético e ideológico desarrollado por la misma literatura, en su capacidad de desnaturalizar conceptos y mapas teóricos y desautomatizar perspectivas teleológicas.

*Visiones de un mundo desigual* se dirige principalmente a estudiantes de literatura e investigadores del ámbito de los estudios literarios y culturales interesados en conocer el debate sobre el contacto entre las obras literarias y sus contextos de producción y recepción. Creemos que esta discusión también aporta elementos pertinentes para pensar la estructura de los programas académicos, las metodologías de trabajo y el análisis literario, ya que propicia un ejercicio permanente de revisión de las especificidades geográficas y temporales en las que estamos insertos y con las que nos relacionamos, ya sea de manera cercana o distante.



Este libro es el resultado de la actividad de un grupo de lectura (semillero) creado en el 2019 para debatir este tema, en el que participaron varios estudiantes de pregrado y posgrado. De esas reuniones, en las que se discutieron los textos y su pertinencia e interés, nació la estructura final de esta compilación. Nueve de los trece textos fueron traducidos por los mismos estudiantes y por profesores del Departamento de Humanidades y Literatura de la Universidad de los Andes.

En la era de la traducción automática, resaltamos la importancia de proceder a una lectura cuidadosa y crítica de las especificidades conceptuales de cada uno de los ensayos. Por eso, hemos decidido incluir en cada una de las nuevas traducciones una bibliografía actualizada con referencias en español, siempre que ha sido posible. Al citar ediciones y traducciones ya existentes, estamos dando visibilidad a la circulación de un corpus en la lengua de llegada que puede y debe ser recuperado para alimentar esta discusión y facilitar al público lector el acceso directo a un mayor número de fuentes. Creemos en la importancia de la traducción como investigación, en la medida en que corresponde a un ejercicio de lectura atento y consciente, que simultáneamente desnaturaliza una discusión académica del contexto anglófono y reconoce al traductor como un lector profesional que reflexiona sobre las implicaciones de su oficio.

\*\*\*

La recopilación de estos textos y la revisión de las traducciones ha contado con el apoyo constante y entusiasta de Pablo Guarín, asistente de investigación en este proyecto y actualmente estudiante de doctorado en el Departamento de Español y Portugués de la Universidad de Princeton. La editora desea expresarle aquí su agradecimiento y destacar su valiosa colaboración académica.

## Referencias

- Apter, Emily. 2013. *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*. Londres/Nueva York: Verso.
- Bhattacharya, Baidik. 2020. *Postcolonial Writing in the Era of World Literature: Texts, Territories, Globalizations*. Londres: Routledge.
- Casanova, Pascale. 2005. "La literatura como mundo". *New Left Review* 31: 66-83.
- Casanova, Pascale. 2006. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Cheah, Pheng. 2016. *What is a World?* Durham, NC: Duke University Press.
- Cheah, Pheng, y David Damrosch. 2019. "¿Qué es un mundo? ¿Qué es una literatura mundial? Una discusión". Traducido por César Domínguez. *1616: Anuario de Literatura Comparada* 9: 287-315.
- Damrosch, David. 2003. *What Is World Literature?* Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Eckermann, Johann Peter. 2023. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado.
- Hoyos, Héctor. 2020. *Los Aleph: Bolaño y la novela global latinoamericana*. Bogotá: Crítica.
- Locane, Jorge J. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Marún, Gioconda. 2013. *Latinoamerica y la literatura mundial*. Buenos Aires: Editorial Dunker.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 2001. *Manifiesto comunista*. Traducido por Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial.
- Moretti, Franco. (2000) 2025. "Conjeturas sobre la literatura mundial". En *Visiones de un mundo desigual. Problemas, desafíos y diseminaciones críticas de la literatura mundial*, editado por Ana F. Prata, 93-114. Bogotá: Ediciones Uniandes.

- Mufti, Amir. 2016. *Forget English! Orientalisms and World Literatures*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Müller, Gesine, Jorge J. Locane y Benjamin Loy, eds. 2018. *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Phaf-Rheinberger, Ineke, y Koichi Hagimoto, eds. 2022. *Geografías caleidoscópicas. América Latina y sus imaginarios intercontinentales*. Madrid/Fráncfort: Iberoamericana/Vervuert.
- Sánchez Prado, Ignacio M., ed. 2006. *América Latina en la "literatura mundial"*. Pittsburgh, PA: Biblioteca de América.
- Sánchez Prado, Ignacio M. 2019. "La literatura mundial como praxis: apuntes hacia una metodología de lo concreto". En *World Literature, Cosmopolitanism, Globality Beyond, Against, Post, Otherwise*, editado por Gesine Müller y Mariano Siskind, 62-75. Berlín/Boston: De Gruyter.
- Siskind, Mariano. 2014. *Cosmopolitan Desires: Global Modernity and World Literature In Latin America*. Evanston, IL: Northwestern University Press.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. 2003. *Death of a Discipline*. Nueva York: Columbia University Press.
- Universidad de Salamanca. 2013. "Utopías críticas: la literatura mundial según América Latina. Índice". 1616: *Anuario De Literatura Comparada* 2, [https://revistas.usal.es/dos/index.php/1616\\_Anuario\\_Literatura\\_Comp/article/view/9476](https://revistas.usal.es/dos/index.php/1616_Anuario_Literatura_Comp/article/view/9476).
- WREC (Warwick Research Collective). 2015. *Combined and Uneven Development. Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press.

SECCIÓN 1

MAPAS Y PROBLEMAS CONCEPTUALES



## GOETHE ACUÑA UNA FRASE\*

David Damrosch

Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común de la humanidad que se manifiesta en todos los lugares y épocas y en cientos de personas —siguió diciendo [Goethe]—, ...Por eso me gusta echar un vistazo a lo que hacen las naciones extranjeras y recomendando a cualquiera que haga lo mismo. Hoy en día la literatura nacional ya no quiere decir gran cosa. Ha llegado la época de la literatura universal y cada cual debe poner algo de su parte que acelere su advenimiento. (Eckermann [2005] 2023, 267)

En conversación con su joven discípulo Johann Peter Eckermann en enero de 1827 y a la edad de 77 años, Goethe usó

\* Traducción de Claudia Montilla.

doi: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988901.9789587988963.9789587988970.1>

el término *Weltliteratur*<sup>1</sup>, que acababa de acuñar y que se convertiría en moneda corriente luego de que Eckermann publicara sus *Conversaciones con Goethe en los últimos años de su vida* en 1835, tres años después de la muerte del poeta. El término evidencia una perspectiva literaria y a la vez una nueva conciencia cultural, un sentido de una modernidad global en auge cuya época, tal como lo prefiguró Goethe, habitamos hoy en día. No obstante, el término también se ha mostrado extraordinariamente elusivo a partir del momento de su formulación: ¿Qué significa en verdad hablar de una “literatura mundial”? ¿Qué literatura, qué mundo? ¿Cuál es su relación con las literaturas nacionales cuya producción continuó creciendo incluso después de que Goethe declarara su obsolescencia? ¿Cuáles nuevas relaciones entre Europa Occidental y el resto del planeta, entre la antigüedad y la modernidad, entre la emergente cultura de masas y las producciones de las élites?

Si acudimos a Goethe para encontrar una guía, las perplejidades se multiplican aún más, animadas por su personalidad constantemente cambiante, su inestable mezcla de modestia y megalomanía, su cosmopolitismo y su jingoísmo, su clasicismo y su romanticismo, su enorme curiosidad y su dogmatismo ensimismado. El relato de Eckermann es a la vez un retrato del gran hombre y un registro de su incapacidad de abarcar su tema; Goethe es un diamante, nos dice Eckermann, que emite diferentes colores en todas las direcciones. Eckermann, por otra parte, es un diamante en bruto: de origen humilde, mayormente autodidacta, aspirante a poeta y dramaturgo, busca modelar su vida y su trabajo a partir de Goethe, a sabiendas

1 Este término es traducido por Rosa Sala Rose (Eckermann [2005] 2023) como “literatura universal”; sin embargo, también puede ser traducido como “literatura mundial”. A lo largo del texto, cuando no citamos directamente a esta traducción de *Conversaciones con Goethe*, utilizaremos “literatura mundial”, siguiendo el término “world literature” usado por D. Damrosch [n. de la t.].

de que nunca estará a su altura. *Conversaciones con Goethe*, que es a la vez *Bild* y *Bildungsroman*<sup>2</sup> —es decir, además de un retrato objetivo, una biografía subjetiva del propio Eckermann—, es una galería de escenas de instrucción, seducción, influencia y transmisión, elementos todos que tienen mucho que decirnos sobre el carácter mundial de la literatura. Al observar la *Weltliteratur* de Goethe a la luz de los marcos que presenta Eckermann podemos ya encontrar las principales complejidades, tensiones y oportunidades que aún hoy vemos cuando intentamos aprehender nuestro mundo en veloz expansión y las literaturas que de él se van desprendiendo.

En efecto, para Eckermann, Goethe es la encarnación de la literatura mundial e incluso de la cultura del mundo como un todo. Hacia el final de su relato, registra el comentario de Goethe de que “los daimones, de vez en vez y para hacer burla de la humanidad, adoptan formas tan seductoras, que todo el mundo se precipita hacia ellos, aunque son tan grandes que nadie logra alcanzarlos”; Goethe menciona como ejemplos a Rafael, Mozart, Shakespeare y Napoleón. “Yo, por mi parte, pensaba”, añade Eckermann, “que, al presentar a Goethe, los demonios debieron de tener en mente algo parecido, pues también él es una figura demasiado atrayente para no tratar de imitarla, pero demasiado grande para alcanzarla” (Eckermann [2005] 2023, 433).

Habiendo llegado tan cerca de Goethe como llegó, Eckermann tuvo que recorrer un largo camino. Criado en medio de la pobreza rural, había logrado conseguir empleo como secretario en la corte local.

En esa época oí el nombre de Goethe por primera vez y adquirí un primer volumen de su poesía. Leí sus poemas, y los releí constantemente, con un placer que no pueden

2 Retrato y novela de formación, en alemán en el original [n. de la t.].



describir las palabras... me parecía que esos poemas me devolvían como un espejo una imagen [*zurück-gespiegelt*] de mi hasta entonces desconocida esencia... Viví durante semanas y meses en esos poemas... Pensaba y hablaba solamente de Goethe. (Eckermann 1982, 21)<sup>3</sup>

Algunos amigos de la corte le consiguieron a Eckermann una beca de dos años para estudiar leyes en Gotinga, y como dicha beca expiró, no pudo proseguir una carrera legal. Viviendo en la penuria con lo poco que quedaba de su beca, escribió poemas y redactó un libro de crítica literaria, *Contribuciones a la poesía, con particular atención a Goethe*, y le mandó el manuscrito a Goethe con la esperanza de que lo recomendará a su editor. Pasaron algunas semanas. Como no recibió respuesta alguna, Eckermann decidió arriesgarlo todo e ir en persona a visitarlo. Le tomó más de una semana viajar a Weimar a pie.

En el camino, a menudo agobiado por el calor, me repetía a mí mismo el pensamiento reconfortante de que estaba procediendo bajo la protección especial de espíritus benévolutos, y que este viaje podría tener importantes consecuencias para el resto de mi vida. (Eckermann 1982, 30)

La situación era en realidad mucho peor de lo que da a entender el texto. Para ese momento, Eckermann no tenía ni recursos ni perspectiva alguna. Sólo podía esperar que Goethe, uno de los más eminentes escritores de Europa, que recibía un flujo incesante de visitantes, rogativas de ayuda, peticiones de referencias y reseñas, se interesara en él de manera especial y le ayudara a forjar algo parecido a una carrera literaria. Moldeado para cumplir el rol de donante de cuento de hadas, Goethe hizo todo esto y más: entra a la habitación, una figura

3 A partir de la traducción de D. Damrosch, que tradujo algunos fragmentos directamente del alemán (Eckermann 1982) [n. de la t.].

imponente, “vestido con un sobretodo azul”, dice Eckermann, y extrañamente añade “con zapatos”. Conduce a Eckermann a un sofá y pronuncia las palabras mágicas: “Precisamente vengo de estar con usted —me dijo—. Me he pasado toda la mañana leyendo su texto. No necesita de ninguna recomendación: se recomienda por sí solo” (Eckermann [2005] 2023, 44-45). No solo lo dispone todo de manera inmediata para la publicación del libro, sino que, en su próximo encuentro, pocos días después, toma por asalto la vida entera de Eckermann. “Rápido y decidido en todo, como un joven” (Eckermann [2005] 2023, 46), convence a Eckermann de organizar y evaluar su archivo de notas y manuscritos tempranos, y lo insta a que se mude a Jena, donde él viviría ese otoño.

La reacción de Goethe fue, de hecho, un poco menos sorprendente de lo que se lee en el relato de Eckermann. En la discusión sobre el origen del libro que presenta Regine Otto en el posfacio de su edición definitiva, en alemán, de las *Conversaciones*, anota la autora que cuando Eckermann le envió a Goethe su manuscrito en mayo incluyó una carta de presentación en la que detallaba sus habilidades administrativas e indicaba su disponibilidad para ocupar un puesto como secretario personal, en caso de que Goethe necesitara alguien que conociera su obra a profundidad y simpatizara con sus puntos de vista (Eckermann 1982, 686). Según el recuento de Eckermann, sin embargo, la respuesta de Goethe no solo es espontánea sino mágicamente rápida: “Ayer ya escribí alguna carta para solventar la cuestión de la vivienda y otros detalles a fin de que todo le resulte cómodo y agradable” (Eckermann [2005] 2023, 47), le dice Goethe, incluyendo cartas de presentación dirigidas a sus amigos cercanos de Jena. “Le gustará este círculo”, añade,

yo he pasado en él veladas muy agradables. También Jean Paul, Tieck, los hermanos Schlegel y todos aquellos que se han hecho un nombre en Alemania los han conocido y han

disfrutado con su trato. Aún hoy es el punto de encuentro de muchos estudiosos, artistas y otras personalidades distinguidas. (Eckermann 2023, 49)

El cuento de hadas se hacía realidad.

La admisión de Eckermann a este círculo mágico es su entrada al mundo de la literatura mundial como la práctica Goethe: no tanto un conjunto de obras sino una red. Como ha observado Fritz Strich, esta red tenía un carácter fundamentalmente económico y servía para promover “un tráfico de ideas entre pueblos, un mercado literario al cual las naciones llevan sus tesoros intelectuales para intercambiarlos” (Strich 1949, 13). En 1847, Marx y Engels adoptaron el término de Goethe precisamente en el contexto de las recientes relaciones comerciales globales:

La burguesía, con su explotación del mercado mundial, ha configurado la producción y el consumo de todos los países a escala cosmopolita. Con gran pesar de los reaccionarios, ha sustraído a la industria el suelo nacional bajo sus pies. Las antiguas industrias nacionales han sido destruidas y lo siguen siendo a diario. (Marx y Engels 2001, 54)

El párrafo que comienza con estas frases termina con las líneas que constituyen el primer epígrafe de este libro: “La peculiaridad y limitación nacionales se van tornando imposibles de día en día, y de las muchas literaturas nacionales y locales se forma una literatura mundial” (Marx y Engels 2001, 54). Para Marx y Engels, como para Goethe, la literatura mundial es por excelencia la literatura de los tiempos modernos.

La dramática aceleración de la globalización desde su era ha complicado, no obstante, enormemente la idea de una literatura mundial. Para empezar, la gran amplitud del término puede producir una especie de pánico académico. “¿Cómo puede uno pensar esa idea?”, ha preguntado Claudio Guillén.

¿La suma total de todas las literaturas nacionales? Una idea loca, inalcanzable en la práctica, merecedora no de un lector verdadero, sino de un archivista engañado que además es multimillonario. Ni el más atolondrado de los editores ha aspirado a tal cosa. (1993, 38)

Aunque es superficialmente plausible, la objeción de Guillén no resulta para nada decisiva; después de todo nadie niega que el término *insecto* es viable, incluso a pesar de que haya tantos millones de insectos en el mundo que ninguna persona puede resultar picada por todos ellos. Con todo, la suma total de todas las literaturas del mundo puede expresarse de manera suficiente bajo el término *literatura*. La idea de *literatura mundial* puede continuar significando un subgrupo del pleno de la literatura, y puede ser útil. Yo entiendo la literatura mundial como algo que abarca todas las obras literarias que circulan más allá de la cultura en que se originan, bien en traducción o en lengua original (por mucho tiempo en Europa se leyó a Virgilio en latín). En su sentido más amplio, la literatura mundial podría incluir cualquier obra que haya trascendido en tiempo y lugar su punto de origen, pero el énfasis de Guillén en lectores reales tiene sentido: una obra solo tiene una vida *verdadera/efectiva*<sup>4</sup> como literatura mundial siempre y cuando esté presente en un sistema literario que no es el de su cultura original.

