



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

La mala lectura y las literatures del devenir

Un ensayo sobre el comparatismo como práctica creativa

Cristina Morales

ADVERTIMENT. La consulta d'aquesta tesi queda condicionada a l'acceptació de les següents condicions d'ús: La difusió d'aquesta tesi per mitjà del servei TDX (www.tdx.cat) i a través del Dipòsit Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha estat autoritzada pels titulars dels drets de propietat intel·lectual únicament per a usos privats emmarcats en activitats d'investigació i docència. No s'autoritza la seva reproducció amb finalitats de lucre ni la seva difusió i posada a disposició des d'un lloc aliè al servei TDX ni al Dipòsit Digital de la UB. No s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX o al Dipòsit Digital de la UB (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant al resum de presentació de la tesi com als seus continguts. En la utilització o cita de parts de la tesi és obligat indicar el nom de la persona autora.

ADVERTENCIA. La consulta de esta tesis queda condicionada a la aceptación de las siguientes condiciones de uso: La difusión de esta tesis por medio del servicio TDR (www.tdx.cat) y a través del Repositorio Digital de la UB (diposit.ub.edu) ha sido autorizada por los titulares de los derechos de propiedad intelectual únicamente para usos privados enmarcados en actividades de investigación y docencia. No se autoriza su reproducción con finalidades de lucro ni su difusión y puesta a disposición desde un sitio ajeno al servicio TDR o al Repositorio Digital de la UB. No se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR o al Repositorio Digital de la UB (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al resumen de presentación de la tesis como a sus contenidos. En la utilización o cita de partes de la tesis es obligado indicar el nombre de la persona autora.

WARNING. On having consulted this thesis you're accepting the following use conditions: Spreading this thesis by the TDX (www.tdx.cat) service and by the UB Digital Repository (diposit.ub.edu) has been authorized by the titular of the intellectual property rights only for private uses placed in investigation and teaching activities. Reproduction with lucrative aims is not authorized nor its spreading and availability from a site foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository. Introducing its content in a window or frame foreign to the TDX service or to the UB Digital Repository is not authorized (framing). Those rights affect to the presentation summary of the thesis as well as to its contents. In the using or citation of parts of the thesis it's obliged to indicate the name of the author.



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

UNIVERSITAT DE BARCELONA
FACULTAT DE FILOLOGIA I COMUNICACIÓ
ESTUDIS LINGÜÍSTICS, LITERARIS I CULTURALS

La mala lectura y las literaturas del devenir

*Un ensayo sobre el comparatismo
como práctica creativa*

DIRECCIÓ: ÀLEX MATAS I OCTAVI ROFES

AUTORA: CRISTINA MORALES

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Cristina Morales', written in a cursive style.

Pel Toni i la Luna

Families prepare for a birth; it is scheduled, forenamed, caught up in a symbolic space that dulls the arrivance. Nevertheless, in spite of these anticipations and prenominations, the uncertainty will not let itself be reduced: the child that arrives remains unpredictable; it speaks of itself as from the origin of another world, or from another origin of this world.

Jacques Derrida

i en homenatge, memòria i agraïment a l'Octavi
it's surface, it's curiosity, and then *bang*; the dimension.

Índice

Agraïments	9
Abstract	11
Abstract - English	13
Preámbulo	15
1. Introducción	19
1.1. Desglose	21
1.2. Metodología	27
1.3. Hipótesis y objetivos	34
2. Marco Teórico. Comparación, Mundo, Circulación y Traducción en Literatura Comparada	35
2.1. Comparación, Mundo, Circulación y Traducción	35
2.2. Circulación, mercado, campo: los espacios literarios	36
2.3. “Comparison as a matter of crucial concern”	46
2.4. ¿Mundo o mundos? De la Paz Perpetua al One-World World	51 51
2.5. Sobre traducción e intraducibilidad	55
2.6. Literaturas, mundos, ficciones y realidades	61
3. El Mundo de la Literatura Mundial: una visión ontológica de los informes de la ACLA	63
Abstract	63
3.1. Introducción	64
3.2. The Levin Report, 1965	67
3.3. The Greene Report, 1975	71
3.4. The Bernheimer Report, 1993	75
3.4.1. <i>Geist Stories</i>	79
3.4.2. <i>Comparative Literature and Global Citizenship</i>	80
3.4.3. <i>On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies</i>	82
3.5. The Saussy Report, 2004	85
3.6. The Heise Report, 2014	92
3.7. “The crisis we make for ourselves is our greatest resource”	100
4. El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial	107
Abstract	107
4.1. Introducción	108
4.2. Writing in Tongues: La traducción en el contexto de la ACLA	109

4.3. Traducción como Transcodificación	114
4.4. La lengua de Babel: políticas de la identidad y ética de la alteridad	117
4.5. Kwasida, Sunday: traducción íntima y heterolingüismo literario.	124
4.6. Conclusión	132
5. Volverse-Mundo: La Escritura Palestina de Lina Meruane	135
Abstract	135
5.1. Introducción	136
5.2. La Máquina Literaria: Escritura Palestina	137
5.3. La Escritura Palestina en el Universo de la Literatura Mundial	143
5.4. Volverse Palestina, o como devenir-mundo en Volverse Palestina	151
5.5. Conclusiones	159
6. Comparación Entre Inconmensurables: Hacia una Práctica Creativa de la Literatura Mundial	163
Abstract	163
6.1. Introducción	164
6.2. Comparabilidad y conmensurabilidad	165
6.3. Sentido Pleno y Sentido Hueco: comparación entre inconmensurables	171
6.4. Ni libros, ni mundos; literatura en pedazos	176
6.5. Fragmentos de sentido y dislocación generativa.	180
6.6. Conclusión: La comparación como dislocación generativa	184
7. La mala lectura: Close Reading, Distant Reading, Deconstructive Reading and Misreading	187
Abstract	187
7.1. (A)cerca de la lectura atenta	188
7.2. (A)cerca de la lectura distante	192
7.3. Leer de cerca y de lejos: la lectura deconstructiva	195
7.5. La mala lectura	202
7.5.1. <i>Misreading</i>	202
7.5.2. <i>Manifiesto de la mala lectura</i>	206
Capítulo 8 - Lectura mítica y lectura meta-textual en Ulises, de James Joyce	211
Abstract	211
8.1. Introducción	212
8.2. Una lectura correcta: el mito sub specie temporis nostri	213
8.3. Otras lecturas; dos llaves y un directorio de Dublin.	216
8.4. “He has done daring but quite wonderful things with words”	218
8.5. Conclusiones	221

Capítulo 9: Una Mala Lectura	223
Abstract	223
9.1. Introducción	224
9.2. Las elipsis de Ulises: la vacuidad de la épica moderna	225
9.3. La representación de la tragedia moderna: Joyce y el expresionismo.	228
9.3.1. <i>The New York School</i>	229
9.3.2. <i>Art as Act - leer, mirar</i>	230
9.4. El medio es el mensaje	233
9.5. Acotaciones, personajes y escenas: el Closet Drama y el medio-dramático	236
9.6. La lectura y la mirada: abstracción, énfasis y trans-medialidad	243
9.7. Conclusiones: “A Double Mouse-Trap”	248
10. Desenlace	253
Bibliografía	267

Agraïments

Aquesta investigació no hagués estat possible sense l'extraordinari experiment que ha resultat ser l'assignatura de SEC; les idees aquí presents s'han format en debats, discussions, cafès, llibres i cròniques en companyia d'uns estudiants i professors excepcionals. Gràcies a Oriol Fontdevila i Octavi Rofes per fer-ho possible.

Si aquest projecte té la forma d'una tesi doctoral és perquè l'Abby i el Byron van encoratjar la iniciativa, perquè la Jo Milne va dedicar l'estona i l'esforç de corregir l'anglès de les primeres propostes, perquè en Zoran Milutinovic va trobar potencial en un primer draft inmadur i desordenat i va donar-li la benvinguda a una ciutat estrangera, i perquè en Robert Caner-Liese i l'Annalisa Mirizio van fer fàcil la tornada a casa.

I si Barcelona va mantenir la recerca viva va ser gràcies a l'acompanyament i les converses amb l'Àlex Matas, qui va encetar l'espurna d'aquesta investigació durant la seva afortunada substitució a l'assignatura de Literatura Comparada del Màster i ha continuat alimentant el diàleg amb elegància i lluidesa –“malgrat no ens agradi la llum”– durant els darrers quatre anys.

D'entre tots els convidats d'aquestes pàgines l'Octavi Rofes ocupa un espai prominent: no només el seu pensament inspira explícitament passatges i reflexions, sino que les seves lectures han donat forma implícita a tota l'escriptura. Ni tan sols la seva falta ha pogut esvaïr la seva influència.

I si hi ha hagut, en qualsevol cas, intenció d'investigar, és gràcies als meus pares, primers doctors de la família, que van portar l'amor per la literatura i la recerca a casa. I al Pablo, que hi va portar l'alegria i la dolçor.

Però res de tot això tindria capacitat de sentit sense les veus reconfortants, apassionades i pacients del Toni i la Luna, que han fet de la investigació una aventura, de la lectura un privilegi i de la diferència una celebració.

A tots els que us prengueu el temps i als que hi poseu les ganes; gràcies per la *mala* lectura.

Abstract

Esta tesis explora la noción de "mala lectura" como una estrategia crítica que desafía los marcos tradicionales de análisis de los Estudios Literarios y las metodologías hegemónicas de la Literatura Comparada. Burlando las nociones liberales de eficacia y productividad, la "mala lectura" se posiciona como una práctica que revela formas de significado efímeras y contingentes, no universalizables y vinculadas a la alteridad radical de la diferencia cultural y a la particularidad de la experiencia literaria. En esta investigación, la "palestinidad" en la obra de Lina Meruane o el episodio de Circe en *Ulises* de James Joyce manifiestan cómo estas lecturas fragmentadas y no sistematizables desestabilizan el singularismo ontológico del One-World World (OWW) y la vigencia de un significado único y accesible del texto literario a través de una práctica de lectura correcta y serializable.

La presente investigación argumenta que la "mala lectura" permite la emergencia de las literaturas del devenir o *worldish literatures*, instancias de literaturas casi-mundiales que no se configuran como nuevos campos de estudio categorizables, sino como evidencias de ruptura que no generan una novedad significativa estable y sostenida, sino formas de realidad y conocimiento excepcionales y localizadas. Esta aproximación implica una renuncia a la voluntad de consenso, a la equivalencia y a la vigencia de una verdad singular y última en el texto literario, proponiendo en su lugar una forma de comparación creativa y dislocada capaz de generar vínculos inéditos entre formas literarias. De este modo, la "mala lectura" cuestiona la estructura simbólica del One-World World y propone la existencia de múltiples ontologías literarias que resisten la homogeneización y el sometimiento a un marco universal de comprensión.