A pesar de que el concepto de literatura mundial se hace viable así delimitado, también hay que decir que consiste en un enorme *corpus* de obras. Dichas obras surgen de sociedades muy diversas, con historias, marcos de referencia y poéticas muy diferentes. Un especialista en poesía china clásica puede, después de años de trabajo, llegar gradualmente a desarrollar una profunda familiaridad con el vasto sustrato de un poema breve de la dinastía Tang, pero cuando la obra viaja fuera de

4 En cursiva en el original [n. de la t.].

China la mayor parte de este contexto se pierde para los lectores foráneos. Puesto que carece de conocimiento especializado, este lector probablemente impondrá valores literarios locales a la obra foránea, y hasta los más cuidadosos intentos académicos de leer una obra foránea a la luz de una teoría crítica occidental resultan profundamente problemáticos. Como ha afirmado A. Owen Aldridge, “es difícil señalar ejemplos exitosos de aplicación pragmática de sistemas críticos en un contexto comparativo. Las diferentes teorías se cancelan unas a otras” (1986, 33). O, como ha señalado el crítico indio D. Prempati: “No sé si los innumerables sistemas críticos que, como multinacionales, se han tomado la escena crítica en India cumplirían alguna función significativa en esta coyuntura” (1987, 63)<sup>5</sup>.

Algunos estudiosos han argumentado que las obras literarias de todas las culturas ostentan aquello que Northrop Frye denominó “arquetipos”, o lo que, más recientemente, el comparatista francés Étiemble (1988) ha llamado “invariantes”. En su animada polémica titulada *Ouverture(s) sur un comparatisme planétaire*, Étiemble alegaba que patrones literarios comunes deberían sentar las bases necesarias para cualquier comprensión verdaderamente global de la literatura. Pero estos universales se acaban convirtiendo rápidamente en generalidades vagas que cada vez suscitan menos interés hoy por hoy, cuando se ha desdibujado el ideal de un crisol cultural armonioso. Los estudiosos de la literatura mundial corren el riesgo de convertirse en poco más que esos ecoturistas literarios que describe Susan Lanser, personas “que habitan mentalmente en uno o dos países (usualmente occidentales),

5 Tanto Aldridge como Prempati estaban reaccionando a tentativas de “aplicar” directamente métodos occidentales como el estructuralismo y otros a obras foráneas, tan populares en los años setenta. Pauline Yu (1988) ofrece una crítica convincente a estas prácticas en “Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Tradition”, pero en todo caso mantiene la esperanza de que puedan llegar a ser productivos estudios más matizados.

veranean metafóricamente en un tercero y visitan otros sitios por breves interludios” (1994, 281).

Un argumento central de este libro<sup>6</sup> será que, entendida debidamente, la literatura mundial no está destinada a desintegrarse en la multiplicidad conflictiva de tradiciones nacionales separadas. Por otra parte, el ruido blanco que Janet Abu-Lughod (1997) ha llamado “balbuceo global” tampoco tiene por qué devorarla. Mi punto es que la literatura mundial no es un canon infinito e inabarcable de obras, sino más bien un modo de circulación y de lectura, que se aplica tanto a obras individuales como a cuerpos de material y que está disponible para leer tanto clásicos ya establecidos como nuevos descubrimientos. Este libro pretende explorar ese modo de circulación y esclarecer las mejores maneras en que se pueden leer obras de literatura mundial. Es importante anotar desde el comienzo que, así como nunca ha existido un canon único de literatura mundial, tampoco hay una manera única de leer que sea apropiada para todos los textos, ni siquiera para leer un texto en épocas distintas. La variabilidad de una obra de literatura mundial es uno de sus rasgos constitutivos —una de sus mayores fortalezas cuando la obra se presenta bien y es bien leída, y su mayor vulnerabilidad cuando es mal manejada o apropiada por sus nuevos amigos foráneos—.

Una obra entra en la literatura mundial mediante un proceso doble: primero, al ser leída *como* literatura. Segundo, al circular hacia afuera de su punto de origen lingüístico y cultural, hacia un mundo más amplio. Una determinada obra literaria puede entrar a la literatura mundial y después volver a salir de ella si se desvía de un umbral en cualquiera de los ejes, ya sea el literario o el del mundo. A lo largo de los siglos, en momentos diferentes, una obra inusualmente cambiante puede entrar y salir de la esfera de la literatura mundial. Y en un momento

6 Damrosch se refiere a *What is World Literature?*, el libro del que extraemos esta introducción [n. de la t.].

dado una obra puede funcionar como literatura mundial para unos lectores, pero no para otros, y para unos tipos de lectura, pero no para otros. Los cambios que puede padecer una obra, además, no reflejan la revelación de alguna lógica interna suya, sino que resultan de dinámicas a menudo complejas de cambio y conflicto cultural. Muy pocas obras se aseguran un lugar inmediato y permanente en la compañía limitada de obras maestras perennes; la mayoría cambian en el tiempo, incluso entrando y saliendo de la categoría de “la obra maestra”.

Al entrar a la esfera de la literatura mundial, lejos de sufrir inevitablemente una pérdida de autenticidad o esencia, una obra puede ganar de muchas maneras. Para seguir este proceso es necesario observar de cerca las transformaciones en circunstancias particulares, razón por la cual este libro resalta los asuntos relacionados con circulación y traducción y se centra en estudios de caso detallados. Para entender las maneras de funcionar de la literatura mundial necesitamos más una fenomenología que una ontología de la obra de arte: una obra literaria *manifiesta* de manera diferente en casa y en el extranjero.

La rica variabilidad de la literatura mundial ya es evidente en las conversaciones de Goethe con Eckermann. Goethe tenía una idea dinámica de las maneras en que sus propios libros podían beneficiarse en la traducción, incluso a pesar de ser él un lector voraz en una amplia variedad de lenguas extranjeras. Habiendo encontrado en Eckermann al perfecto intermediario para su propio negocio literario, Goethe dispuso que su discípulo se instalara cerca suyo, primero en Jena y después, de manera más permanente, en Weimar. Allí Eckermann conoció a muchos de los visitantes de Goethe, provenientes de toda Europa, y empezó a tomar parte en la actividad de la red. Publicó poemas, colaboró en libretos operáticos, hizo traducciones del francés, leyó muchísimo, según los requerimientos de Goethe, para llamar la atención de su maestro sobre nuevos escritores significativos, y mantuvo un diario

detallado en el cual registraba sus conversaciones con él, con miras a una eventual publicación.

A través de estas conversaciones obtenemos una imagen matizada de los muchos encuentros de Goethe con textos foráneos. Constantemente recomienda a Eckermann libros que ha estado leyendo en inglés, francés, italiano y latín, y lee traducciones tanto como originales, incluso en el caso de sus propias obras. “En alemán ya no me apetece leer el *Fausto*”, comenta en un momento dado, sino en una nueva traducción francesa de su obra maestra en la que “todo me parece otra vez fresco, nuevo e ingenioso”, a pesar de tratarse de una traducción en prosa (Eckermann [2005] 2023, 443-444). La respuesta inicial de Eckermann a la poesía de Goethe, la manera de encontrar su propia esencia devuelta por un reflejo, es así paralela a la de Goethe ante la circulación internacional de su obra, que a menudo describe como “especular” (*Spiegelung*). Goethe lee con gran avidez comentarios ingleses y franceses sobre literatura alemana, y encuentra la perspectiva foránea más aguda y clara que la crítica alemana. Como expresó en un artículo publicado en su revista *Kunst und Altertum*,

si se la deja sola, toda literatura agotará su vitalidad, si no se refresca mediante el interés y las contribuciones de una foránea. ¿Qué naturalista no siente placer en las cosas maravillosas que percibe reflejadas en un espejo? Hoy en día todo el mundo ha tenido por sí mismo la experiencia de lo que significa un espejo en el ámbito de las ideas y la moral y, una vez convocada su atención, entenderá cuánto le debe su educación. (1973, 8)

Goethe se siente especialmente intrigado cuando la prensa extranjera ofrece un reflejo de su propia obra, y en su primer uso impreso de *Weltliteratur*, su nuevo término, considera este proceso como asunto de orgullo nacional más que personal. A finales de enero de 1827, Goethe escribió un ensayo sobre dos



reseñas francesas de una nueva obra de teatro, *El Tasso: drama histórico en cinco actos*, del dramaturgo Alexandre Duval, una obra basada en la de Goethe titulada *Torquato Tasso*. Goethe cita extensamente ambas reseñas, que señalan la dependencia del *Tasso* de Duval de la obra de Goethe (lo que uno de los reseñistas llama “préstamos afortunados” sería denominado hoy *plagio*). Las dos reseñas ofrecen conceptos diametralmente opuestos de las dos obras: una considera la de Duval como una pálida imitación de Goethe, en cuyas sugerentes discusiones filosóficas “encontramos una meditación total y profunda que tal vez las masas no han logrado captar”, mientras que la otra ve la obra de Duval como una mejora importante de la de Goethe (“la monotonía de su diálogo nos parece completamente insoportable”).

Al citar imparcialmente ambas reseñas, Goethe se rehúsa a responder en defensa propia, aparte de un comentario irónico sobre los extranjeros que expresan su apreciación de obras alemanas “citándonos sin agradecimientos y utilizándonos sin reconocerlo”. Su propósito principal es estimular a sus paisanos a dar seguimiento a la circulación internacional de obras literarias y anima a sus lectores apelando a su orgullo nacional —y al suyo propio—:

Se está formando una literatura mundial universal, en la cual se nos reserva a los alemanes un papel honorable. Todas las naciones reseñan nuestro trabajo; alaban, censuran, aceptan y rechazan, nos imitan y tergiversan, nos abren o cierran sus corazones. Debemos aceptar todo esto con ecuanimidad, pues esta actitud, tomada en conjunto, es de gran valor para nosotros. (Goethe, 1973, s. p.)<sup>7</sup>

7 La conclusión del artículo de Goethe es citada por Hans-Joachim Schulz, en su *Johann W. von Goethe: Some Passages Pertaining to the Concept of World Literature*. El artículo completo aparece en los *Schriften zur Literatur (Escritos sobre la literatura)* 2, 171-174, y la historia de su redacción está amorosamente

Desde este punto de vista, el mundo más allá es tan solo una mejor versión del mundo doméstico. Como escribió en otra parte, en un ensayo sobre una traducción alemana de *La vida de Schiller*, de Thomas Carlyle: “El amplio mundo, extenso como es, es solo una patria extendida y podrá, si le hacemos justicia, darnos lo que nuestra tierra ya también puede darnos” (Goethe 1973, 10).

Hasta cierto punto, las ideas de Goethe muestran la proyección imperial de sí mismo que Barbara Herrnstein Smith considera en su *Contingencies of Value* como un peligro que acecha en el cosmopolitismo de las grandes potencias: el cosmopolitismo no necesariamente “corrige” “el sistema de seguridad en sí misma” de la personalidad imperial.

Más bien, al agrandar su visión “de China al Perú”, puede hacerse aún más imperialista, al ver en cada horizonte de diferencia nuevas periferias de su propia centralidad, nuevas patologías mediante las cuales se puede definir y se debe afirmar su propia normatividad. (1988, 54)

Goethe, no obstante, carece de una posición cultural segura, que es lo que podría permitir que su visión imperial diera paso a una especie de narcisismo autoafirmativo. A pesar de todo su orgullo en sus logros y los de amigos suyos, como Schiller, Goethe tiene la incómoda sensación de que la cultura alemana es provinciana, carece de una gran historia y de unidad política. No puede permitirse otorgar demasiado

---

recogida en 5, 237-243. En dicho recuento el lector interesado puede rastrear la evolución del artículo desde el primer borrador y a través de sus subsecuentes correcciones en lápiz, tinta negra, tinta roja y de nuevo lápiz. Esta suntuosa edición, publicada en 1980 con los auspicios de la Akademie der Wissenschaft der DDR (Academia de Ciencias de la República Democrática Alemana), da fe de Goethe como un duradero orgullo nacional; un orgullo aumentado por la necesidad de la entonces Alemania Oriental de afirmar su identidad cultural sobre la de Alemania Occidental.

significado a una “literatura nacional” puesto que ni siquiera vive *en* una verdadera nación.

A pesar de la sinceridad estratégica con que invita al orgullo nacional en su artículo sobre las reseñas del *Tasso*, Goethe comienza ese mismo artículo notando que Francia es la nación cuyos escenarios ostentan una “incuestionable supremacía” (*eine entschiedene Oberherrschaft*) en el mundo del teatro. París es el crisol cultural en el cual hasta las obras de teatro alemanas deben luchar por el reconocimiento y donde se revelarán más claramente sus fortalezas y debilidades. No es para nada seguro, además, que la obra provinciana logre alcanzar los estándares franceses o ingleses. Sin una tradición literaria fuerte en su país, ¿cómo puede un escritor alemán estar a la altura de los grandes modelos de tradiciones más ricas? “Y es que Shakespeare —prosiguió Goethe— nos ofrece manzanas de oro en una fuente de plata”, y añade tristemente: “Estudiándole llegamos a conseguir la fuente, pero lo desagradable es que luego sólo podemos poner en ella patatas” (Eckermann [2005] 2023, 147).

La postura de Goethe es por tanto muy diferente a la del cosmopolitismo triunfalista con que Philarète Euphémon Chasles, un importante crítico francés, presentaba un nuevo curso de estudio, “La comparación de la literatura foránea”, en París, en enero de 1835. Al abrir su conferencia con las figuras de Cervantes y Shakespeare, incomprensibles hasta por sus propios coterráneos, Chasles anunciaba que su curso estudiaría la influencia de grandes mentes más allá de sus propias fronteras; y, sobre todo, en Francia. Este foco, decía a sus estudiantes, simplemente refleja el hecho de que “Francia es el país más sensible de todos”, receptivo a los avances apasionados de todas las naciones. Al contemplar los encantos de su tierra natal, Chasles cae en una extensa ensoñación erótica:

Es una nación insomne e inquieta que vibra con todas las impresiones y que palpita y se entusiasma con las más locas y las más nobles; una nación que adora seducir y ser seducida,

recibir y comunicar sensaciones, excitarse por aquello que la encanta y propagar la emoción que recibe... Es el centro, pero el centro de la sensibilidad; dirige a la civilización, menos tal vez abriendo el camino a las que limitan con ella que avanzando en él con vertiginosa y contagiosa pasión. Lo que Europa es para el resto del mundo, Francia lo es para Europa; todo reverbera hacia ella, todo termina con ella. (Chasles 1973, 21-22)

Y así sucesivamente. Receptiva al máximo, la Francia de Chasles controla cuidadosamente sus fronteras: saldrá a tener aventuras locas donde y cuando quiera, pero los extranjeros no deben tener la expectativa de mudarse con ella. No hay *green card* en la baraja, y sus escarceos rejuvenecedores tal vez no abrirán nuevas rutas para los pretendientes que tocan sus fronteras.

El escritor proveniente de una cultura marginal está en una situación doblemente problemática. Con muy poco para continuar en su país, un joven escritor solo puede alcanzar la grandeza si imita modelos foráneos deseables —“esta necesidad de tratar con grandes predecesores es señal de una inclinación superior”, dice Goethe. “Que se estudie a Molière, que se estudie a Shakespeare” (Eckermann [2005] 2023, 696)—, pero estos modelos pueden tener un peso abrumador. En su propio contexto cultural dicho peso puede ser tolerable: al trabajar entre grandes contemporáneos como Ben Jonson y Marlowe, anota Goethe, Shakespeare era como el Montblanc, es decir, tan solo el pico más elevado de la gran cordillera de los Alpes. Pero si el Montblanc estuviera en medio de las planicies de las landas de Luneburgo, en la Baja Sajonia, uno quedaría “boquiabierto ante su grandeza” (Eckermann [2005] 2023, 616). Sobre un conjunto de grabados que mostraban escenas de las obras de Shakespeare, Goethe no puede reprimir un estremecimiento:

¡Da miedo ojear estas pequeñas imágenes! —exclamó Goethe—. Solo así se da uno cuenta de lo infinitamente rico y grande que es Shakespeare. ¡Aquí no hay ni un solo motivo de la vida humana que él no haya plasmado y expresado! Y todo eso, ¡con cuánta ligereza y libertad! [...] es demasiado rico e imponente. Una naturaleza productiva solo debería leer *una* obra suya al año si no quiere hundirse por su causa. [...] ¡Cuántos alemanes notables no se han hundido ya por su culpa: por la suya y por la de Calderón! (Eckermann [2005] 2023, 194-195)

Si bien la ansiedad provinciana de Goethe ofrece un contrapeso a su codicia imperial, su excepcional receptividad escritural ofrece otro. Adora las obras extranjeras tanto por su diferencia imborrable con respecto a su propio oficio como por su uso novedoso de temas y estrategias que le resultan familiares. Estos dos lados de su respuesta pueden apreciarse en sus agudas evaluaciones de dos obras foráneas, un poema serbio y una novela china, que le muestra a Eckermann por la época en que estaba forjando el término *Weltliteratur*. El 29 de enero de 1827, Eckermann registra una conversación que incluye una discusión sobre poesía francesa, alusiones a Horacio y al poeta persa Hafiz, así como al drama que Goethe acababa de terminar, *Helena*, una obra que comienza como tragedia clásica y termina como una ópera moderna. Goethe se aleja por un momento de la revisión de este híbrido y pasa a una obra de diferente naturaleza. “Aquí tiene algo nuevo; —léalo”, dice. Y Eckermann anota:

Con estas palabras me entregó la traducción de un poema serbio a cargo del señor Gerhard. Lo leí con gran placer, pues el poema era muy bello y la traducción era tan sencilla y clara que en ningún momento aparecía nada que obstaculizara la recreación del tema. Llevaba por título *Las llaves de la cárcel*. No voy a entrar aquí en el transcurso de la acción. El

final, no obstante, me pareció brusco y algo insatisfactorio. (Eckermann [2005] 2023, 263)

Eckermann está a disgusto con el carácter abrupto del poema, su violación de los cánones clásicos de equilibrio y armonía, pero Goethe discrepa:

¡Eso es precisamente lo bonito! —dijo Goethe—, pues ese final deja un aguijón en el pecho del lector [...] lo verdaderamente novedoso y bello es lo que describe el poema propiamente dicho, y el poeta actuó muy sabiamente al desarrollar únicamente este aspecto y dejar el resto en manos del lector. (Eckermann [2005] 2023, 263-264)

Dos días después Eckermann vuelve a ver a Goethe y encuentra que ahora su lectura se ha extendido hacia regiones aún más lejanas de Europa Occidental:

Almuerzo con Goethe. —Estos días —me dijo—, desde que lo vi a usted por última vez, he leído muchas cosas y todas muy diferentes. Entre otras, he leído una novela china que todavía me está dando que pensar y que me ha parecido singular en extremo.