Palabras Clave | Literatura Comparada, Literatura Mundial, Pluriverso, Devenir, Menor Lectura

Abstract - English

The approach to the world taken by Literary Studies, and more specifically by the discipline of Comparative Literature within the world literary field, has shown little to no concern for the meaning and type of "world" they address. This investigation aims to critically examine the specific ontology that has been promoted through the study of the world literary field, as well as the different forms of discrimination and exclusion that Comparative Literature has embodied in its hegemonic practices regarding World Literature.

Additionally, this investigation explores the idea of "worldish" literatures—literatures that create locally bound forms of meaning that cannot be standardized or universalized. In this context, I propose a new and creative practice for Comparative Literature: *la mala lectura*.

La mala lectura is the practice of identifying instances of "worldish" worlds, or, in other words, partial and contingent forms of meaning that generate similarly partial and contingent instances of "worlds" without establishing themselves as new pre-determined fields of study. Rather, they act as ruptures that do not produce a stable or sustained novelty but instead create exceptional and localized forms of reality and knowledge. Drawing on Deleuze and Guattari's notions of "Becoming-Minor" and the "Literary Machine," this study will explore "worldish" literatures in and through Lina Meruane's *Palestina Writing* (comprising *Volverse Palestina*, *Palestina por Ejemplo*, *Rostros en mi Rostro*, and other texts) and Georgi Gospodinov's *Novela Natural*, *Las Tempestálidas*, and *Física de la Tristeza*.

This new method for comparison and approach to the ontological system of World Literature involves, first and foremost, a rejection of three major aspects of liberal thought: the will for consensus, the belief in equivalences, and the notion of a singular, ultimate truth in the literary text—i.e., the blind faith in a single, all-encompassing reality. Instead, I propose a creative and dislocated mode of comparison, capable of generating unprecedented connections between literary forms. *La mala lectura* questions the symbolic structure of the "One-World World" (the world where only one world fits) and proposes the existence of multiple literary pseudo-ontologies that resist homogenization and submission to a universal framework of understanding.

Keywords | Comparative Literature, World Literature, Pluriverse, Becoming, Reading

Preámbulo

El 1 de diciembre de 2019 O escribía:

Et in Arcadia Ego

Tinc editors... estava convençut que no!

Em va agradar que diguessin “podem defensar el teu llibre”

Però no és incondicional... a veure:

Gènere: ha de ser més clarament meta-assaig i reforçar les parts narratives i eliminar els moments que arrossequen “papers”

Un llibre no es una suma de frases per subratllar

El “bon lector” busca unitats llargues ben lligades

com Auerbach

els paràgrafs estàn desequilibrats

té pujades i baixades

treballar períodes llargs amb tot lligat

–Que no hi hagi salts d'intensitat, vols dir?

jjjj... sí, van criticar molt això, el brillo fàcil

que sigui bo el conjunt

Em van dir una cosa maca

Que potser s'arruïnen i el llibre no surt

però que hauré après a escriure

O siempre decía que para preparar una clase uno tiene simplemente que vivir y pensar bien la primera frase. Con la escritura es algo parecido. Vivir y dar comienzo. Leer y dar comienzo. Repetir. Llegar a la página diecisiete, prometer algo y volver a comenzar. En 2019, O empezó a escribir un libro desde la vida. *de la indiferencia*, un libro sobre la distinción entre el objeto de observación y el objeto de estudio, “para no atrapar a nadie dentro de narraciones que no son la suya”. Un libro en minúsculas. “La duda es si no es una obsesión vacía, si crea sentido más allá de dejar escritas un montón de cosas que me gustan y que forman –creo– un cierto mundo”. La *obsesión* de O era, en cualquier caso, concebir una forma de descripción capaz de preservar la intensidad de cualquier gesto de diferenciación. Una escritura no domesticada para una lectura no domesticable. El título del libro, escribiría O, no hace referencia a su objeto de estudio, sino a la voluntad que ha movido su escritura: “la preposición *de* establece una relación entre el nombre –el ensayo– y el complemento –la indiferencia– que denota propiedad en lugar de materia”. Un ensayo, entonces, *poseído* por la indiferencia. Un ensayo, también, que ante la pira funeraria de Benjamin en su ensayo sobre *Las afinidades selectivas* de Goethe, actúe como alquimista en lugar de químico: ocupándose no de la madera y las cenizas sino del “enigma de la flama viva”. Si la diferencia se opone a la convención como el arte se opone a la crítica, escribiría O, “la indiferencia se opone a la mediación y a cualquier forma de accesibilidad que silencie, disuelva o descalifique la diferencia para subsumirla a una categoría universal previamente establecida”. *de la indiferencia* cumple el inmodesto deseo del autor, narrador y personaje de Gospodínov en *Novela Natural*: arrancar todo el tiempo, prometer algo, llegar a la página veintiocho* y volver a empezar. Que *de la indiferencia* sea hoy un libro huérfano e inacabado lo convierte en un ensayo “compuesto sólo de inicios” (25, 2020) y de *_Fragments Per Revisar_*. *de la indiferencia* es a la vez el principio de la mala lectura y la primera mala lectura.

Después de olvidar una antología recién comprada de poemas de Mahmoud Darwish traducidos al inglés en un solar con tres sofás y una mesa de café ornamental en Ramallah, O volverá en su búsqueda para encontrar un recién inaugurado “jardín literario” de folios y páginas arrancadas. *de la indiferencia* “termina” con un nuevo comienzo:

Conservo alguns del fulls que una nit van ser fulles, o pètals, o neu, o les restes d'una batalla de nens composant el poema dispers d'un llibre abandonat:

How can words have enough space to embrace the world?

*

Ever since you set pen and paper nearby as a trap to catch the dream, the dream became fearful of being penned.

*

The last chapter, the ending, has endless possibilities.

*

Y así, como por accidente, nace la mala lectura; en un conjunto desordenado de folios que un día fueron hojas, o pétalos, o nieve.

1. Introducción

Roads create pathways that make motion easier and more efficient, but in doing so they limit where we go. The ease of travel they facilitate is also a structure of confinement.

Anna Tsing - Friction

Es la penúltima sesión del seminario de verano del Institute for World Literature y Mariano Siskind camina de un lado al otro de la sala, sacude la manos, salpica la tiza contra la pizarra y concluye, una vez más, que “el mundo no existe”. Luego mira uno a uno a los participantes. No hay agitación, ni inquietud, ni alarma en los ojos de sus interlocutores. Parecen decir, todavía en silencio; no, Mariano, esto ya lo has dicho antes, pero aquí seguimos, un día más. El mundo existe. Tal vez hubiera sido más catártico añadir, en voz baja o entre corchetes, como Gibson-Graham, un pequeño apunte, algo anti-climático, sobre la naturaleza o las características de este fin del mundo: el mundo ha dejado de existir (tal como lo conocíamos)¹. Más, aún: el mundo no existe, o ya no puede existir (tal como lo pensamos). La estructura simbólica de conocimiento que denominamos “mundo” y sobre la que constituimos la arquitectura de significado simbólico de la tradición occidental se ha derrumbado ante los ojos tediosos y abrasados de unos estudiantes que niegan el hundimiento ante la evidencia inequívoca de su propia supervivencia. El sol se filtra todavía entre las hojas verdes y marrones al otro lado de la ventana; hace tiempo que no llueve. Cómo va a terminarse el mundo. Un vigilante insiste, de nuevo, a la estudiante de intercambio de siempre que apague el cigarrillo, que no se puede fumar, no, aquí tampoco, en ningún lugar del campus, miss, you already know that. ¿Cómo van a tomarte en serio, Mariano, si el mundo sigue, a ojos de cualquiera, intacto e íntegro, empeñado y dispuesto en su suceder? No pueden aplicar las reglas de la vida ante el fin del mundo. Y no hay incendios, ni gritos, ni espasmos de tierra. El sol brilla todavía sin alternativa alguna sobre lo nada nuevo².

¹ Graham, J; Gibson, K. (2006); The end of Capitalism (as we know it), Wiley & Sons

² Beckett, S. (2009); Murphy, Faber&Faber (Original Publicado en 1938)

Será, en esta investigación, John Law quien identifique la confusión –o en este caso su ausencia– que impregna el aula de indiferencia ante la sugerida catástrofe. El carácter ontológico del fin del mundo de Siskind tropieza con la firmeza rudimentaria de la cosmología universal. El derrumbamiento del sistema de conocimiento ontológico del proyecto de modernidad liberal³ pasa desapercibido ante la supervivencia material de la cosmología, con su origen cosmogónico en el Big Bang y sus bases cosmológicas en las cuatro fuerzas fundamentales que rigen el universo (2012, 12). Al otro lado del aula la gravedad lastra todavía los pies de los estudiantes al suelo. Nadie habla pero todos dicen: no podremos seguir pensando, pero todavía podemos existir. El “mundo” puede haber dejado de existir, pero el *mundo* todavía existe.

Pero Siskind insiste y parece recitar al Ejército Zapatista en su Cuarta Declaración de la Selva Lacandona: “Muchas palabras se caminan en el mundo. Muchos mundos se hacen. Muchos mundos nos hacen” (Cuarta Declaración de la Selva Lacandona). También aparecen Mario Blaser y Marisol de la Cadena; “Inasmuch as knowledges are world-making practices, they tend to make the worlds they know” (2018, 6). En otras palabras, también de los autores, esta vez a través de Marilyn Strathern: “el conocimiento es recursivo: se revela a través de la creación de objetos materiales o conceptuales y a través de procesos que deben ser reconocibles como conocimiento por la comunidad que lo practica” (*ibid.*). Y los estudiantes –o algunos de ellos–, comienzan a entender –o algo parecido–. Todo aquello que la “comunidad concedora” no reconoce como conocimiento se ve desacreditado y desplazado, así como su posibilidad de crear mundos alternativos o estructuras de conocimiento inéditas. Y resulta que ni Siskind, ni Blaser ni de la Cadena, ni siquiera el Ejército Zapatista son los primeros en declarar el fin del mundo⁴. El fin de *este* mundo. El fin de la estructura de conocimiento singular propia de la ontología occidental

³ o el sistema de conocimiento ontológico occidental, o singular, o, como se verá en las siguientes secciones, el One-World World o Mundo Único. En palabras de Mario Blaser y Marisol de la Cadena en su introducción al volumen *A world of Many Worlds* “a world in which only one world fits” (2018, 3).

⁴Ver, por ejemplo la noción de pluriverso de William James’s en Bruno Latour, “Whose Cosmos, Which Cosmopolitics? Comments on the Peace Terms of Ulrich Beck,” *Common Knowledge* 10, no. 3 (2004): 450–62. o Donna Haraway, “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective,” *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575–99;

o, en palabras de John Law, el One-World World: el mundo en que, como los Zapatistas auguraban, sólo hay espacio para *un mundo* (2011).