—¿Una novela china? —inquirí yo—. Seguro que será rarísima...

—No tanto como se pueda imaginar —respondió Goethe—. Esas gentes piensan, actúan y sienten casi como nosotros y uno enseguida acaba sintiéndose su igual, solo que todo lo muestran más claro, puro y moral. En ellos todo es juicioso y burgués, sin grandes pasiones ni bríos poéticos, por lo que sus obras guardan gran parecido con mi *Hermann y Dorothea*, así como con las novelas inglesas de Richardson. (Eckermann [2005] 2023, 265)

Goethe, quien para este momento estaba escribiendo una *nouvelle* y luchaba por encontrar un final apropiado, ve en la novela china una versión de su propio ideal, tanto en términos sociales como literarios: “Sin embargo, es precisamente gracias a esta severa temperancia como el Imperio chino se ha mantenido durante milenios y seguirá perdurando muchos siglos más” (Eckermann [2005] 2023, 266). Esta moderación elevada, más aún, le ofrece un bienvenido contrapeso a la poesía disoluta de un muy reconocido poeta francés contemporáneo, Pierre Jean de Béranger, a quien también por esos días estaba leyendo (y cuyos ambientes preferidos son burdeles y bares):

Contrastan de un modo extremadamente singular con esta novela china las *Canciones* de Béranger —siguió diciendo—, basadas casi todas en una materia inmoral y frívola y que me resultarían de lo más desagradables si no hubiera tratado esta materia un talento tan grande como el suyo, que consigue que resulte soportable y a veces incluso logra dotarla de cierta gracia. (Eckermann [2005] 2023, 266)

A pesar de que lo anima la cercanía que siente con los escritores de prosa de la China imperial, Goethe percibe con agudeza una amplitud de rasgos muy diferentes en la práctica literaria china. Señala que constantemente se hace alusión a las leyendas y que así se forma un comentario persistente sobre la acción. La naturaleza no se representa de manera realista, sino que resulta simbólica del carácter humano (“Se habla mucho de la luna, solo que esta no transforma el paisaje, sino que a su resplandor se le atribuye tanta claridad como a la luz del día”). Hasta los muebles sirven para ilustrar el carácter:

Por ejemplo, “Oí reír a las maravillosas muchachas y, cuando pude verlas, las hallé sentadas en finas sillas de junco”. Aquí ya usted tiene una situación de lo más encantadora, pues no podemos imaginarnos unas sillas de junco que no sean

extremadamente ligeras y delicadas. (Eckermann [2005] 2023, 265-266)

Estas observaciones muestran una fascinante mezcla de elementos. Goethe está respondiendo parcialmente a la diferencia cultural (el peso que se otorga a leyendas ejemplares), pero también está sacando a la luz sus propios valores (al asumir que las sillas de caña significan aquello que *él* hubiera querido significar con ellas), pero además también encontrando en el texto foráneo una calidad intermedia, una novedad distinta que se parece pero no se parece a las prácticas propias (la conexión íntima del carácter y la naturaleza había sido un rasgo distintivo de la poesía intensamente subjetiva del Romanticismo, pero Goethe percibe esa misma conexión en la novela china como expresión de un universo de correspondencias más contenido y ordenado). Cualquier respuesta completa a un texto foráneo probablemente operará en estas dimensiones: una marcada *diferencia* que disfrutamos por su total novedad; una *similitud* gratificante que encontramos en el texto o que proyectamos en él y un rango intermedio entre aquello que *se parece y no se parece*. Este es el tipo de relación que con mayor seguridad provocará un cambio productivo en nuestras percepciones y prácticas.

Eckermann parece resistirse a interesarse tanto en un texto tan foráneo. Interpuso una pregunta escéptica, con la aparente esperanza de que al menos no tuviera que leer *demasiadas* novelas chinas: “Por otra parte —dije yo—, esta novela china ¿es una de las mejores?” (Eckermann [2005] 2023, 266). Al responder a las reservas de Eckermann, justamente, Goethe comparte con él su idea de *Weltliteratur*:

De ninguna manera —objetó Goethe—, los chinos tienen miles de novelas como esta y las tenían ya cuando nuestros antepasados todavía vivían en los bosques. Cada vez me doy más cuenta de que la poesía es un bien común —siguió



diciendo—. [...] Ha llegado la época de la literatura universal<sup>8</sup> y cada cual debe poner algo de su parte para que se acelere su advenimiento. (Eckermann [2005] 2023, 267)

Goethe no es un multiculturalista; sin embargo, para él Europa Occidental sigue siendo el principal mundo moderno de referencia, y Grecia y Roma proveen la crucial antigüedad a la que siempre vuelve. No acababa de decirle a Eckermann que luche por acelerar el advenimiento de la literatura mundial cuando añade una condición que limita, o mejor, delimita la cuestión:

No obstante, ni siquiera valorando de este modo lo que es extraño a nosotros deberemos apegarnos a ningún aspecto particular ni pretender verlo como un modelo. No hemos de pensar que lo adecuado es lo chino, o lo serbio, o Calderón o los nibelungos, sino que, puestos a escoger un modelo, debemos volver siempre a los antiguos griegos, en cuyas obras aparece representado en todo momento el hombre bello. Lo demás únicamente debemos contemplarlo desde un punto de vista histórico y apropiarnos en la medida de lo posible de todo lo bueno que haya en ello. (Eckermann [2005] 2023, 267)

Dado que siempre piensa como escritor, Goethe responde principalmente a todo aquello de lo que puede apropiarse cuando lee, y comparte con muchos de sus contemporáneos la idea de que la antigüedad clásica es el tesoro por excelencia, del que puede extraer temas, modelos formales e incluso lenguaje. En efecto, en realidad prefiere una traducción latina de alguna de sus propias obras por encima del original: “En ella me suena más distinguido, como si, por lo que respecta a la forma, hubiera regresado a sus orígenes” (Eckermann [2005] 2023, 165).

8 Véase nota 1 [n. de la t.].

En la multiplicidad de valoraciones de Goethe sobre lo foráneo vemos un rasgo crucial del sistema de la literatura mundial: al examinarlo siempre acaba entendiéndose como una *variedad* de mundos. Estos diferentes mundos varían según la región, la audiencia y el prestigio cultural. Más aún, el impacto que un determinado mundo tiene sobre nosotros puede cambiar con el tiempo, y para comenzar puede verse afectado por la edad en la cual lo encontramos por primera vez. La devoción de Goethe hacia la antigüedad clásica puede ser tan sentida e inequívoca en gran medida porque se había desarrollado después de haber alcanzado una sustancial madurez como escritor. Esta es una lección que a menudo olvidaba cuando les recomendaba a jóvenes admiradores: “Pero, por encima de todo, que se estudie a los griegos, y siempre a los griegos” (Eckermann [2005] 2023, 696), pues en realidad a él lo había beneficiado crecer, sentiría más tarde, en medio de la relativamente débil cultura de la Alemania de su juventud. Esto le había permitido mayor libertad para comenzar de manera independiente, ya que sólo había descubierto la literatura griega cuando ya estaba seguro de sí mismo como escritor. “Con todo, de haber sabido ya por aquel entonces con tanta claridad como ahora la cantidad de cosas notables que nos aguardan allí desde hace siglos y milenios, no habría escrito ni una sola línea” (Eckermann [2005] 2023, 206).

El escritor provinciano está entonces a la vez desconectado y liberado de los lazos de una tradición heredada, y en principio puede comprometerse más completamente y por elección madura con un mundo literario más amplio: Joyce y Walcott son escritores mucho más cosmopolitas que Proust o Woolf. Pero de hecho, sea su origen provinciano o metropolitano, es probable que un determinado escritor herede y busque una variedad de redes de transmisión y recepción, comprometiéndose de manera diferente con obras de cada mundo. Estos mundos habrán sido delineados de maneras diversas por diferentes observadores, e incluso por la misma

persona en diferentes estados de ánimo. Aunque en enero de 1827 Goethe estuviera alabando el refinamiento artístico de la poesía serbia ante un Eckermann incrédulo, un año más tarde lo encontramos descartando la poesía serbia y agrupándola con la poesía alemana medieval como emblemas de crudeza bárbara:

Hay tan pocas cosas que podamos ir a buscar en los sombríos tiempos antiguos alemanes como en las canciones serbias u otras bárbaras poesías populares —dijo Goethe—. Puede que las leamos y durante un tiempo despierten nuestro interés, pero solo para descartarlas después y dejarlas atrás. (Eckermann [2005] 2023, 326)

Esto no es eurocentrismo, o al menos no predominantemente. Aquí Goethe está hablando del intento fallido de un poeta francés moderno de ubicar un relato en la Alemania de los tiempos de los trovadores germanos (*Minnesänger*). Una elegante novela china puede encontrar un lugar más permanente en la galería de obras maestras del mundo, según Goethe, que el *Cantar de los nibelungos*. Su eurocentrismo es extremadamente permeable, en parte a causa de un valor que le compite: su elitismo. Solo la poesía popular, de cualquier origen, resulta poco atractiva para Goethe, y la literatura mundial que prefiere es la producción de una élite cuya hermandad internacional compensa su escasa población y el desprecio de las masas. Como dijo cuando escribió sobre *La vida de Schiller* de Carlyle:

Aquello que complace a las multitudes se expande por un campo ilimitado y, como ya vemos, encuentra aprobación en todos los países y regiones. Lo serio e intelectual encuentra menos éxito, pero... en todas partes hay hombres a quienes interesa y preocupa la verdad y el progreso de la humanidad... los serios deben por tanto formar una compañía silenciosa,

casi secreta, pues sería fútil enfrentarse a la corriente de los tiempos; más bien deberían luchar virilmente para mantener su posición hasta que pase la inundación. (Goethe 1973, 10)

Goethe es consciente, y eso lo incomoda, de que hay un tipo de literatura mundial que ha invadido “todos los países y regiones”, que no incluye su obra ni tampoco otros productos de élite y que además amenaza con sumergirlo completamente. Y en esto no estaba nada solo: ya en 1800, Wordsworth había utilizado imágenes de inundaciones muy similares en su prólogo a sus *Baladas líricas*, y advertía tristemente que la poesía inglesa estaba siendo ahogada por una marea creciente de “novelas sensibleras, tragedias alemanas empalagosas y estúpidas” —no las de Goethe, desde luego— “y montones de historias en verso, despreciables y exageradas” (Wordsworth 1999, 47). Los mundos de la literatura mundial a menudo son mundos en pugna.

Las conversaciones de Goethe con Eckermann señalan un cambio decisivo de aquello que puede ser seriamente considerado como literatura mundial. En este libro no estoy tan interesado en intentar una definición en firme de la literatura como tal, puesto que este es un asunto que realmente sólo tiene significado en el marco de un sistema literario determinado. Cualquier perspectiva global sobre la literatura debe reconocer la tremenda variabilidad de aquello que ha contado como literatura de un lugar a otro y de una era a otra. En este sentido, es mejor definir la literatura de manera pragmática como el conjunto de textos, sean los que sean, que una determinada comunidad de lectores *toma* como literatura. Incluso en la tradición euroamericana siempre ha existido considerable variedad en lo que se entiende como literatura, incluyendo hasta la Biblia, esa obra canónica fundacional. En 1862, inquieto a causa de sus dificultades de traducción de las Escrituras al zulú, el obispo John William Colenso resultó escribiendo *The Pentateuch and Book of Joshua Critically Examined*, en el cual

escandalizó a muchos lectores por el tratamiento de leyenda literaria que le dio al Diluvio en vez de considerarlo palabra de Dios sin mediaciones, un debate que suscitó un enorme interés poco años después cuando se recuperó la *Épica de Gilgamesh*, como demuestro en el primer capítulo del libro.

La posición de la Biblia no solo fue cuestionada en períodos tempranos: hace muy poco, en 1982, Northrop Frye publicó su libro *El gran código* con el subtítulo de “Una lectura mitológica y literaria de la Biblia” y argumentó en su introducción que trabajar sobre “la Biblia *como* literatura” es cometer un error categórico. Obras menos canónicas, desde luego, figuraron de manera prominente en las guerras culturales de los ochenta y los noventa: en 1991 Dinesh D’Souza clasificó el libro *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* como indigno de mención junto a obras maestras europeas, al tiempo que John Beverley, en *Against Literature* (1993), abogaba por el libro de Burgos y Menchú precisamente por la explosión que provocó en las definiciones tradicionales de lo literario.

Este tipo de variabilidad involucra ideas sobre lo que es la literatura que están en perpetuo conflicto, y nuestro debate actual sobre una definición puede ser considerado como un episodio más en las relaciones entre tres concepciones generales. Se ha entendido a menudo la literatura mundial como una o dos de tres posibilidades: un cuerpo establecido de *clásicos*, un canon de *obras maestras* que evoluciona o múltiples *ventanas hacia el mundo*. El “clásico” es una obra de valor trascendental y hasta fundacional, que frecuentemente se identifica en particular con la literatura griega y romana (que aún hoy día se enseña en los departamentos de Clásicos) y que por lo general se asocia directamente con valores imperiales, como lo mostró Frank Kermode en su libro *The Classic*. La “obra maestra”, por otra parte, puede ser antigua o moderna y no necesariamente debe tener fuerza fundacional en la cultura. Goethe claramente considera que sus mejores obras,

junto con las de sus amigos, son obras maestras modernas. En efecto, la “obra maestra” ganó prominencia en el siglo XIX en tanto los estudios literarios empezaron a disminuir el énfasis en los clásicos grecolatinos, que hasta entonces habían sido dominantes, y a elevar la obra maestra a un nivel comparable al de los clásicos. En el espacio literario, análogo al de la democracia liberal, las obras maestras (a menudo provenientes de la clase media) podían entrar en una “gran conversación” con sus antepasados aristócratas; una conversación en la que su cultura o clase de origen importaban menos que las grandes ideas que expresaban renovadas. Finalmente, las disquisiciones de Goethe sobre novelas chinas y poemas serbios muestran un interés naciente en obras que podrían servir como ventanas hacia mundos foráneos, independientemente de si pudieran ser consideradas obras maestras y sin que importara si existían vínculos visibles entre dichos mundos diferentes.

Estas tres maneras de concebir lo literario no son mutuamente excluyentes, aunque en ocasiones personas con gustos marcados hayan defendido una u otra y hasta intentado describir su modo predilecto como la única forma de la literatura que merece atención y seriedad. Goethe, sin embargo, mantiene las tres posibilidades al tiempo, como muchos lectores lo han hecho después de él. En realidad, no existe ninguna razón para que no reconozcamos a las tres categorías sus valores, especialmente porque una obra puede efectivamente estar clasificada en dos de las tres, o incluso en las tres. La *Eneida* de Virgilio es el típico clásico atemporal, pero también es una obra maestra en su género, ya que registra una etapa de desarrollo en la larga serie de obras que va desde *Gilgamesh* y la *Iliada* hasta el *Ulises* de Joyce y el *Omeros*, de Derek Walcott. De igual manera, la *Eneida* es una ventana hacia el mundo de la Roma imperial: aunque la trama ocurra antes de la fundación de Roma y verse sobre temas legendarios, en sus escenas del inframundo y sus símiles épicos se abre de manera directa y sin tapujos al mundo contemporáneo de Virgilio.

En el siglo XIX, algunos devotos de los clásicos se mostraban afligidos al ver que Anacreonte, Estacio y hasta Virgilio estuvieran siendo desplazados por obras maestras europeas modernas. En décadas recientes, los amantes de las obras maestras europeas se han sentido a su vez alarmados de manera semejante al ver que los estudios literarios en una cada vez más multicultural Norteamérica han abierto el canon a más y más obras que pertenecen a la tercera categoría. De ahí la indignación de D'Souza —y la satisfacción de Beverley— ante la adopción de *Me llamo Rigoberta Menchú* en muchos cursos de literatura mundial y de “Civilización occidental”. En un importante informe de 1993 a la American Comparative Literature Association sobre el estado de la disciplina, un comité presidido por Charles Bernheimer instaba a los comparatistas a comprometerse en una reconceptualización del canon en la que repararan especialmente en “diferentes perspectivas contestatarias, marginales o subalternas” (Bernheimer 1995, 44). En la presentación del informe, junto con varias reacciones, Bernheimer hacía énfasis en la relevancia contemporánea del estudio comparativo: “En la era del multiculturalismo”, concluía, “la desazón del comparatista encontró finalmente un campo adecuado para las preguntas que lo generaron” (1995, 16).

El informe Bernheimer había sido pensado como un llamado a expandir el viejo canon, más que a abandonarlo, y en la última década ha existido un consenso creciente en torno a la idea de que las tres categorías de la literatura mundial son aún viables. El hecho de que la literatura mundial sea a la vez multitemporal y multicultural es muy importante, aunque no lo suficientemente reconocido. A menudo, cambios de focalización de clásicos a obras maestras o a ventanas hacia el mundo han opacado un cambio concomitante de períodos tempranos a tardíos. John Guillory ha señalado que el canon tradicional europeo ha sido cosa de hombres blancos en gran parte debido a que, hasta hace muy poco, pocas mujeres y

escritores minoritarios tenían acceso a la alfabetización y mucho menos aún a la publicación. Continúa Guillory diciendo que

obviamente para “abrir” este canon uno tendría que modernizarlo, desplazar la preponderancia de obras de períodos anteriores y favorecer las más recientes. Y desde luego que hay muchas buenas razones para hacerlo. La presión de *modernizar* el currículo de estudios ha sido exitosa una y otra vez a pesar del conservatismo inercial de la institución educativa, y es esta presión la que es la principal responsable de muchas *exclusiones* históricamente significativas: el hecho de que leamos a Platón pero no a Jenofonte, a Virgilio pero no a Estacio, no tiene nada que ver con la identidad social de Jenofonte o Estacio... sino que la necesidad de escoger entre ellos tiene todo que ver con la modernización del currículo, con el imperativo de *abrir espacio* para escritores tardíos tales como Locke o Rousseau. (1993, 32)

Aunque esta tendencia modernizadora se ha extendido de manera notable, no requiere ni debería implicar la total anulación del pasado por el presente. Demasiado frecuentemente vemos que estudiosos del imperialismo, el colonialismo, el nacionalismo y la globalización definen sus temas de manera tal que restringen sus investigaciones a tan solo los últimos quinientos años de historia humana, o los últimos cien años o incluso los últimos años. Si hacemos esto, sin embargo, reproducimos una de las características menos atractivas de la cultura moderna estadounidense —y global comercial—: el insistente presentismo que borra el pasado como factor serio, dejando en el mejor de los casos algunas pocas referencias nostálgicas posmodernas, que son el equivalente histórico del “color local” añadido para distinguir el vestíbulo del Hilton de Yakarta del de Cancún.

Este presentismo no logra solamente privarnos de la capacidad de conocer un conjunto mucho más amplio de imperios,



colonias, Estados y migraciones. También deja por fuera las maneras dramáticas en que los cánones de los períodos anteriores se van remodelando mediante nueva atención a todo tipo de textos descuidados por mucho tiempo, pero fascinantes. Los capítulos de *What is World Literature?* incluyen materiales escritos entre hace cuatro mil años y hace poquísimo tiempo —finales de los noventa—, e incorporarán discusiones sobre la manera como hoy en día se ha transformado nuestra comprensión del Egipto de la época helenista, del siglo XIII europeo y del México del siglo XVII. Uno de los rasgos más emocionantes de los estudios literarios contemporáneos es el hecho de que todos los períodos y lugares están abiertos a nuevas configuraciones y disponibles para ser reexaminados.

Esto no niega que el mundo contemporáneo ofrece un panorama literario extraordinariamente vibrante y diverso, y varios de los capítulos del libro se centran en obras escritas a lo largo del siglo XX. Sin embargo, la gigante y permanente expansión del campo de la literatura mundial contemporánea suscita también preguntas serias. Conservadores culturales como Dinesh D'Souza o William Bennett no son los únicos en haber mostrado cierto reparo frente a la apertura de tantas ventanas hacia lugares del mundo tan disímiles: muchos académicos situados más a la izquierda que ellos se muestran profundamente ambivalentes ante todo este proceso. ¿Dan estos nuevos y felices textos testimonio de toda una riqueza de diversidad cultural? O más bien, ¿no se los está tragando la *Disneyficación* del globo? El problema aquí es en parte un asunto de percepción. Masao Miyoshi (en *Off Center*, 1991) y Lawrence Venuti (en *The Scandals of Translation*, 1998) han mostrado de qué manera la recepción de textos provenientes de Japón o Italia en la posguerra a menudo tenía más que ver con intereses y necesidades de Estados Unidos que con una apertura genuina hacia otras culturas. Incluso hoy en día raramente se traducen obras foráneas en Estados Unidos, mucho menos se distribuyen ampliamente, a menos

de que reflejen preocupaciones estadounidenses y coincidan de manera cómoda con las imágenes que en dicho país existen de la cultura foránea en cuestión.

Al problema de la recepción se añaden además hoy por hoy asuntos relacionados con la producción de las obras. En décadas recientes una proporción creciente de obras ha sido producida principalmente para consumo foráneo; proceso al que dedico el tercio final de *What is World Literature?* Se trata de un desarrollo literario nuevo: por primera vez en la historia, autores de obras muy exitosas pueden aspirar a verlas traducidas a una treintena de lenguas pocos años después de su publicación, y también es posible que la mayoría de los lectores de escritores que tienen pequeñas audiencias en su país natal o que han sido censurados por sus gobiernos surjan en otros países. En siglos tempranos, escritores como Dante casi nunca consideraron que lo que escribían pudiera parecerse a este tipo de “literatura mundial”; a pesar de que bien podrían desear conseguir lectores en el extranjero, encontraban sus mecenas y su audiencia más cercana en su propio país. En efecto, en vez de usar el latín para llegar a un amplio público lector europeo, Dante escribió su *Commedia* en la lengua vernácula precisamente para que la audiencia italiana más amplia posible pudiera leerla.

Escribir para ser publicado en un país extranjero puede constituir un acto heroico de resistencia contra la censura y una afirmación de valores globales opuesta al parroquial mundo local; pero también puede ser una estrategia más en el proceso de nivelación arrasadora del cada vez más difundido consumismo global. Según Tim Brennan,

varios escritores jóvenes se han unido a un cierto tipo de ficción metropolitana tercermundista cuyas convenciones les han otorgado a sus novelas la infortunada sensación de ser un *ready-made*. Menos por ofrecer una visión poco auténtica que por el contexto de su recepción, estas novelas,

típicamente agrupadas en las vitrinas de bibliotecas, dan la injusta impresión de haber sido escritas siguiendo una receta. Ubicadas cerca a otros sujetos híbridos, participan en una lección colectiva de pluralismo global para los lectores estadounidenses. (1997, 203)

Esto es casi lo contrario de los problemas de distancia y dificultad, reconocidos desde hace mucho: estas obras recientemente orientadas hacia lo global pueden resultar muy *fáciles* de entender. Brennan culpa principalmente a los distribuidores y lectores, pero otros han criticado a los escritores mismos. Según Tariq Ali:

De Nueva York a Beijing, vía Moscú y Vladivostok, se puede encontrar la misma comida chatarra, ver la misma televisión chatarra y, cada vez más, leer las mismas novelas chatarra [...] En lugar de “realismo social” tenemos “realismo de mercado”. (1993, 140-144)

Obras no occidentales de períodos anteriores han quedado excluidas a menudo de cursos de literatura mundial con el argumento de que son muy difíciles de entender y absorber en el tiempo disponible. En estos días se expresa el temor opuesto: que la literatura mundial actual no merece el mismo esfuerzo que tampoco exige.

Brennan y Ali evitan mencionar por su nombre a los escritores de la nueva economía global, pero otros autores han sido menos discretos. El eminente sinólogo Steven Owen provocó una severa reacción cuando emitió una crítica comparable sobre la poesía china contemporánea en una reseña significativamente titulada “What is World Poetry?”, con ocasión de la publicación de *The August Sleepwalker*, volumen de la poesía completa del prominente poeta disidente Bei Dao traducida al inglés. En este texto, dirigido a lectores no especializados y publicado en la revista *New Republic*, Owen afirma que los

poetas del tercer mundo cada vez entran en mayor conflicto con la hegemonía literaria de las grandes potencias occidentales, con el resultado de que empiezan a escribir una “poesía mundial” que acaba siendo poco más que un aguado modernismo occidental:

Los poetas que escriben en la “lengua equivocada” (aun si se trata de lenguas habladas por enormes poblaciones, como el chino) no solo tienen que imaginarse a sí mismos como escritores que serán traducidos para alcanzar una audiencia de magnitud satisfactoria, sino que además deben empeñarse en el acto peculiar de imaginar una “poesía mundial” y ubicarse en ella. Y aunque se supone que está desprovista de toda historia local, dicha “poesía mundial” termina siendo, como era de esperar, una versión del modernismo angloamericano o francés, dependiendo de la primera ola de cultura colonial en llegar a los intelectuales del país en cuestión. Esta situación es la quintaesencia de la hegemonía cultural: cuando se asume como universal una tradición esencialmente local (anglo-europea). (Owen 1990, 28)

Desde el punto de vista de Owen, esta entrega al modernismo euroamericano —que desde hace varias décadas llegó a China en la forma de traducciones mediocres— implica borrar la historia literaria y cultural local, dejando al escritor sin una tradición vital a partir de la cual trabajar. Esta nueva poesía mundial flota desprovista de contexto, meramente decorada con un leve color étnico local. Aunque esta poesía carece de un verdadero poder literario, afirma Owen,

puede ser que los lectores internacionales de poesía no vengan en busca de poesía, sino más bien de aperturas hacia otros fenómenos culturales. Pueden estar buscando alguna tradición religiosa exótica o alguna lucha política. Estas modas occidentales sobre elementos exóticos y causas

políticas son efímeras. ¿Quién lee a Tagore hoy en día? Sus libros son gangas que llenan los estantes de la sección de poesía de librerías de segunda. (Owen 1990, 29)

Una vez establecida esta amplia y deprimente estructura, Owen procede a analizar la obra de Bei Dao tildándola de modernismo americano de segunda que adquirió actualidad momentánea debido al involucramiento directo del autor en actividades de disidencia que condujeron a la masacre de la plaza de Tiananmén. Owen considera que la lírica de Bei Dao es esporádicamente vívida pero en últimas vacía: “La mayoría de estos poemas se traducen a sí mismos. Bien podría fácilmente tratarse de traducciones de un poeta eslovaco, estonio o filipino... La poesía de *The August Sleepwalker* es una poesía escrita para viajar bien” (Owen 1990, 31).

La postura de Owen ha provocado extensa crítica, en especial por parte de Rey Chow, cuyo libro de 1993 *Writing Diaspora* incluye un completo ataque. En este texto, la autora califica los puntos de vista de Owen de imperialistas y hasta “racistas” (1993, 2, n. 2) y argumenta que el problema no es la poesía, sino la pérdida de autoridad del crítico occidental:

Hay un sentido de pérdida y, consecuentemente, una ansiedad sobre su propia postura intelectual que resulta fundamental en el desprecio que exhibe Owen hacia la nueva “poesía mundial”... Se trata de la ansiedad de que el pasado chino que ha intentado penetrar se está evaporando y que es justamente el sinólogo quien quedó abandonado... Al concluir su ensayo diciendo con amargura “bienvenidos al extinto siglo xx”, la verdadera queja de Owen es que él es la víctima de un orden mundial monstruoso ante el cual una impotencia triste como la suya es la única posibilidad de reclamar la verdad. (Chow 1993, 3-4)

El problema para el lector no especializado, además del peligro que representaría la bomba de prosa crítica si estallara en llamas en sus manos, es que Chow está tan profundamente comprometida con su postura que no ve necesidad de cuestionar los planteamientos de Owen con comentarios sobre ni siquiera uno de los versos de Bei Dao. En su artículo, Owen ofrece algunas breves citas, pero no les dedica mucho tiempo. Más aún, habiendo afirmado que los poemas de Bei Dao se “traducen a sí mismos”, Owen dice poco sobre el trabajo de la verdadera traductora de los poemas, Bonnie McDougall. Los lectores que no pueden consultar la obra del poeta en lengua original bien pueden preguntarse cómo es posible sopesar puntos de vista tan radicalmente divergentes.

Podemos avanzar un poco dando una mirada directa a *The August Sleepwalker* (*El sonámbulo de agosto*), la traducción al inglés de la antología, y si lo hacemos, podemos encontrar versos que muestran la aguda conciencia de Bei Dao sobre las dificultades de su poesía en otras culturas. Así, su poema “Language” (“Lengua”), comienza diciendo que

many languages  
fly around the world  
producing sparks when they collide  
sometimes of hate  
sometimes of love.<sup>9</sup>  
(Bei Dao 1988, 121)

Encontré este poema por primera vez, tiene sentido, en la antología de Jayana Clerk y Ruth Siegel *Modern Literature of the Non-Western World* (1995), cuya contracarátula, sin duda escrita por el departamento de mercadeo de Harper Collins y no por los editores, presenta la colección como justamente el

9 “Muchas lenguas / vuelan por el mundo / produciendo chispas cuando se estrellan / algunas veces de odio / algunas veces de amor” [n. de la t.].

tipo de *farandulización* literaria que condena Owens: “Viaje a 61 países y tenga la experiencia de una vasta selección de poesía, ficción, drama y memorias”, se afirma. “Deténgase en Asia, el Sureste Asiático, el Medio Oriente, África, América Latina y el Caribe... ¿Su pasaporte? La antología *Modern Literature of the Non-Western World*”. El poema de Bei Dao, sin embargo, termina deconstruyendo exactamente este proceso de circulación:

Many languages  
fly around the world  
the production of languages  
can neither increase nor decrease  
mankind's silent suffering.<sup>10</sup>  
(Bei Dao 1988, 121)

Bei Dao parece confiar menos que Chow en el valor de su obra en otros países; al mismo tiempo, puede tener una postura más inquisitiva, más irónica, que la que le concede Owen, tanto hacia su propia tradición como hacia las audiencias foráneas. Para proseguir en mayor detalle sobre este asunto sería necesario observar un conjunto de tópicos: las maneras en que los poetas chinos de la generación anterior a la de Bei Dao tradujeron a poetas estadounidenses y franceses como una forma de su propia expresión mientras buscaban nuevos recursos para revitalizar el repertorio clásico antiguo. Por otro lado, la manera en que tanto poetas estadounidenses como chinos del medio siglo se vieron influenciados por poetas más tempranos de la lengua española, como Rubén Darío y Federico García Lorca. También cabe preguntarse las maneras en que la aparente simplicidad de la prosodia de Bei Dao puede

10 “Muchas lenguas / vuelan por el mundo / la producción de lenguas / no puede ni aumentar ni disminuir / el sufrimiento silencioso de la humanidad” [n. de la t.].

estar subvirtiendo los llamados maoístas a abandonar las complejidades de la poesía aristocrática y regresar a la pureza del antiguo libro *Shi Jing*, ese clásico popular caracterizado, en palabras de Eugene Eoyang, por una dicción simple y “sentimientos extremadamente comunes, con una universalidad que la canción no pretende esconder” (Eoyang 1994, 249).

Estas indagaciones podrían conducirnos hacia territorios tremendamente especializados, pero es importante notar que no estamos ante una escogencia binaria entre inmersión total e insipidez ligera. Una apreciación completa de la literatura mundial requiere que la observemos a la vez como “atravesada por lo local y globalmente móvil”, como afirmara Vilashini Cooppan (2001, 33). Nuestra lectura de Bei Dao, o de Dante, se beneficiará con un aumento de conocimiento local, en dosis que pueden variar entre obra y obra y entre lector y lector, pero que siempre se quedarán cortas para una comprensión contextual de una obra en su propia tradición. Como tal, la literatura mundial puede alinearse con el cosmopolitismo matizado y localizado que defendiera Bruce Robbins:

Nadie en realidad es ni puede llegar a ser cosmopolita en el sentido de no pertenecer a ningún sitio... El interés que reviste el término *cosmopolitismo* se sitúa, entonces, no en su total extensión teórica, donde se convierte en una paranoica fantasía de la ubicuidad y la omnisciencia, sino más bien (paradójicamente) en sus aplicaciones locales. (1998, 260)

Lejos de ser un cosmopolita desarraigado, Bei Dao está doble o múltiplemente vinculado con eventos y audiencias en su país y fuera de él. En efecto, en su calidad de exiliado desde comienzos de la década de los noventa ha habitado una relación cada vez más multifacética con las expresiones “estar en casa” o “estar en el extranjero”.



Para leer en inglés los poemas de Bei Dao deberíamos estar muy atentos a aspectos relevantes del contexto de su producción, pero en últimas no necesitamos el contexto chino en toda su especificidad. En últimas, Bei Dao en inglés *no es* Bei Dao en chino, y Steven Owen está en realidad describiendo la vida de cualquier obra de literatura mundial cuando pregunta: “¿Es esto literatura china, o literatura iniciada en chino?” (1990, 31). Owen quiere expresar las limitaciones del poeta mediante esta formulación, pero la crítica solo se sostiene a medias, incluso si la poesía de Bei Dao es efectivamente superficial en el original. No solo se trata de algo que aquellos que no leemos chino no logramos valorar; es en realidad irrelevante para la existencia del poema en otros contextos culturales. *Todas* las obras dejan de ser los productos exclusivos de su cultura original una vez son traducidas; todas se convierten en obras que solo se “iniciaron” en su lengua original.