Pero Siskind tendrá razón sólo a medias; no será el mundo lo que termine ante la incipiente preocupación de los estudiantes, sino, simplemente, su singularidad. Y ante la decadencia de lo singular, o, en palabras de Isabelle Stengers, ante la abstinencia de nuestra adicción “a la verdad que somete la ilusión”, estas aparentes “ilusiones”, habitualmente rechazadas por débiles o inciertas, emergerán ante la mirada atenta del que practica “the pragmatic art of immanent attention” (2018, 107). Atención inmanente a la diferencia, sin mediación. Atención inmanente a lo “in-común” o *uncommon*⁵. Atención inmanente, en definitiva, a los mundos que emergen ante el fin del mundo. A las ontologías que constituyen el pluriverso que reclama la declaración Zapatista. Atención inmanente a las formas de conocimiento inherentes a cada forma particular de ontología: a sus estructuras de significado y representación. Y, todavía más; atención inmanente –y delicada y cercana y creativa– no a los mundos que emergen entendidos como arquitecturas estables y definibles, sino como casi–mundos o *worldish worlds*, instancias cambiantes y efímeras que no necesariamente responden a una estructura de conocimiento coherente y traducible al sistema de conocimiento del Mundo Único. *Este* es el fin del mundo; el fin de la singularidad.

1.1. Desglose

Esta investigación se erige sobre la consideración de que las humanidades, y más precisamente la literatura y los estudios literarios, deben evidenciar y participar de la complejidad de los casi–mundos que constituyen y representan en lugar de participar en su simplificación y clasificación dentro del sistema de conocimiento singularista del Mundo Único. Esta investigación reconoce el fin del mundo. Así, en lugar de actuar como agentes mediadores de la diferencia, los estudios literarios deberán atender a las formas de conocimiento, contingentes y localizadas en la particularidad de la obra, que surgen de la experiencia literaria. Esta tesis aboga por el rechazo a un sentido pleno, único y singular de

⁵ Según Stengers, Blaser y de la Cadena, el *uncommon* entendido como “the negotiated coming together of heterogeneous worlds (and their practices) as they strive for what makes each of them be what they are, which is also not without others” (2018, 4)

la obra literaria en favor de la multiplicidad significativa del fragmento como unidad independiente de creación de conocimientos. Conocimientos, de nuevo, contingentes y localizados en la particularidad de la experiencia literaria. De esta manera, el fragmento se libera de la predestinación de su historia y, a partir de este momento, todo puede desarrollarse de cualquier manera⁶.

Por lo tanto, esta investigación tratará la ontología entendida simplemente como la emergencia, en un lugar y momento concretos, de las inferencias que sirven para atribuir categorías a las cosas; de hecho, esta tesis tomará como unidad de estudio, precisamente, estas inferencias. Y lo hará desde una disciplina que a su vez en los últimos años ha tomado como campo de estudio el mundo. La Literatura Comparada trata el campo de la literatura mundial como una forma holística de acercamiento al mundo a través de los textos: la literatura entendida, en este sentido, como un epifenómeno del mundo, o, en otras palabras, como una forma de entender y organizar las derivas de este mundo. En este sentido, la sección “¿Qué es el mundo de la literatura mundial? Una revisión ontológica de los Informes de la ACLA” de esta investigación dilucidará, a través de la revisión y la comparación de los Informes del estado de la cuestión de la Asociación Americana de Literatura Comparada (ACLA), la inserción de la disciplina dentro del paradigma singularista del Mundo Único y las distintas prácticas que median, simplifican o excluyen de consideración formas alternativas de significado –o casi-mundos-. Esta sección, entendida como un estado de la cuestión de la Literatura Comparada desde el lugar donde, de forma paradigmática, se han dispuesto y mediado los principales debates de la disciplina, permitirá evidenciar las formas en que la Literatura Comparada promulga la forma de mundo específica y propia del One-World World y desacredita y excluye otras potenciales ontologías.

El siguiente capítulo continuará el rastro del anterior: si la revisión de los informes de la ACLA configuraba un estado de la cuestión relativo a la concepción ontológica singular y las prácticas comparatistas del último siglo que promueven e impulsan esta concepción del mundo, el capítulo sucesivo, “El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial”, tratará de las formas en que el singularismo del Mundo

⁶ [Gospodínov, Georgi \(2020\)](#); *Novela Natural*, Fulgencio Pimentel ed. trad. M. Vútova

Único incentiva por un lado (1) una instancia específica de traducción industrial (o transcodificación) basada en una falaz equivalencia entre lenguas y, por el otro (2) una forma de circulación global equivalente al mercado internacional a la que sólo puede accederse a través de unos mecanismos de consagración y reconocimiento determinados que conllevan una pérdida de la extrañeza inherente del texto –o valor literario–.

De todas maneras, ambas secciones exploran también los resquicios de excepcionalidad de ambos paradigmas: así como Haun Saussy propondrá, en el Informe del 2004, en lugar de tratar de establecer (y fracasar) una metodología y objeto de estudio singulares, considerar las crisis de la Literatura Comparada como el gran recurso de la disciplina, autoras como Barbara Cassin, Emily Apter o Gayatri Spivak promulgarán una forma “íntima” de traducción a través de teorías y prácticas como la intraducibilidad o el heterolingüismo. De esta manera, el primer bloque de la tesis constituye un estado de la cuestión de la disciplina comparatista literaria sobre el campo mundial a través de la revisión de cuatro pilares fundacionales expuestos durante el primer capítulo o marco teórico; (1) el mundo, no como un campo único y hegemónico donde los productos aparentan circular libremente a través de (2) un mercado internacional de mercancías que atribuye un valor equiparable a sus productos, sino como un conjunto de realidades solapadas y permanentemente sometidas a procesos de mediación y (3) traducción, por las que circulan el conjunto de productos literarios reteniendo su particular forma de extrañeza. La revisión de los conceptos de mundo, circulación y traducción permiten, a su vez, una revisión del propio concepto de (4) comparación, para entenderla, en palabras de Isabelle Stengers, como un “matter of crucial concern”, es decir, como una práctica significativa capaz de generar formas peculiares e inéditas de conocimiento.