El asunto crucial para el lector extranjero es apreciar qué tan bien funcionan los poemas en la nueva lengua; si ha de servir de algo, la información cultural que puede ser práctico adquirir y relevante aplicar debe tener sentido en la traducción. En este punto, nuevamente, podemos ganar una mejor comprensión al considerar diferentes traducciones de obras de Bei Dao. Gracias a su popularidad global, ya ha sido traducido por varias personas, e incluso se puede acceder a varias traducciones de un poema en particular. Por, ejemplo, aquí tenemos dos versiones de la estrofa inicial de su poema más famoso, “The Answer”, que se convirtió en grito de guerra de los manifestantes de Tiananmén:

Debasement is the password of the base.  
Nobility the epitaph of the noble.  
See how the gilded sky is covered

With the drifting twisted shadows of the dead.<sup>11</sup>  
(Traducción de McDougall)

The scoundrel carries his baseness around like an ID card.  
The honest man bears his honor like an epitaph.  
Look —the gilded sky is swimming  
with undulant reflections of the dead.<sup>12</sup>  
(Traducción de Finkel)<sup>13</sup>

La traducción de McDougall claramente trata de transmitir un juego de palabras que subyace en el poema original, pero el resultado es un inglés artificial y poco poético. La traducción de Finkel es más libre, pero en realidad se lee mejor, y sin la obligación de hacer que el final de las primeras líneas hagan eco del comienzo logra configurar un contraste más efectivo entre “documento de identidad” y “epitafio”. Además su versión juega con cambios modernistas en el registro verbal: la estrofa comienza con un lenguaje prosaico, hasta torpe, para describir al “sinvergüenza” burócrata y luego pasa a la elocuencia poética de “ondulantes reflejos de los muertos”.

A medida que avanza el poema, Finkel también saca a la luz usos de motivos modernistas que no son visibles en la versión de McDougall. Donde esta última dice “No creo en los ecos de los truenos”, Finkel traduce “No creo lo que dice el trueno”, recordando con ironía el quinto subtítulo del poema de Eliot, cuando la voz poética se vuelve hacia Oriente en busca

11 “Rebajar es la contraseña del bajo. / Nobleza el epitafio del noble. / Ved cómo el cielo dorado se cubre / con las cambiantes y retorcidas sombras de los muertos” [n. de la t.].

12 “El sinvergüenza exhibe su bajeza como documento de identidad. / El honesto luce su honor como epitafio. / Ved —el cielo dorado nada / con ondulantes reflejos de los muertos” [n. de la t.].

13 La versión de McDougall proviene de su traducción de *The August Sleepwalker* (1988, 33); la de Donald Finkel está en *A Splintered Mirror* (1991, 9-10).

de sabiduría eterna para refrescar sus reseca raíces occidentales. En la estrofa final de Bei Dao, un grupo de estrellas que McDougall llama “pictografías” se convierte en Finkel en “este antiguo ideograma”, usando el término que Ezra Pound prefería para referirse a los caracteres chinos. Estos ecos concuerdan con la deuda al modernismo estadounidense que Owen y otros han identificado en la obra de Bei Dao. En vez de conectar el poema con el modernismo de esta manera, McDougall continúa sus mejores esfuerzos para insinuar teorías chinas de correspondencia e historia, como se puede ver en su versión de la estrofa final:

A new conjunction and glimmering stars  
 adorn the unobstructed sky now:  
 They are the pictographs from five thousand years.  
 They are the watchful eyes of future generations.<sup>14</sup>

Y Finkel, por su lado:

The earth revolves. A glittering constellation  
 pricks the vast defenseless sky.  
 Can you see it there? that ancient ideogram—  
 the eye of the future, gazing back.<sup>15</sup>

En comparación con la literalidad y la prudencia de la de McDougall, la versión de Finkel es a la vez más elocuente y creativa al tener presentes los contextos chino y modernista. La prosodia prosaica y el sentimentalismo acechante que rechaza

14 “Una nueva conjunción y estrellas relucientes / adornan ahora el cielo despejado: / Son pictogramas de cinco mil años. / Son los ojos vigilantes de las generaciones futuras” [n. de la t.].

15 “La tierra gira. Una constelación reluciente / punza el cielo vasto e indefenso. / ¿Puedes verlo ahí? Ese antiguo ideograma— / el ojo del futuro, que devuelve la mirada” [n. de la t.].

Owen en la poesía de Bei Dao son rasgos mucho más evidentes en las traducciones de McDougall que en las de Finkel, las cuales a su vez ganan en eficacia poética al hacer énfasis en las conexiones modernistas que echa de menos Owen y que McDougall minimiza.

Esta breve consideración sobre Bei Dao puede insinuar lo que exploro en detalle en mi libro *What is World Literature?:* las obras literarias asumen una nueva vida cuando incursionan en el mundo, en sentido amplio, y para entender esta nueva vida necesitamos considerar en detalle las formas en que dichas obras se enmarcan en sus tradiciones y en sus nuevos contextos culturales. La traducción siempre tiene que ver con lo que Fernando Ortiz describió en 1940 como *transculturación*<sup>16</sup>, y si queremos entender la labor de la literatura mundial como una ventana hacia diferentes partes del mundo debemos tener en cuenta la manera en que sus imágenes se han distorsionado de múltiples maneras en el proceso de transculturación. La literatura mundial puede ser descrita, para usar la frase de Vinay Dharwadker, como “un montaje de mapas superpuestos y en movimiento” (2001, 3), y este movimiento incluye relaciones cambiantes en los ámbitos de la historia literaria y el poder cultural. Rara vez las obras traspasan fronteras en términos de igualdad total; si bien los clásicos y las obras maestras que por mucho tiempo han sido dominantes en la literatura mundial han gozado en general de gran prestigio y autoridad en sus nuevos hogares, hoy en día las relaciones de poder a menudo se invierten cuando llegan obras no canónicas a Norteamérica. Tim Brennan y otros han criticado las manipulaciones mediante las cuales se ha quitado el aspecto político de obras que son importadas al contexto estadounidense, pero no es suficiente estar en el lado correcto en política. Todas las obras están sujetas

16 Citado por Gustavo Pérez Firmat, quien describe el espacio de la transculturación como “una zona liminal o ‘margen de intensidad’ donde convergen diversas culturas sin mezclarse” (1989, 25).

a manipulación y hasta deformación en su recepción foránea, pero los clásicos ya establecidos a menudo ganan un cierto grado de protección gracias a su prestigio cultural: será menos probable que, por ejemplo, un editor o casa editorial trunque un texto clásico o lo reorganice sin dar explicaciones, destino que sí tienen a menudo obras no canónicas, incluso a manos de traductores extremadamente afines. Como puede verse en los casos que abordo, que van desde Matilde de Magdeburgo hasta Rigoberta Menchú, las obras de autores no occidentales u occidentales de provincia o subordinados siempre corren un riesgo de asimilación a intereses y agendas de las personas que los editan, los traducen o los interpretan. Mi libro fue escrito en la creencia de que podemos tratar mejor nuestros textos, trátense de clásicos perennes o de obras contemporáneas, si verdaderamente ponemos atención a lo que hacemos cuando los importamos y los introducimos a nuevos contextos.

Al poner énfasis en la fuerza moldeadora de los contextos locales, intento distinguir la literatura mundial de una supuesta “literatura global” que solo se puede leer en terminales de aeropuertos y que es inmune a cualquier contexto específico. La literatura mundial todavía no se vende en librerías Borders sin fronteras<sup>17</sup>. La librería de aeropuerto se surte de agencias que ante todo operan dentro de un contexto nacional y su sistema de distribución de libros, y sus clientes, que viajan de o hacia su país, continúan leyendo de maneras profundamente determinadas por las normas de dicho país. A pesar del enorme poder de internet, hasta Amazon.com ha ido estableciendo sucursales específicas en países diferentes a Estados Unidos en vez de apoyarse en su sitio web estadounidense para lograr un alcance global.

La literatura moderna puede estudiarse en términos globales mediante el marco de referencia de “polisistemas” desarrollado

17 El autor juega con la idea de frontera (*border*) y el nombre de Borders Bookstore, una famosa cadena estadounidense de grandes librerías [n. de la t.].

por teóricos de la traducción como Itamar Even-Zohar, o el enfoque de “sistemas mundiales” sociopolíticos basado en los escritos de Immanuel Wallerstein. Un ejemplo notable de este tipo de trabajo es el ambicioso establecimiento de mapas de la expansión de la novela llevado a cabo por Franco Moretti, que comienza con su *Atlas de la novela europea, 1800-1900*. Dado que ha desarrollado su trabajo más allá de Europa, Moretti ha encontrado que el sistema global de la producción y la recepción literarias es muy variable según el lugar, y ha descrito la dificultad de lidiar de manera directa con la enorme cantidad de material tan diverso que debería incorporar un enfoque global. Moretti ha llegado incluso a recomendar que renunciemos del todo a la lectura detallada (*close reading*) y analicemos patrones amplios y no obras específicas. “La historia de la literatura”, dice, “se convertirá en algo de “segunda mano”; un rompecabezas con las investigaciones de otros, *sin una sola lectura directa del texto*. Aun así, sigue siendo ambiciosa, e incluso más que antes (¡literatura mundial!); pero la ambición es ahora directamente proporcional *a la distancia con el texto*”<sup>18</sup> ([2000] 2025, 97). Aunque su énfasis es político y no arquetípico, en este sentido Moretti recuerda el método que planteara Northrop Frye en su *Anatomy of Criticism* (1957)<sup>19</sup>, donde ofrecía rápidas revisiones de patrones y motivos en un conjunto amplio de obras. En su artículo, Moretti establece una clara distinción entre dos enfoques metafóricos que hay que cambiar: árboles y oleadas. Las obras específicas pueden ser estudiadas por los especialistas como si fueran retoños de un árbol familiar, un sistema nacional exfoliante; el comparativismo global, por otra parte, debe concentrarse en patrones

18 Citamos la traducción del texto de Franco Moretti recogida en este mismo volumen bajo el título de “Conjeturas sobre la literatura mundial” y publicada originalmente por *New Left Review* [n. de la t.].

19 Traducido por Edison Simons como *Anatomía de la crítica* y publicado en Caracas por Editorial Monteávila en 1977 [n. de la t.].

de oleadas de transformaciones que se extienden alrededor del mundo.

¿Será cierto que los estudiosos de la literatura mundial tendrán que dejar el análisis de obras específicas en manos de especialistas en literaturas nacionales, como propone Moretti? Aquellos de nosotros que somos incapaces de alejarnos de manera tan radical de los placeres del texto vamos a discrepar, sin lugar a duda. El enfoque de la literatura mundial tiene muchas de las virtudes que en su momento se identificaron en el caso de los enfoques estructuralistas, pero también tiene en común con ellos algunos de los problemas que enfrentaron aquellos que intentaron aplicar directamente los conceptos de la lingüística estructural a obras literarias complejas. Era posible elucidar estructuras profundas, pero a menudo los efectos literarios se logran de maneras muy individuales; y las gramáticas generativas de la narrativa difícilmente ofrecían mayor penetración en el caso de obras más elaboradas que los cuentos folklóricos y las historias detectivescas. Con los textos es como con las culturas: las culturas particulares solo se prestan parcialmente al análisis de patrones globales comunes. Como afirmó el propio Wallerstein, “la historia del mundo ha sido el opuesto absoluto de una tendencia hacia la homogenización cultural; ha sido más bien una tendencia hacia la diferenciación cultural, o la elaboración cultural, o la complejidad cultural” (1997, 96). Como resultado, los enfoques sistémicos necesitan el contrapeso de la atención a lenguas específicas, textos específicos: es necesario ver tanto el bosque como el árbol.

Moretti reconoce este problema y, con el fin de superar la simple descripción de la expansión de la novela en términos de forma y contenido (la forma occidental imitada y adaptada para entregar contenidos locales), argumenta la importancia de un tercer término, la voz narrativa —rasgo principal de la tradición autóctona que afecta de manera decisiva la interacción entre forma y contenido—. Pero como él mismo dice, además, no

podemos estudiar una voz narrativa lingüísticamente alejada de la misma manera en que rastreamos patrones de ventas de libros o movimientos amplios de motivos literarios. Ahora bien, ¿cómo encontrar el término medio entre descripciones generales amplias, pero a menudo reduccionistas, y lecturas profundas, pero a menudo atomizadoras?

Una solución es reconocer que no estamos ante una escogencia binaria entre sistematicidad global y multiplicidad textual infinita, pues la literatura mundial misma se constituye de maneras diferentes en diferentes culturas. Mucho se puede aprender cuando se presta especial atención al funcionamiento de un determinado sistema cultural, en una escala de análisis que también permita la discusión elaborada de obras específicas. Las normas y necesidades de una cultura moldean profundamente la selección de obras que entran en ella como literatura mundial, y lo hacen afectando los modos en que son traducidas, publicitadas y leídas. En India, por ejemplo, la literatura mundial asume un valor particular en los contextos duales de la multiplicidad de diversas lenguas indias y la presencia continuada del inglés en la India posterior al Raj. El inglés puede considerarse en términos comparativos como tres distintas entidades concretas en India: la lengua de la literatura británica que ocupa un lugar prominente en la educación india, el fenómeno mundial del inglés global contemporáneo y el indo-inglés, con su estatus ambiguo a mitad de camino entre una lengua foránea y una nativa.

Amiya Dev ha señalado que las veintidós lenguas nativas principales de la India forman ya un conjunto comparable a la literatura europea, y las diferentes literaturas indias siempre están notablemente marcadas por las otras lenguas usadas a su alrededor. Como resultado, dice Dev, ninguna literatura india está sola en ningún momento: “El bengalí será bengalí+; el panyabí, panyabí+, y el tamil, tamil+. En una situación multilingüe no puede existir una verdadera apreciación de una literatura singular en aislamiento absoluto” (1984, 14). “La



estructura misma de la literatura india es comparativa”, como ha afirmado Sisir Kumar Das, “su estructura es comparativa y sus textos y contextos son indios” (citado en Mohan 1989, 79).

En contraste, la literatura mundial en Brasil ha sido moldeada por un conjunto de fuerzas muy diferentes: por relaciones complejas entre personas de ascendencia indígena, europea o mixta; por relaciones interamericanas con Latinoamérica y en relación con Norteamérica, y por lazos duraderos con Portugal, España y Francia. En obras como el *Manifesto antropófago* de Oswald de Andrade, el “modernismo internacional” ayudó a conformar una identidad cultural específicamente brasileña, como ha enfatizado recientemente Beatriz Resende (2001). De manera similar, mientras que los estudiosos europeos han considerado que la literatura mundial irradia desde los centros metropolitanos hacia receptores provincianos y relativamente pasivos, varios académicos brasileños se están alejando del paradigma de “París, capital cultural de América Latina” para poner énfasis en un proceso de doble vía que está tan arraigado en la heterogeneidad dinámica brasileña como en la autoridad cultural francesa<sup>20</sup>.

Para cualquier observador, incluso una perspectiva genuinamente global sigue siendo una perspectiva *desde algún lugar*, y los modelos globales de circulación de la literatura mundial toman forma en sus manifestaciones locales. Con esto en mente, en *What is World Literature?* me concentro específicamente (aunque no de manera exclusiva) en la literatura mundial tal y como ha sido construida a lo largo del siglo pasado en un

20 Este es el tema de un artículo muy esclarecedor de Tania Carvalhal, “Culturas e contextos” (2001). En su equilibrada presentación de un intercambio de doble vía, Carvalhal evita el triunfalismo implícito que se aprecia en obras como *La república mundial de las letras* de Pascale Casanova, que podría titularse más bien *La République parisienne des lettres* (*La república parisina de las letras*). Aunque es un recuento insatisfactorio de la literatura mundial en general, el libro de Casanova acierta en dar cuenta de la manera en que esta opera en el contexto francés moderno.

espacio cultural específico que no es otro que el de los antes provincianos y ahora metropolitanos Estados Unidos. Este foco me da tiempo para tratar detalladamente obras ejemplares, lo que permite una interacción entre asuntos generales y casos particulares. Más aún, a la vez que evita la *hybris* de suponer que *nosotros somos* el mundo, un estudio de la literatura mundial en este escenario puede hacer surgir patrones interesantes para otros trabajos sobre el tema en otros lugares.

Una mirada final a Johann Peter Eckermann en su país y fuera de él puede sugerir algunos de los asuntos que aparecen cuando un autor provinciano llega a una audiencia metropolitana. Tanto en sus encuentros con Goethe como en la subsecuente recepción de sus *Conversaciones* en Inglaterra y Estados Unidos, Eckermann nos ofrece una vívida ilustración de las problemáticas relaciones de poder entre el mundo de la élite y el popular. Mientras que Goethe puede admirar a los novelistas chinos por gozar ya de un refinado nivel de cultura “cuando nuestros antepasados vivían todavía en los bosques”, la familia de Eckermann, como nos informa en la introducción, solo se había alejado unas quinientas yardas del bosque, al cual volvía frecuentemente en busca de ramitas para el fuego. Comienza Eckermann su libro con una historia de veinte páginas sobre su vida hasta el momento de su llegada a Weimar, titulada “Introducción: el autor da noticia de su persona y procedencia y del origen de su relación con Goethe” (Eckermann [2005] 2023, 17). Esta es una historia cuyos elementos pueden encontrarse todos en la *Morfología del cuento* de Vladimir Propp. Eckermann nació en 1792 en un pueblo del norte de Alemania y fue el hijo menor de un segundo matrimonio. Su familia era muy pobre —“la fuente principal de la nutrición de nuestra pequeña familia era una vaca” (1982, 11)— y el joven Johann pasó su infancia recogiendo paja en los campos y leña en el bosque, trabajando en la huerta de la familia y caminando con su padre de pueblo en pueblo, cargados de cajas de madera y vendiendo moños,

hilos y telas. Fascinado por la imagen de un caballo en la bolsa de tabaco de su padre, Johann dedica la noche a copiarla, y sus padres quedan encantados con el resultado. Casi no puede dormir en toda la noche, anticipando la contemplación de su dibujo a la mañana siguiente.

Consigue papel y carboncillo, y dibuja sin cesar. Un vecino con medios se interesa en él y ofrece mandarlo a Hamburgo a aprender pintura. Sus padres rechazan la oferta, y señalan que es un trabajo difícil y hasta peligroso, especialmente ya que las casas de Hamburgo son muy altas; poniendo en evidencia que la única pintura que conocen es la de muros. Desanimado, Johann permanece en su casa; pero sus dibujos inspiran a algunos vecinos que empiezan a pagar sus gastos en la escuela del pueblo. A los dieciséis años consigue un empleo como secretario del juez local. Se enlista brevemente en el Ejército cuando las fuerzas napoleónicas son expulsadas de Alemania. Destinado a Flandes, ve allí por primera vez verdaderas pinturas: “Ahora que veía qué era ser pintor, podía lamentar que se me hubiera prohibido seguir ese camino” (1982, 16). La guerra termina y Johann vuelve a casa para encontrar que su padre ha muerto y que su hermana y su familia comparten ahora la casita de su madre. Camina durante días atravesando campos cubiertos de nieve hasta llegar a Hamburgo, donde encuentra alojamiento con un amigo del pueblo e intenta convertirse en artista.

Limitada su ambición por la pobreza y la precariedad de su salud, Eckermann consigue un empleo como secretario en la corte local y comienza a leer poesía y a intentar escribir. Tiene veinticuatro años. Estudia en privado, dolorosamente consciente de carecer de la educación de la que gozan los grandes escritores cuyas biografías lee todo el tiempo. Aun así, sus poemas reciben beneplácito y él se arriesga a publicar un pequeño volumen. Envía un ejemplar a Goethe, quien le escribe una nota amable. No vuelven a estar en contacto hasta que termina su estancia en Gotinga, escribe su manuscrito sobre la poesía y se arriesga a mandar su carta y visitar a Goethe.

Eckermann logra dejar atrás el entorno en que transcurrió su infancia, pero sus raíces provincianas son muy difíciles de cortar. Una vez instalado en el círculo de Goethe, las diferencias sociales reaparecen continuamente en su relato, a menudo transformadas en una diferencia de género. A lo largo de las *Conversaciones*, Eckermann se pone en el papel de tímida doncella admiradora de la autoridad heroica de Goethe. En su primera conversación en el sofá de Goethe, Eckermann dice:

Pasamos mucho rato juntos, en una atmósfera serena y afectuosa. Yo le apretaba las rodillas, al mirarlo me olvidaba de hablar y no me cansaba de contemplarlo. Aquel rostro tan robusto y moreno, lleno de arrugas, y con tanta expresión en cada una de ellas [*und jede Falte voller Ausdruck!*]... A su lado me sentía indescriptiblemente a gusto. (Eckermann [2005] 2023, 45)

Como puede verse, las reservas de doncella implican silencio frente a los enormes poderes expresivos de Goethe, que incluso residen en sus arrugas. Un año después, Eckermann sigue hablando en tono de joven enamorado, estimulado cada vez más por la poesía de Goethe, esta vez mediada por la voz del poeta y por su cuerpo entero:

Sacó un manuscrito de poemas inéditos y me leyó algunos en voz alta. Constituía un placer único escucharlo, pues no solo la fuerza y frescura original de los poemas resultaban altamente estimulantes para mí, sino que Goethe, al leer en voz alta, se me mostraba en una faceta extremadamente relevante y que me había sido desconocida hasta entonces. ¡Qué riqueza y fuerza en la voz! ¡Qué expresión y qué vida en aquel rostro lleno de arrugas! ¡Y qué ojos! (Eckermann [2005] 2023, 128)

Cinco años después de empezar su trato con Goethe, Eckermann sigue señalando el hecho de que llega antes de tiempo cuando Goethe lo invita a cenar, para poder tener a su héroe sólo para él: “Tal como deseaba, lo hallé todavía a solas, a la espera de los comensales. Llevaba su frac negro con la estrella, como a mí tanto me gusta” (Eckermann [2005] 2023, 340). En seguida mantienen una conversación en la cual Goethe le hace la confidencia de que nunca será popular con las multitudes; que escribe solamente para individuos de mentes afines. Los demás invitados llegan y la cena comienza, pero Eckermann queda sumido en sus pensamientos:

Estos y otros pensamientos similares pasaron por mi cabeza durante el almuerzo. [...]

Entretanto, los presentes charlaban y bromeaban alegremente a mi alrededor y disfrutaban de la buena mesa. También yo había desgranado algún que otro comentario de vez en cuando, aunque sin estar realmente atento. Según parece, una dama me formuló una pregunta a la que yo no debí de responder de la manera más adecuada, por lo que los presentes se burlaron de mí.

—Dejad a Eckermann —intervino Goethe—: ¡Siempre está ausente, incluso cuando está en el teatro! [...]

De postre nos trajeron bizcocho y unas apetitosas uvas. Estas le habían sido enviadas de muy lejos y Goethe guardó en secreto su procedencia. Las repartió entre los comensales, y a mí me ofreció una muy madura por encima de la mesa. [...]

Saboreé aquella uva procedente de la mano de Goethe y me sentí próximo a él en cuerpo y alma. (Eckermann [2005] 2023, 343-344)

Eckermann nunca llegará más allá de saborear las uvas que un admirador desconocido le había enviado a Goethe. Nunca logra apropiarse del poderío literario que, como poeta, tiene su héroe. Goethe tampoco ayuda mucho cuando le aconseja,

temprano en su relación, que abandone el proyecto de escribir un poema largo sobre las estaciones: “Sobre todo, tenga cuidado con las grandes invenciones *propias*, pues con ellas se intenta transmitir un punto de vista sobre las cosas que en la juventud raramente ha madurado. [¡Eckermann tenía *treinta años!*]” (Eckermann [2005] 2023, 57). No obstante, si Goethe, cerca ya del final de su vida, siente que su audiencia consiste en un grupo pequeño y en declive, Eckermann puede sacar un libro de sus conversaciones con él y así proyectar su imagen ante un público mayor. Este acto de piedad es a la vez su más exitoso acto de apropiación, como muestra en las palabras iniciales de un prólogo que precede su introducción autobiográfica en la edición original en alemán: “Esta colección de conversaciones y discusiones con Goethe surge sobre todo del deseo natural que me anima a apropiarme, mediante la escritura, de cualquier experiencia vivida que parezca meritoria o notable” (1982, 7). Aunque el brillante Goethe presenta muy diversas facetas a diferentes personas, Eckermann dice: “He aquí *mi* Goethe” (1982, 8, énfasis en el original).

Eckermann utiliza el proceso de reflexión en un espejo o *Spiegelung*, que Goethe asocia con la red de la literatura mundial, y lo aplica a su propio retrato de Goethe:

Esta palabra [*“mi”*] aplica no solo a la manera en que él se me presentó a mí, sino más especialmente a la manera en que yo a mi vez logré captarlo y representarlo. En casos como este tiene lugar un reflejo especular, y rara vez ocurre que, al pasar a través de otro individuo no se pierdan características específicas ni se integre nada foráneo. (1982, 8)

Eckermann mezcla así parte de su propia sustancia foránea en el retrato de Goethe, un proceso en el que la doncella silenciosa, el oyente más próximo, es quien tiene la última palabra.

Interesa notar que en una nueva entrega de las *Conversaciones*, publicada doce años después de la original, Eckermann

termina su relato alineándose con la Virgen María. Su último comentario se centra en una discusión sobre la Biblia. Eckermann acaba de comprar un ejemplar, pero está muy molesto al ver que este no incluye los evangelios apócrifos. Goethe comenta que la Iglesia cometió un error cuando cerró el canon de las escrituras, pues el trabajo de Dios todavía continúa, y notablemente en la actividad de grandes espíritus como Mozart, Rafael y Shakespeare, “que pueden elevar a sus contemporáneos inferiores” (1982, 667). Después de estas palabras, las últimas de Goethe que Eckermann registra, aparece un párrafo de un renglón que dice: “Goethe quedó en silencio. Yo, sin embargo, guardé sus grandes y buenas palabras en mi corazón” (1982, 667). Esta paráfrasis recuerda el pasaje de Lucas 2,51, en el cual el joven Jesús predica en el templo; aunque los que lo escuchaban no lo entendieron, “su madre guardó todas sus palabras en su corazón”.

El final bíblico del pasaje de Eckermann es un espejo que refleja el final clásico de su relato original. Eckermann siempre había sentido que la casa de Goethe era como un cierto museo de arte clásico. Lo primero que nota en su primera visita son los “vaciados en yeso de estatuas antiguas que flanqueaban la escalera” (Eckermann [2005] 2023, 44) y el propio Goethe es la pieza más preciada en la parte más íntima de la casa:

Esta tarde asistí por primera vez a un gran té en casa de Goethe. Fui el primero en llegar y experimenté el placer de aquellas luminosas estancias, que cuando tienen todas las puertas abiertas, permiten pasar directamente de una a otra. En una de las últimas hallé a Goethe, que vino a saludarme con gran cordialidad. Sobre un traje negro llevaba aquella estrella que tan bien le sentaba. Aún teníamos tiempo para pasar un rato solos. (Eckermann 1956, 60)

Ahora, al final del libro, el Goethe que Eckermann quiere monumentalizar se convierte en un mausoleo. Después de

relatar una conversación final sobre la tragedia griega y el papel del artista, Eckermann pasa por alto cualquier mención de la enfermedad final o la muerte de Goethe. Sencillamente hay un espacio, y luego un párrafo final fantasmagórico e inquietante:

La mañana después de la muerte de Goethe me invadió un profundo deseo de ver su cuerpo por última vez. Su fiel criado Friedrich [Krause] me abrió la habitación en la que lo habían tendido. Tumbado sobre la espalda, reposaba como si estuviera durmiendo. Una profunda paz y firmeza imperaban en los rasgos de su eminente y noble rostro. Su imponente frente parecía estar albergando todavía algún pensamiento. Habría deseado obtener un rizo de sus cabellos, pero el respeto que sentía me impidió cortárselo. Su cuerpo yacía desnudo, envuelto en una sábana blanca. A su alrededor se habían colocado grandes bloques de hielo para mantenerlo fresco todo el tiempo que fuera posible. Friedrich retiró la sábana y el divino esplendor de sus miembros me dejó asombrado: el torso grande, ancho y convexo; los brazos y los muslos, plenos y suavemente musculados; los pies, delicados y de la forma más pura, y en ningún lugar de su cuerpo se apreciaba rastro alguno de obesidad o de enflaquecimiento y corrupción. Tenía ante mí a un hombre perfecto en toda su belleza, y el placer que experimenté al verlo me hizo olvidar por unos instantes que su espíritu inmortal había abandonado aquella envoltura. Le puse la mano sobre el corazón —un profundo silencio reinaba por doquier— y volví el rostro a fin de dar rienda suelta a mis largamente contenidas lágrimas. (Eckermann [2005] 2023, 582-583)

El silencio profundo de la escena resalta y pone de relieve su tremendo poder visual. Eckermann ha conseguido en prosa una extraña síntesis de las pinturas que alguna vez había querido pintar y la poesía dramática que continuaba componiendo.



Ninguno de los esfuerzos que hizo Eckermann para escribir en géneros “elevados” tuvo ningún impacto, pero en la más popular forma del diario logró un puesto definitivo en la literatura mundial. Su libro fue traducido a “todas las lenguas europeas”, como nos informa la *Enciclopedia Británica*, e incluso a “todas las lenguas de la civilización”, como lo afirmó Havelock Ellis en 1930, en una introducción a las *Conversaciones* (su frase, aunque grandilocuente, remite por lo menos a una traducción: la hecha al japonés). A través de su libro Eckermann se convirtió en el cosmopolita viajero que nunca pudo ser en vida, y hasta llegó a ser el flamante Juan Pedro Eckermann en una traducción española.

El rápido éxito del libro en el extranjero contrasta notablemente con su tibia recepción inicial en Alemania. Aunque lo había publicado una prestigiosa editorial, Brockhaus, se vendió poco y solo suscitó algunas pocas reseñas. La obra de Goethe estaba efectivamente en declive en Alemania, y su perspectiva elevada y conservadora tenía poco atractivo para los *literati* alemanes de los años turbulentos que llevarían a 1848. Eckermann tuvo muchas dificultades para encontrar un editor de la secuela, la cual una vez publicada recibió incluso menos interés que la versión original. Las *Conversaciones* solo empezaron a tener una audiencia significativa veinte años después, cuando Brockhaus se adueñó de la secuela y la publicó junto con la versión original. El libro de Eckermann, así, constituye un ejemplo interesante de obra que solo consigue una presencia efectiva en su país de origen después de haber entrado en la literatura mundial. En un movimiento que no habría sorprendido a Goethe, la recepción del libro en el exterior preparó el escenario para su subsiguiente renacimiento en casa.

Las *Conversaciones* tuvieron un buen desempeño en la traducción inglesa; tanto la primera versión como la secuela fueron traducidas muy rápidamente y pronto encontraron muchos admiradores. Una traducción abreviada —hecha, dato interesante, por la feminista estadounidense Margaret

Fuller— apareció temprano, en 1838, y tan solo dos años después de que Eckermann publicara en 1848 la secuela un traductor inglés, John Oxenford, expandiría la traducción de Fuller y añadiría varias entradas. En esta traducción, el libro no solo consiguió nuevos lectores, sino que logró una renovada coherencia, pues Oxenford reelaboró toda la serie de conversaciones para producir una secuencia integrada, mientras que Eckermann había tenido que publicar su nuevo material como volumen independiente luego de romper con su editor original debido a que el libro no había alcanzado el aplauso general que él había estado seguro de conseguir.

Las *Conversaciones*, pues, ganaron en traducción. Sin embargo, Eckermann perdió, ya que el libro titulado *Gespräche mit Goethe* [*Conversaciones con Goethe*] se convirtió en inglés en *Conversations with Eckermann*<sup>21</sup>: Oxenford presentó a Goethe, no a Eckermann, como el verdadero autor del libro. La autoridad de Eckermann sobre este texto disminuyó proporcionalmente a su desaparición como autor: a partir de Oxenford, los traductores y editores se han sentido en libertad de alterar las entradas que corresponden a Eckermann y hasta su prosa, otorgando respeto total solo a las citas de Goethe —a pesar de que dichas citas eran por lo general reconstrucciones hechas por Eckermann, a menudo años después de ocurridas las conversaciones, y habían sido moldeadas, como la narrativa que las enmarcaba, por la interpretación que Eckermann había construido de Goethe y de su obra—. Como lo expresó Eckermann en una carta dirigida a un amigo, su libro no era “solamente la producción mecánica de un buen recuerdo... aunque yo no inventé nada y todo es *completamente verdadero*, sin embargo ha sido *escogido*” (1982, 680; énfasis en el original). O, como señaló con amargura en otra carta, “si yo hubiera sido un cero a la izquierda, como muchos creen, ¿cómo

21 Este fenómeno no se presenta en español, en el que las traducciones aparecen con el título *Conversaciones con Goethe* y la autoría de Eckermann.

habrían podido conservarse la valía y la nobleza de Goethe al atravesar mi espíritu?” (1982, 694).

Demasiado a menudo, los traductores de Eckermann parecen haber sentido que este no era *lo suficientemente* insignificante. En su versión de 1850, Oxenford reduce de modo sistemático la presencia de Eckermann a lo largo del libro. También abrevió drásticamente la introducción autobiográfica de Eckermann, y en el cuerpo de la obra omitió sin decirlo frases que encontraba muy emotivas o donde Eckermann era muy consciente de sí mismo (“Con él yo me sentía indescriptiblemente feliz”; “Me regocijé enormemente al oír estas palabras”). Más aún, eliminó entradas completas, por lo general aquellas en las que Eckermann jugaba un papel tan importante como el de Goethe; por ejemplo, la entrada final de la secuela, con su alegato sobre la Biblia y la comparación implícita que Eckermann hace de sí mismo con la Virgen María.

Havelock Ellis lamentó que en el siglo XIX se menospreciara la vida y la autoría de Eckermann. En su prólogo a la edición de 1930 de la traducción de Oxenford para la Everyman Library, Ellis celebraba la aparición reciente de una biografía de Eckermann diciendo que ya era hora y afirmando que “Eckermann no será olvidado de nuevo... ha moldeado el retrato mediante el cual conocemos mejor a la figura cimera moderna del mundo del espíritu” (Goethe 1930, xviii). Pero en su edición, después de sus elogios a Eckermann viene una dura nota de J. K. Moorhead, el editor, que va más lejos que Oxenford en reducir a Eckermann: “Casi un octavo del libro original”, nos dice, “ha sido desechado al podar los excesos [¡!] de Eckermann, su extremada verbosidad y lo que él mismo habría permitido llamar su subjetividad” (xxi).