Desde el capítulo cinco en adelante se compone la propuesta metodológica de esta investigación: el esbozo de las *worldish* literatures o literaturas del devenir, y la exposición de la mala lectura como práctica dispuesta a la comparación, capaz de manifestar formas alternativas de significado sujetas al fragmento y a la lectura, más allá del sentido pleno de la obra. Si bien la presente investigación se ha construido a través de múltiples e irrepetibles malas lecturas (afortunados momentos de “serendipia investigadora”) y también su estructura permite entrever los mecanismos de la mala lectura, en la última

sección se propone *una* mala lectura del decimoquinto capítulo de *Ulises* de James Joyce, para poner de manifiesto las prácticas, ideas e hipótesis propuestas en las secciones anteriores. Entre ellas, los conceptos de máquina literaria y devenirmenor que se explorarán en el capítulo cinco, “*Volverse-Mundo: La Escritura Palestina de Lina Meruane*” a través de la lectura de *Volverse Palestina*, de Lina Meruane, ahora *Palestina en Pedazos*. Será gracias a la mala lectura de los textos que constituyen la “Escritura Palestina” de Meruane que podrán exponerse los fundamentos de las *worldish literatures* o literaturas del devenir, así como la propuesta de configuración de una forma de comparación basada en una “dislocación generativa”, rechazando la estimación de la obra como una entidad con un significado pleno y accesible a través de unas prácticas determinadas que configuran la lectura correcta.

En el sexto capítulo, “Comparación Entre Inconmensurables: Hacia una Práctica Creativa de la Literatura Mundial”, se modela una consideración del “mundo” de la literatura mundial como una singularidad-plural de casi mundos: una amalgama de nada(s), – todavía. También en el sexto capítulo se reflexiona en torno a los términos comparación y conmensurabilidad para revisar la función del comparatista en su labor sobre el campo de la literatura mundial. Es a través de estas reflexiones sobre el *tertium comparationis* que se desarrolla la hipótesis de que a “menor grado de comparabilidad, mayor potencial de comparación”. Si, por definición, la comparación se establece a través de la instauración de un tercer valor-mediador (*tertium comparationis*) que vincula cualesquiera que sean los objetos de la comparación, el comparatismo literario tiene el potencial de devenir a una práctica creativa que implica la invención de estos valores-puente capaces de relacionar instancias. En este sentido, a menor comparabilidad, mayor creatividad en la invención del *tertium comparationis*, y, en consecuencia, *mayor potencial de comparación*. Es, también en este sexto capítulo, a través de Georgui Gospodínov y sus novelas *Tempestálidas*, *Novela Natural* y *Física de la tristeza*, que se plantea la idea de una “literatura natural”; una literatura potencial de todas las literaturas. Si las obras no pueden entenderse como totalidades de sentido, como entidades absolutas y cerradas con un significado inscrito y propio, la literatura y sus lecturas emergen como el terreno de lo potencial, de lo susceptible, de lo que tal vez; una amalgama de pedazos vinculados íntimamente a momentos y entornos específicos. Pedazos que constituyen siempre arquitecturas

inestables en un devenir-mundo insaciable y hueco, irrepetible, dispuestos a la relación que la ocasión requiera.

El séptimo capítulo, “La mala lectura: Close Reading, Distant Reading, Deconstructive Reading and Misreading” es, ahora sí, la exposición teorizada de la mala lectura. A través de un repaso de la genealogía de las distintas formas de lectura de la tradición occidental (la lectura atenta o Close Reading, la lectura distante o Distant Reading, la lectura deconstructiva, y el misreading) y de la lectura de Rofes del relato de Henry James *The Figure in the Carpet*, se esboza la mala lectura como una práctica de contra-crítica capaz de trascender el despotismo del sentido pleno en pos de la manutención de la “extrañeza literaria”, o *literary strangeness*, siguiendo el rastro de Hillis Miller. Así, la mala lectura emerge como una práctica inútil e irreverente, empeñada en conservar la indescifrabilidad de la literatura como fenómeno cultural y significativamente específico. En este sentido, la mala lectura es también un posicionamiento ontológico y político: renunciar al Mundo Único desde la literatura permite atender a formas alternativas de realidad generadas en o desde los textos y sus lecturas, que si bien esencialmente distintas y en consecuencia esencialmente indescifrables puesto que no pueden someterse a un marco de traducción de equivalencias, inevitablemente *son* –incluso cuando resultan incomprensibles, inútiles o incómodas para la ontología del Mundo Único–. El séptimo capítulo es, en definitiva, el manifiesto de la mala lectura, compuesto en distintas lenguas y a través de lenguas distintas: una maraña de voces, épocas y disciplinas que entonan en sincronía para generar una forma de excepción inestable y múltiple.

Los capítulos octavo y noveno son una puesta en práctica de la mala lectura en dos actos: el primero, titulado “Lectura mítica y lectura meta-textual en *Ulises*, de James Joyce” explora la lectura correcta del *Ulises* de Joyce en sus referencias míticas y sus equivalencias homéricas, que configuran el sentido pleno, único y accesible del texto. El segundo, titulado “Una Mala Lectura”, propone una mala lectura centrada en el decimoquinto capítulo de la obra. La hipótesis del capítulo es que Circe es, esencialmente, una trampa para ratones que sólo puede ser identificada como tal a través de formas alternativas de lectura. Es a través de la vinculación (es decir, de la *invención* del *tertium comparationis*) entre el capítulo y las contribuciones de Robert Motherwell al movimiento pictórico del

Expresionismo Abstracto que puede desplazarse la absorción del medio escrito en pos de un medio inédito a medio camino entre la lectura, la escritura y la mirada, que permite una forma de lectura inaudita. Leer con ojos de artista para ver más allá de la página. Desde este nuevo medio, las elipsis del *Ulises* devienen omisiones por énfasis, así como la abstracción es, precisamente, una omisión por énfasis. Circe pone de manifiesto la acción omitida; exhibe, representa y materializa los terrores y deseos de los personajes, hasta entonces reprimidos, ocultos o cohibidos. Tanto Stephen como Bloom deben afrontar todo lo que su mente ha transitado y omitido a lo largo del día: la exhibición, la representación de todo su trabajo interior, sus esfuerzos, y su subconsciente quedan evidenciadas en Circe en una “obra dentro de la obra”, en una puesta en escena de todo el libro. Desde esta mala lectura, la puesta en escena de la omisiones de los elementos argumentales centrales de *Ulises* permite *visualizar*, tanto para el lector como para los propios personajes que no podrán ya evadirse de su propia interioridad, lo que no podría haber sido mediado simplemente a través de la palabra.

Finalmente, la investigación concluye con una sección de desenlace, en el que se revisan las hipótesis y objetivos y su resolución, o no, a lo largo del texto. Las conclusiones de esta investigación insisten en la propuesta de un comparatismo improductivo como forma de resistencia a la cultura del resultado, la funcionalidad, la evolución y el progreso. De la mala lectura no emergen formas universalizables de conocimiento, que puedan abstraerse y reproducirse en situaciones alternativas. En este sentido, no ofrece, en absoluto, un relato coherente sobre el mundo, sino un conjunto de relatos que configuran casi-mundos o rizomas de significado plural. Esta forma de lectura enraizada en la diferencia y en la no-productividad sólo puede configurar un colectivo frágil e inestable con nada más en común que su propia excepcionalidad. La mala lectura cuestiona una cierta estructura de mundo a través de su focalización en la diferencia y el fragmento, prestando especial atención a las formas en que la literatura expande los horizontes estructurales y conceptuales de lo que se consideraba el mundo como estructura de sentido y configurando en el proceso una nueva, o, tal vez más precisamente, una *casi* instancia de mundo.

1.2. Metodología

Esta es una investigación a grandes rasgos teórica y, aún así, su gran aliado metodológico es, precisamente, la literatura. Más precisamente, la literatura considerada como un dispositivo capaz de generar no una forma única y verdadera de conocimiento, sino destellos múltiples y pasajeros de significado contingente que sólo pueden hacerse visibles a través de prácticas de lectura inauditas. En este sentido, la mala lectura es, precisamente, eso; una práctica de lectura insólita, extravagante y atroz que no genera nada más que sí misma –una separación perpetua sin constitución.

La mala lectura se ha puesto en práctica de forma evidente en el capítulo sobre el episodio de *Circe*, pero es igualmente importante reivindicar su presencia en las lecturas de *Relatos Lumbung*, *Tempestálidas*, *Novela Natural*, *Volverse Palestina* e incluso *The Figure in the Carpet*. Es gracias a todas estas malas lecturas que ha podido formularse una instancia alternativa de comparatismo literario en sus distintas dimensiones: *Relatos Lumbung* explora el potencial de la traducción no como práctica mediadora sino creadora y preservadora de diferencias. *Tempestálidas* y *Novela Natural*, –y más precisamente Gaustín y sus apariciones intra, supra y extra literarias– permiten elaborar la noción de “Literatura Natural”, que defiende que si la literatura se compone de fragmentos de sentido contingente no puede aplicársele una forma de comparación basada en una jerarquía evolutiva o lineal, puesto que su propia estructura es en realidad inestable, múltiple y cambiante. La mala lectura de *The Figure in the Carpet* permite explorar el sentido potencial de la obra literaria en contraposición a su sentido pleno y *Volverse Palestina* permite la configuración de la noción de literaturas del devenir o *worldish literatures*, en que los sistemas de significado que constituyen son contingentes, inestables y efímeros y no responden a un orden de sentido anterior sino, precisamente, conllevan un movimiento de ruptura o separación de la estructura de significación de la que emergen.

A su vez, la mala lectura está presente no sólo en las lecturas literarias de esta investigación: es gracias a la mala lectura de textos y autores de diversas disciplinas, desde la filosofía o la antropología al psicoanálisis o las ciencias sociales que la propia mala lectura ha podido emerger como práctica dentro de la disciplina de los estudios literarios,

y, más específicamente, de la Literatura Comparada sobre el campo mundial. Más precisamente todavía, las ideas aquí expuestas se constituyen en un movimiento de separación de dos de los modelos paradigmáticos de la disciplina; un arquetipo “historicista”, centrado en el estudio del vínculo entre el comparatismo y la historia del nacionalismo y el cosmopolitismo a través del análisis comparativo de textos, y un arquetipo de “ontología epistemológica” centrado en la comparación de textos como herramienta a través de la cual diagnosticar el mundo. Si bien el gesto fundamental de la investigación es de ruptura con ambos paradigmas, debe igualmente inscribirse dentro del compromiso académico con sus mismas tradiciones y debates filosóficos.