La situación es aún peor en una reaparición reciente de la traducción de Oxenford en una buena edición de pasta blanda de la North Point Press (1984). No solo vuelve a titularse *Conversations with Eckermann*, con Goethe como autor del libro, sino que además saca la figura de Goethe completamente

de la historia. Mientras que las *Conversaciones* comienzan con Goethe de 74 años y terminan con su muerte a los 83, la carátula de la edición de North Point muestra un Goethe de aproximadamente cuarenta años y además incluye un paso más: un frontispicio con un busto de estilo romano del joven Goethe). Goethe vio cumplido su mayor anhelo: es ahora más noble, más latino y también décadas más joven; todo esto, en traducción.

Al otro lado del canal de la Mancha, Goethe revive en su ataúd como Drácula y se convierte en autor del libro que registra su propia muerte. La vida de Eckermann, mientras tanto, se diluye junto con su autoría: si bien ediciones tempranas tendían a abreviar el prólogo de Eckermann y su introducción autobiográfica, la de North Point elimina ambos. Esto hace que el comienzo del libro sea un poco misterioso (“Weimar, 10 de junio de 1823. Llegué hace unos días, pero sólo hoy vi a Goethe”), pero la eliminación impide que la persona que ahora es tan solo el amanuense de Goethe pueda reclamar la autoría. “Johann Wolfgang von Goethe”, nos dice la carátula, “fue un gigante intelectual... De todas sus obras, *Conversations with Eckermann* es tal vez la que mejor muestra el rango de sus intereses y la profundidad de su conocimiento en todos ellos”. Eckermann, por el contrario, es simplemente “un joven amigo”, como se explica en una breve “Nota sobre el texto”, que transcribió y publicó los comentarios de Goethe. Después de darle vida a su héroe cosmopolita, el autor provinciano se desvanece en la oscuridad proyectada por la sombra cada vez más larga del retrato que él mismo pintó.

En *What is World Literature?* me ocupo principalmente de rastrear lo ganado y lo perdido en la traducción, observando los cambios entrecruzados de lengua, época, región, religión, estatus social y contexto literario en los que pueda incurrir una obra que se mueve desde su punto de origen hacia una nueva esfera cultural. Hoy en día hacemos cada vez más traducciones desde, y en torno a, una amplitud de mundos literarios sin

precedentes. Bien hechas, estas traducciones múltiples nos pueden servir para apreciar la amplitud de las culturas del mundo, tanto del pasado como del presente. Sin embargo, más a menudo de lo deseable ocurren errores en el proceso y entonces, al ganar una obra de literatura mundial, podemos perder el alma del autor. Nuestros sofisticados métodos críticos y nuestra refinada sensibilidad cultural no han bastado para impedirnos caer en errores y abusos que eran comunes hace cien o hasta mil años. Deberíamos trabajar mejor, pero esto requerirá una mejor comprensión de lo que significa hacer lo que hacemos cuando hacemos circular obras a lo largo y ancho de las cambiantes esferas de la literatura mundial. Este es un intento de definición, una celebración de nuevas oportunidades y una galería de ejemplos admonitorios.

### Referencias

- Abu-Lughod, Janet. 1997. "Going Beyond Global Babble". En *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, editado por Anthony King, 131-138. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Aldridge, A. Owen. 1986. *The Reemergence of World Literature: A Study of Asia and the West*. Londres/Toronto: Associated University Presses.
- Ali, Tariq. 1993. "Literature and Market Realism". *New Left Review* 199: 140-145.
- Bei Dao [Zhao Zhenkai]. 1988. *The August Sleepwalker: Poetry*. Traducido por Bonnie S. McDougall. Nueva York: New Directions.
- Bernheimer, Charles. 1995. *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press.

- Beverley, John. 1993. *Against Literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brennan, Timothy. 1997. *At Home in the World: Cosmopolitanism Now*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Carvalho, Tania. 2001. "Culturas e contextos". En *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*, editado por Eduardo de F. Coutinho, 147-154. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Charles, Philaret Euphemon. 1973. "Foreign Literature Compared". En *Comparative Literature: The Early Years*, editado por Hans-Joachim Schultze y Phillip H. Rhein, 16-37. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Chow, Rey. 1993. *Writing Diaspora: Tactics of Intervention in Contemporary Cultural Studies*. Bloomington: Indiana University Press.
- Clerk, Jayana, y Ruth Siegel, eds. 1995. *Modern Literature of the Non-Western World: Where the Waters Are Born*. Nueva York: HarperCollins.
- Cooppan, Vilashini. 2001. "World Literature and Global Theory: Comparative Literature for the New Millennium". *Symplek* 9 (1-2): 15-43.
- Dev, Amiya. 1984. *The Idea of Comparative Literature in India*. Calcuta: Papyrus.
- Dharwadkar, Vinay. 2001. *Cosmopolitan Geographies: New Locations in Literature and Culture*. Nueva York: Routledge.
- Eckermann, Johann Peter. 1982. *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, editado por Regine Otto. Berlín: Aufbau Verlag.
- Eckermann, Johann Peter. (2005) 2023. *Conversaciones con Goethe*. Editado y traducido por Rosa Sala Rose. Barcelona: Acantilado.
- Eoyang, Eugene. 1994. "The Many 'Worlds' of World Literature: Pound and Waley as Translators of Chinese". En *Reading World Literature: Theory, History, Practice*,

- editado por Sarah Lawall, 241-266. Austin: University of Texas Press.
- Étiemble. 1988. *Ouverture(s) sur une comparatisme planétaire*. París: Christian Bourgois.
- Finkel, Donald. 1991. *A Splintered Mirror: Chinese Poetry from the Democracy Movement*. San Francisco: North Point.
- Frye, Northrop. 1957. *Anatomy of Criticism*. Princeton, NJ: Princeton University Prtess.
- Frye, Northrop. 1988. *El gran código: una lectura mitológica y literaria de la Biblia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1930. *Conversations with Eckermann*. Editado por J. K. Moorhead, traducido por John Oxenford, introducción de Havelock Ellis. Londres: Everyman's Library.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1973. "Some Passages Pertaining to the Concept of World Literature". En *Comparative Literature: The Early Years*, editado por Hans-Joachim Schultz y Phillip H. Rhein, 1-12. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Goethe, Johann Wolfgang von. 1984. *Conversations with Eckermann (1823-1832)*. Traducido por John Oxenford. San Francisco: North Point.
- Guillén, Claudio. 1993. *The Challenge of Comparative Literature*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Guillory, John. 1993. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kermode, Frank. 1975. *The Classic*. Londres: Faber & Faber.
- Lanser, Susan Sniader. 1994. "Compared to What? Global Feminism, Comparatism, and the Master's Tools". En *Borderwork: Feminist Engagements with Comparative Literature*, editado por Margaret R. Higonnet, 280-300. Ithaca, NY: Cornell University Press.
- Marx, Karl, y Friedrich Engels. 2001. *Manifiesto comunista*. Introducción y traducción de Pedro Ribas. Madrid: Alianza Editorial.

- Miyoshi, Masao. 1991. *Off Center: Power and Culture Relations between Japan and the United States*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Mohan, Chandra. 1989. "Comparative Indian Literature: Some Recent Trends". En *Aspects of Comparative Literature: Current Approaches*, 95-105. Nueva Delhi: India Publishers.
- Moretti, Franco. (2000) 2025. "Conjeturas sobre la literatura mundial". En *Visiones de un mundo desigual. Problemas, desafíos y diseminaciones críticas de la literatura mundial*, editado por Ana F. Prata, 93-114. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Owen, Stephen. 1990. "What Is World Poetry?". *New Republic*, noviembre: 28-32.
- Pérez Firmat, Gustavo. 1989. *The Cuban Condition: Translation and Identity in Modern Cuban Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prempati, D. 1987. "Why Comparative Literature in India?". En *Comparative Literature*, editado por R. K. Dahawan, 53-65. Nueva Delhi: Bahri.
- Resende, Beatriz. 2001. "A formação de identidades plurais no Brasil moderno". En *Fronteiras imaginadas: cultura nacional/teoria internacional*, editado por Eduardo de F. Courinho, 83-96. Río de Janeiro: Aeroplano.
- Robbins, Bruce. 1998. "Comparative Cosmopolitanisms". En *Cosmopolitics: Thinking and Feeling beyond the Nation*, editado por Pheng Cheah y Bruce Robbins, 246-264. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Smith, Barbara Herrnstein. 1988. *Contingencies of Value*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Strich, Fritz. 1949. *Goethe and World Literature*. Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Tedlock, Barbara. 1992. *Time and the Highland Maya*. Albuquerque: University of New Mexico Press.



- Venuti, Lawrence. 1998. *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*. Londres/Nueva York: Routledge.
- Wallerstein, Immanuel. 1997. "The National and the Universal: Can There Be Such a Thing as World Culture?". En *Culture, Globalization and the World-System: Contemporary Conditions for the Representation of Identity*, editado por Anthony King, 91-106. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Wordsworth, William. 1999. *Prólogo a las baladas líricas*. Editado por Eduardo Sánchez Fernández. Madrid: Hiperión.
- Yu, Pauline. 1988. "Alienation Effects: Comparative Literature and the Chinese Tradition". En *The Comparative Perspective on Literature*, editado por Clayton Koelb y Susan Noakes, 162-176. Ithaca, NY: Cornell University Press.

## LA LITERATURA COMO MUNDO\*

Pascale Casanova

*Cliente: ¡Dios hizo el mundo en seis días, y usted es incapaz de hacerme unos malditos pantalones en seis meses!*

*Sastre: Pero señor, mire el mundo, y mire sus pantalones.*

Samuel Beckett

*Lejos, lejos de ti se despliega la historia mundial, la historia mundial de tu alma.*

Franz Kafka

Tres preguntas. ¿Es posible restablecer el eslabón perdido entre la literatura, la historia y el mundo, y al mismo tiempo mantener una completa percepción de la irreducible singularidad de los textos literarios? Segunda, ¿puede concebirse

\* Traducción original de *New Left Review* 31 (2005): 66-83.

doi: <https://doi.org/10.51573/Andes.9789587988901.9789587988963.9789587988970.2>

la literatura como un mundo en sí? Y en tal caso, ¿podría una exploración de su territorio ayudarnos a responder la primera pregunta?

Dicho de otra manera, ¿es posible encontrar los medios conceptuales con los que enfrentarse al postulado central de la crítica literaria interna, basada en el texto: el de que existe una ruptura total entre el texto y el mundo? ¿Podemos proponer herramientas teóricas y prácticas capaces de combatir el principio rector de la autonomía del texto o la supuesta independencia de la esfera lingüística? Hasta el momento, me parece que las respuestas dadas a esta pregunta crucial, desde la teoría poscolonial entre otras, solo han establecido una relación limitada entre los dos ámbitos supuestamente inconmensurables. El poscolonialismo postula que existe una relación directa entre la literatura y la historia, una relación exclusivamente política. A partir de ahí, pasa a realizar una crítica externa que corre el riesgo de reducir lo literario a lo político, imponiendo una serie de anexiones o cortocircuitos y pasando a menudo en silencio por las verdaderas características estéticas, formales o estilísticas que de hecho “hacen” la literatura.

Quiero proponer una hipótesis para superar esta división entre crítica interna y externa. Digamos que existe un espacio mediador entre la literatura y el mundo: un territorio paralelo, relativamente autónomo del ámbito político y dedicado por ello a preguntas, debates, invenciones de naturaleza específicamente literaria. En él, las luchas de todo tipo —políticas, sociales, nacionales, de género, étnicas— acaban siendo refractadas, diluidas, deformadas o transformadas de acuerdo con una lógica literaria y en formas literarias. Trabajar sobre esta hipótesis, intentando al mismo tiempo prever todas sus consecuencias políticas y prácticas, debería permitirnos establecer un curso de crítica a la vez interna y externa; en otras palabras, una crítica capaz de dar una explicación unificada de, pongamos, la evolución de las formas poéticas, o la estética de la novela, y la conexión de ambas con el mundo político, económico

y social, y que incluso nos dijera, mediante un proceso muy largo (histórico, de hecho), cómo se rompe el vínculo en las regiones más autónomas de este espacio.

Por consiguiente: otro mundo, cuyas divisiones y fronteras sean relativamente independientes de las fronteras políticas y lingüísticas. Y con sus propias leyes, su propia historia, sus revueltas y revoluciones específicas; un mercado en el que se comercie con valores no mercantiles, dentro de una economía no económica, y medido, como veremos, por una escala temporal estética. Este Mundo de las Letras funciona en su mayor parte de manera invisible, excepto para aquellos más alejados de sus grandes centros y más privados de sus recursos, que pueden ver con más claridad que los otros las formas de violencia y dominación que operan en su interior.

Llamemos a esta área intermedia el “espacio literario mundial”. No es más que una herramienta que debería ponerse a prueba mediante la investigación concreta; un instrumento que podría proporcionar una explicación sobre la lógica y la historia de la literatura, sin caer en la trampa de la autonomía total. También es un “modelo hipotético” en el sentido chomskiano: un conjunto de enunciados cuyo establecimiento (aunque arriesgado) puede ayudar a formular el objeto de descripción; es decir, un conjunto de proposiciones internamente coherente (Chomsky 1964, 105). Trabajar a partir de un modelo debería permitir cierta libertad respecto a lo “dado” inmediato. Debería, por cierto, permitirnos construir cada caso de nuevo y demostrar que ninguno de ellos existe en aislamiento, sino que es un ejemplo particular de lo posible, un elemento de un grupo o familia, que no podríamos haber visto sin haber formulado primero un modelo abstracto de todas las posibilidades.

Esta herramienta conceptual no es en sí misma una “literatura mundial” —es decir, un corpus literario expandido a escala mundial, cuya documentación y, de hecho, existencia sigue siendo problemática—, sino un *espacio*: un conjunto de

posiciones interconectadas, que deben considerarse y describirse en función de las relaciones. No están en juego las modalidades de análisis de la literatura a escala mundial, sino los medios conceptuales de pensar la literatura *en cuanto* mundo.

En el relato “La figura en la alfombra” —enfocado como está hacia los objetivos de interpretación en literatura— Henry James despliega la hermosa metáfora de la alfombra persa. Vista de pasada o demasiado de cerca, parece un entramado indescifrable de formas y colores arbitrarios; pero desde el ángulo correcto, la alfombra presenta de repente al observador atento “la combinación correcta” de “soberbia complejidad”; un conjunto ordenado de motivos que solo se pueden entender relacionados entre sí y que solo se hacen visibles cuando se perciben en su totalidad, en su dependencia recíproca y su interacción mutua (James 1978, 381). Solo cuando se ve la alfombra a modo de configuración —por usar la expresión utilizada por Foucault en *Las palabras y las cosas*— que ordena las formas y los colores, pueden comprenderse sus regularidades, variaciones y repeticiones; su coherencia y sus relaciones internas. Cada figura solo se puede captar en función de la posición que ocupa dentro del conjunto y de sus interconexiones con todas las demás.

La metáfora de la alfombra persa resume el enfoque aquí ofrecido: adoptar una perspectiva distinta, cambiar el punto de observación habitual de la literatura. No centrarnos simplemente en la coherencia global de la alfombra, sino demostrar por el contrario que, a partir de una captación del patrón general de diseños, será posible comprender cada motivo, cada color en su detalle más diminuto; es decir, cada texto, cada autor, sobre la base de su posición relativa dentro de esta inmensa estructura. Mi proyecto, por consiguiente, es restaurar la coherencia de la estructura global dentro de la que aparecen los textos, y que solo se puede ver siguiendo aparentemente la ruta más alejada de ellos: a través del territorio vasto e invisible que he denominado la “República Mundial de las Letras”. Pero

solo para volver a los propios textos y proporcionar una nueva herramienta para interpretarlos.

## El nacimiento de un mundo

Por supuesto, este espacio literario no surgió directamente en su actual configuración. Emergió como producto de un proceso histórico, a partir del cual fue adquiriendo autonomía. Sin entrar en detalle, podemos decir que apareció en Europa en el siglo XVI, siendo Francia e Inglaterra sus regiones más antiguas. Se consolidó y amplió hacia Europa Central y Oriental durante el siglo XVIII y especialmente el XIX, propulsado por la teoría nacional *herderiana*. Se expandió durante el siglo XX, sobre todo a través del proceso descolonizador todavía activo: siguen apareciendo manifiestos que proclaman el derecho a la existencia o a la independencia literaria, a menudo relacionados con movimientos a favor de la autodeterminación nacional. Aunque el espacio de la literatura se ha constituido más o menos en todas las partes del mundo, su unificación en todo el planeta dista mucho de ser total.

Los mecanismos mediante los que funciona este universo literario son los opuestos exactos de lo que normalmente se entiende por “globalización literaria”: mejor definida como un impulso a corto plazo de los beneficios de las editoriales situadas en los centros más poderosos y mercantilizados, mediante la comercialización de productos pensados para una rápida circulación “desnacionalizada” (Schiffrin 2000). El éxito de este tipo de libro entre las capas cultas occidentales —que no representa más que un cambio de la literatura de estación ferroviaria a la de aeropuerto— ha fomentado la creencia en un proceso continuo de pacificación literaria: una progresiva normalización y homologación de los temas, las formas, las lenguas y los tipos de relatos en todo el mundo. En realidad, las desigualdades estructurales en el mundo literario dan lugar a

series específicas de luchas, rivalidades y enfrentamientos sobre la propia literatura. De hecho, a través de estos encontronazos es como se hace visible el espacio literario.

### Estocolmo y Greenwich

Un indicador objetivo de la existencia de este espacio literario mundial es la creencia (casi) unánime en la universalidad del Premio Nobel de Literatura. La importancia atribuida a este premio, la peculiar diplomacia involucrada, las expectativas nacionales que genera, el colosal renombre que proporciona; incluso (¿sobre todo?) la crítica anual al jurado sueco por su supuesta falta de objetividad, sus supuestos prejuicios políticos, sus errores estéticos; todo conspira para convertir esta canonización anual en un compromiso planetario para los protagonistas del espacio literario. El Premio Nobel es hoy una de las pocas consagraciones literarias verdaderamente internacionales, un laboratorio único para designar y definir qué es universal en literatura (Espmark 1986). Los ecos que produce cada año, las expectativas suscitadas, las creencias conmocionadas, todo ello reafirma la existencia de un mundo literario que se extiende prácticamente a todo el globo, con su propio modo de celebración, autónomo —no sujeto, o al menos no directamente, a criterios políticos, lingüísticos, nacionales, nacionalistas o comerciales— y planetario. En este sentido, el Premio Nobel es un indicador objetivo y básico de que existe un espacio literario mundial<sup>1</sup>.

- 1 La reciente concesión del premio a la austriaca Elfriede Jelinek —inclasificable autora de relatos y obras de teatro violentos y experimentales, con una actitud crítica radical, radicalmente pesimista, política y feminista— es otro ejemplo de la total independencia del jurado sueco para tomar sus decisiones y dirigir su “política literaria”.

Otro indicador —más difícil de observar— es la aparición de una medición específica del tiempo, común para todos los actores. Cada nuevo miembro debe reconocer de partida un punto de referencia, una norma respecto a la cual lo vayan a medir; todas las posiciones están localizadas en referencia a un centro en el que se determina el presente literario. Propongo llamar a este centro el Meridiano de Greenwich de la literatura. Al igual que la línea imaginaria, arbitrariamente escogida para determinar las líneas de longitud, contribuye a la organización real del mundo y permite medir distancias y evaluar posiciones en la superficie del planeta, también el meridiano literario nos permite calcular la distancia entre el centro y los protagonistas dentro del espacio literario. Es el lugar en el que la medición del tiempo literario —es decir, la evaluación de la modernidad estética— cristaliza, se disputa y se elabora. Lo considerado moderno aquí, en un momento dado, será declarado el “presente”: textos que “dejarán su huella”, capaces de modificar las actuales normas estéticas. Estas obras servirán, durante un tiempo al menos, de unidades de medición dentro de una cronología específica, modelos de comparación para producciones posteriores.

Ser considerado “moderno” es una de las formas de reconocimiento más difíciles para los escritores situados fuera del centro, y objeto de violenta y amarga competencia. Octavio Paz estableció con brillantez los términos de esta extraña lucha en su discurso de aceptación del Premio Nobel, titulado, precisamente, *En busca del presente*. El autor describe toda su trayectoria personal y poética como una búsqueda frenética —y atinada, como testifica la obtención del premio más elevado— de un presente literario, del que desde muy pronto supo que, siendo mexicano, se encontraba estructuralmente muy distante<sup>2</sup>. Los textos a los que se les concede categoría de

2 “Lo moderno estaba fuera, tuvimos que importarlo”, escribe, por ejemplo, en “La búsqueda del presente. Conferencia Nobel 1990”.



modernos crean la cronología de la historia literaria, de acuerdo con una lógica que puede diferenciarse mucho de la de otros mundos sociales. Por ejemplo, una vez consagrado como obra “moderna” por Valéry Larbaud en la traducción francesa de 1929, obteniendo las reseñas y la atención crítica que tanto lo había eludido en inglés, el *Ulyses* de Joyce se convirtió en una de las medidas de la modernidad novelística y sigue siéndolo en ciertas regiones del espacio literario.

### Temporalidades

La modernidad es, por supuesto, una entidad inestable: un emplazamiento de lucha permanente, un decreto destinado a la obsolescencia más o menos rápida y uno de los principios de cambio fundamentales en el centro del espacio literario mundial. Todos los que aspiran a la modernidad, o que luchan por el control monopolístico de su atribución, están inmersos en la clasificación y desclasificación constante de obras; en la que los textos pueden convertirse en exmodernos o nuevos clásicos. El uso recurrente de metáforas temporales en la crítica, que declara alegremente que las obras están *pasée* o “desfasadas”, que son arcaicas, innovadoras o anacrónicas, o que están imbuidas del “espíritu de los tiempos”, es uno de los signos más claros de cómo funcionan estos mecanismos. Esto explica, al menos en parte, la permanencia del término *modernidad* en las proclamas y en los movimientos literarios al menos desde 1850; de las diferentes vanguardias europeas y latinoamericanas, a los diversos posmodernismos, pasando por los futurismos italiano y ruso. Las innumerables reivindicaciones de “novedad” —*Nouveau Roman*, *Nouvelle Vague*, etcétera— se adhieren al mismo principio.

Debido a la precariedad inherente al principio de “modernidad”, una obra declarada moderna está destinada a volverse obsoleta a no ser que ascienda a la categoría de “clásico”.

Mediante este proceso, algunas obras pueden escapar de los caprichos de la opinión y de las disputas sobre su valor relativo. En términos literarios, un clásico se sitúa por encima de la competición temporal (y de la desigualdad espacial). Por otra parte, las prácticas alejadas del presente literario, establecido asimismo por todo el sistema de consagraciones en el centro, serán declaradas trasnochadas. Por ejemplo, en las zonas más alejadas del meridiano de Greenwich (ya sea en espacios literarios periféricos o en las regiones más comerciales del centro) se sigue dando la novela naturalista, aun cuando hace mucho tiempo que las autoridades autónomas han dejado de considerarla “moderna”. El crítico brasileño Antonio Candido ha observado:

Sin embargo, lo que llama la atención en Latinoamérica es el hecho de considerarse vivas obras estéticamente anacrónicas. [...] Es lo que ocurre con el naturalismo en la novela, que llegó un poco tarde y se extendió hasta nuestros días sin ruptura esencial de continuidad. [...] Por eso, cuando en Europa el naturalismo era una supervivencia, entre nosotros aún podía ser ingrediente de fórmulas literarias bastante legítimas, tales como las de la novela social de los decenios de 1930 y 1940. (Candido 1972, 343-344)

Este tipo de lucha estética-temporal se libra a menudo a través de intermediarios interesados por “descubrir” a autores extranjeros. El noruego Ibsen fue consagrado como uno de los mayores dramaturgos europeos de manera casi simultánea en París y en Londres, hacia 1890. Su obra, etiquetada de “realista”, cambió toda la práctica, la escritura, la decoración, el lenguaje y el diálogo teatrales, provocando una verdadera revolución en el teatro europeo. La consagración internacional de un dramaturgo procedente de un país que sólo hacía poco tiempo que se había independizado, y cuya lengua rara vez se hablaba (y por consiguiente raramente se traducía) en Francia

e Inglaterra, se consiguió por las acciones de unos cuantos mediadores —Bernard Shaw en Londres, André Antoine y Lugné-Poe en París— que a su vez planeaban “modernizar” el teatro en sus respectivos países, superando las rancias normas establecidas del vodevil y del drama burgués que predominaban en Londres y París, y labrándose un nombre como dramaturgos o productores<sup>3</sup>. En el Dublín de 1900, Joyce hizo uso a su vez de la estética prodigiosa y la novedad temática de la obra de Ibsen en su lucha contra el teatro irlandés, que amenazaba, en su opinión, con volverse “demasiado irlandés”.

Lo mismo es en buena parte aplicable a Faulkner. Habiendo sido elogiado a partir de la década de los treinta como uno de los novelistas más innovadores de su época<sup>4</sup>, el propio Faulkner se convirtió en medida de la innovación novelística después de recibir el Premio Nobel en 1950. Tras su consagración internacional, su obra desempeñó el papel de “acelerador temporal” para una amplia gama de novelistas de diferentes períodos, en países estructuralmente comparables, desde el punto de vista cultural, al sur estadounidense. Todos ellos reconocían abiertamente haber utilizado (al menos en el sentido técnico) este acelerador faulkneriano; entre ellos se encontraban Juan Benet en la España de la década de los cincuenta; Gabriel García Márquez en Colombia y Mario Vargas Llosa en Perú en las décadas de los cincuenta y los sesenta; Kateb Yacine en la Argelia de la década de los sesenta, António Lobo-Antunes en la de los setenta en Portugal; Édouard Glissant en las Antillas Francesas de la década de los ochenta, etcétera.

3 El mismo uso “interesado” de lo extranjero explica el caso de los románticos franceses citado por Christopher Prendergast (2001): “utilizaron a” Shakespeare y la tradición teatral inglesa para establecerse en el espacio francés.

4 El famoso artículo de Sartre sobre *El ruido y la furia*, “La temporalité chez Faulkner”, apareció en la *Nouvelle revue française* en junio-julio de 1939; reimpresso en *Situations 1* (1947).

## Superando fronteras

¿Pero por qué partir de la hipótesis de que existe un espacio literario mundial y no otro más restringido, que habría sido más fácil de demarcar: un campo regional o lingüístico, por ejemplo? ¿Por qué preferir empezar construyendo el mayor ámbito posible, el que entraña más riesgos? Porque iluminar el funcionamiento de este espacio, y en particular las formas de dominación ejercidas dentro de él, supone rechazar las categorías y las divisiones nacionales establecidas; de hecho, exige un modo de pensamiento transnacional o internacional. En cuanto adoptamos esta perspectiva mundial, comprendemos inmediatamente que los límites nacionales, o los lingüísticos, simplemente enmascaran los efectos reales de la dominación y la desigualdad literarias. La razón es sencilla: las literaturas de todo el mundo se formaron sobre el modelo nacional creado y promovido por Alemania a finales del siglo XVIII. El movimiento nacional de las literaturas, que acompañó a la formación de los espacios políticos de Europa desde el comienzo del siglo XIX, condujo a una esencialización de las categorías literarias y a la creencia de que las fronteras del espacio literario coincidían necesariamente con las fronteras nacionales. Las naciones se consideraban unidades separadas y encerradas en sí mismas, cada una irreducible a cualquier otra; y desde dentro de su especificidad autárquica, estas entidades producían objetos literarios cuya “necesidad histórica” se inscribe dentro de un horizonte nacional. Stefan Collini ha demostrado la tautología que subyace a la definición de “literatura nacional” para el caso británico (o más bien inglés): “Solo aquellos autores que despliegan las características supuestas son reconocidos como auténticamente ingleses, una categoría cuya definición descansa sobre los ejemplos proporcionados en la literatura escrita exclusivamente por esos autores” (Collini 1991, 357).

La división nacional de las literaturas conduce a una especie de astigmatismo. Un análisis del espacio literario irlandés entre 1890 y 1930 que pasara por alto los acontecimientos

acaecidos en Londres (la potencia política, colonial y literaria, en oposición a la cual se construye el espacio irlandés) y en París (recurso alternativo y potencia literaria políticamente neutral), o pasara en silencio por encima de las trayectorias, los exilios y diversas formas de reconocimiento ofrecidas en las diferentes capitales, estaría condenado a una opinión parcial y distorsionada de las verdaderas oportunidades y de las relaciones de poder a las que se enfrentaban los protagonistas irlandeses. De manera similar, un estudio sobre la formación del espacio literario alemán desde finales del siglo XVIII que pasara por alto la relación intensamente competitiva de este país con Francia correría el riesgo de malinterpretar por completo sus compromisos estructurales.

Esto no pretende sugerir que las relaciones de poder literario internacionales sean los únicos factores explicativos de los textos literarios o los únicos instrumentos interpretativos que podamos aplicarles; mucho menos, que la complejidad literaria debiera reducirse a esta dimensión. Participan muchas otras variables: nacionales (es decir, internas del campo literario nacional), psicológicas, psicoanalíticas, formales o formalistas<sup>5</sup>.

- 5 Con el respeto que me merece Christopher Prendergast, no considero que las ideas de “nación” o “nacional” deban necesariamente relacionarse con la de “literatura”. De hecho, fue por el contrario para distinguirlas por lo que en mi libro *La République mondiale des lettres* (1999) propuse la noción de *espacios literarios nacionales*, es decir, subespacios que a su vez se encuentran situados dentro del universo literario mundial. Estos subespacios no rivalizan entre sí, mediante las luchas entre escritores, por razones nacionales (o nacionalistas), sino por intereses puramente literarios. Dicho eso, el grado de independencia literaria respecto a los conflictos y las ideologías nacionales está firmemente correlacionado con la edad del subespacio. A este respecto, el ejemplo de Wordsworth —cuya obra no se puede interpretar, por supuesto, puramente en referencia a la rivalidad internacional— ilustra a la perfección el hecho de que son los espacios nacionales más antiguos y mejor dotados los que consiguen constituir gradualmente una literatura autónoma dentro de sus límites nacionales, (relativamente) independientes de los intereses estrictamente literarios; es decir, un espacio despolitizado y (al menos parcialmente) desnacionalizado (Prendergast 2001).

Lo interesante es, por el contrario, demostrar, desde el punto de vista estructural e histórico, que muchas variables, conflictos o formas de violencia atenuada han permanecido sin detectar e inexplicados debido a la invisibilidad de esta estructura mundial. Los estudios críticos sobre Kafka, por ejemplo, se limitan a menudo a estudiar la biografía del autor desde el punto de vista psicológico o a describir la Praga de 1900. En este caso, la “pantalla” biográfica y nacional nos impide ver el lugar que el autor ocupa en otros mundos más amplios: en el espacio de los movimientos nacionalistas judíos que entonces se estaban desarrollando en Europa Central y Oriental; en debates entre bundistas y yiddishistas; como uno de los dominados dentro del espacio lingüístico y cultural alemán, etcétera. El filtro nacional actúa de frontera “natural” que impide al análisis considerar la violencia de las relaciones de poder políticas y literarias transnacionales que impactan sobre el escritor.

### ¿Espacio mundial o sistema-mundo?

La hipótesis de que existe un espacio mundial, que funciona mediante una estructura de dominación independiente, en cierta medida, de las formas políticas, económicas, lingüísticas y sociales, se basa en gran parte en el concepto de *campo* establecido por Pierre Bourdieu y, más precisamente, el concepto de *campo literario* (Bourdieu [1992] 2006). Pero este último se ha concebido hasta ahora dentro del marco nacional, limitado por las fronteras, las tradiciones históricas y los procesos de acumulación de capital de un Estado-nación específico. Encontré en la obra de Fernand Braudel, y en su “economía-mundo” en particular, la idea y la posibilidad de ampliar el análisis de estos mecanismos al plano internacional.

Yo resaltaría, sin embargo, la distinción entre la “estructura mundial” que yo propongo y el “sistema-mundo”, más notablemente desarrollado por Immanuel Wallerstein, que me parece

menos apropiado para los espacios de la producción cultural<sup>6</sup>. Un “sistema” implica directamente la existencia de relaciones interactivas entre cada elemento, cada posición. Una estructura, por el contrario, se caracteriza por relaciones objetivas, que pueden operar fuera de cualquier interacción directa. Además, de acuerdo con Wallerstein, las fuerzas y los movimientos que luchan contra el “sistema” se consideran “antisistémicos”. En otras palabras, son externos al sistema y luchan contra él desde una posición “exterior”, que a veces es difícil de situar, pero es posible localizarla potencialmente en la “periferia”. En una estructura de dominación internacional se da el caso opuesto: las definiciones de “fuera” y “dentro” —es decir, los límites del espacio— son en sí mismas el objetivo de las luchas. Son estas luchas las que constituyen el espacio, las que lo unifican y dirigen su expansión. Dentro de esta estructura, los medios y los métodos están en disputa permanente: a quién se le puede declarar escritor, quién puede efectuar juicios estéticos legítimos (aquellos que dotarán a una obra determinada de valor específico), la propia definición de literatura.

- 6 Franco Moretti asume el concepto de *sistema-mundo* en sus “Conjeturas sobre la literatura mundial” ([2000] 2025) y en “Más conjeturas sobre la literatura mundial” (2003). Dicho concepto le permite ante todo afirmar la unidad y la desigualdad fundacional del sistema literario que intenta describir, una afirmación crucial y definitoria de límites que yo asumo plenamente. Por otra parte, me parece que el uso que hace de la oposición *braudeliana* entre el “centro” y la “periferia” tiende a neutralizar la violencia (literaria) implicada, y por consiguiente a oscurecer su desigualdad. En lugar de esta dicotomía espacial, prefiero una oposición entre lo dominante y lo dominado, para reintroducir el hecho de que existe una relación de poder. A este respecto, debería aclarar que esto no supone una mera división en dos categorías opuestas sino, por el contrario, un continuo de diferentes situaciones en el que el grado de dependencia varía enormemente. Podríamos, por ejemplo, introducir la categoría avanzada por Bourdieu de “dominado entre los dominantes” para descubrir la situación de los subordinados (literariamente) dentro de Europa. El uso que en la teoría del sistema-mundo se hace de la expresión *semiperiferia* para describir este tipo de posición intermedia también creo que neutraliza y eufemiza la relación dominante-dominado, sin proporcionar una medida precisa del grado de dependencia.