En este sentido, es importante reivindicar la labor original de ciertos pensadores que, si bien no aparecen reiteradamente en el texto, son fundamentales para el desarrollo de las reflexiones de algunos de los autores presentes en este estudio. Así, si John Law logra poner en duda en esta investigación la concepción ontológica occidental por antonomasia es gracias a la labor previa de autores como William James o Bruno Latour y sincrónica de Donna Haraway, Dipesh Chakrabarty, Helen Verran, Arturo Escobar o Eduardo Viveiros de Castro. Todos ellos tienen, a su vez, una deuda impagable con Michel Foucault en su reinterpretación del concepto de *Aufklärung* (Ilustración) no como contexto histórico sino como *ethos*. Es Foucault el primero en sugerir que la modernidad implica una crítica continua a las condiciones que configuran la existencia, lo que necesariamente conlleva una propensión al cuestionamiento de las normas y modelos establecidos, así como una predisposición a la experimentación con formas inéditas de vida y pensamiento (1997, 304-319).

Si en el momento de su escritura ya contaban dos siglos en los que la filosofía repetiera la “pregunta imprudente” *Was ist Aufklärung?*, sin responderla ni desembarazarse de ella (1997, 305), Foucault ofrece un relato todavía vigente que ha estimulado directa o indirectamente tanto la presente investigación como la de los autores mencionados anteriormente. Si Kant comprendía el concepto de *Aufklärung* como el momento histórico de emancipación de la humanidad, la salida (*ausgang*) del “estado de tutela” anterior de la “humanidad como totalidad” (*Menscheit*), Foucault interpreta el mismo concepto como un gesto o actitud ética: “una elección voluntaria llevada a cabo por ciertos individuos; una

forma, en definitiva, de pensar y sentir; una forma, también, de actuar y comportarse, que al mismo tiempo marca una relación de pertenencia y se presenta como tarea moral" (1997, 309). Así, continuará Foucault, "la ontología histórica del nosotros deberá alejarse de todo proyecto global" (1997, 316) y, en consecuencia, de cualquier pretensión de reproducir programas generales de otra sociedad, cultura, sociedad o incluso mundo.

Es también desde de los apuntes de Foucault que Gilles Deleuze y Félix Guattari elaborarán los conceptos de devenir, literatura menor, deterritorialización y rizoma, todos ellos centrales para esta investigación. La afiliación entre el presente trabajo y las contribuciones de Deleuze y Guattari han permitido el desarrollo de términos nucleares para este estudio, como las literaturas del devenir o la propia mala lectura. Es, precisamente, la comprensión del devenir como articulador de formas alternativas de existencia y la mala lectura como configuradora de asociaciones no previstas dentro del paradigma singularista del Mundo Único lo que estructura la propuesta formal de esta investigación.

También es considerable la influencia de Jacques Derrida en el desarrollo de la noción de mala lectura desde sus propuestas de lectura deconstructiva y diferancia, que Harold Bloom y Hillis Miller utilizarán, directa o indirectamente, en su desarrollo de sus nociones respectivas de *misreading*. Y si bien Derrida ocupa su espacio meritorio en la revisión de las formas de lectura destacadas de la tradición occidental del capítulo "La mala lectura: Close Reading, Distant Reading, Deconstructive Reading and Misreading", su trabajo debe comprenderse en relación y agradecimiento a la labor anterior de Martin Heidegger en su "destrucción" de la metafísica en favor de lo que autores posteriores han denominado el "giro ontológico" (Harman, 2017; Morton 2010). Es gracias al desplazamiento del interés por los entes (para Heidegger lo que *es*) hacia el interés por el Ser (la cuestión de lo que significa *ser*) lo que permite a su vez el desplazamiento del interés de la metafísica y la epistemología hacia la ontología. Todo el movimiento contemporáneo de la Ontología Orientada a los Objetos (Object Oriented Ontology OOO), de la que forman parte autores como Timothy Morton, presente también en este estudio en su reflexión sobre los extraños forasteros o *strange strangers*, emerge de una (tal vez mala) lectura de Heidegger en que la capacidad del Ser de "hacer mundo" es irreducible a su "presencia en el mundo" (*being-in*

the world) (Harman, 2017; Levi, 2010; Morton, 2013). En otras palabras, el sentido del Ser no es, en ningún caso, simplemente la palabra “ser” ni su carga conceptual.

Si el compromiso de Heidegger es la destrucción de la metafísica occidental, Derrida propone una salida de la centrifugadora de lo que Walter Benjamin denominaría el “carácter destructivo”⁷ de Heidegger. La deconstrucción de Derrida difiere de la destrucción (*Destruktion*) de Heidegger en la medida en que la primera propone una forma de construcción dispuesta a la identificación de aporías y contradicciones de textos filosóficos y literarios. Es en la introducción a *Of Grammatology*, publicado por primera vez en francés en 1967, donde Derrida exhibe las similitudes y las divergencias entre su propuesta deconstructiva y el relato heideggeriano:

The hesitation of these thoughts (here Nietzsche's and Heidegger's) is not an "incoherence": it is a trembling proper to all post-Hegelian attempts and to this passage between two epochs. The movements of deconstruction do not destroy structures from the outside. They are not possible and effective, nor can they take accurate aim, except by inhabiting those structures. Inhabiting them in a certain way, because one always inhabits, and all the more when one does not suspect it. Operating necessarily from the inside, borrowing all the strategic and economic resources of subversion from the old structure, borrowing them structurally, that is to say without being able to isolate their elements and atoms, the enterprise of deconstruction always in a certain way falls prey to its own work. (1976, 24)

Derrida sugiere un análisis interno del texto desde la premisa de que los significados no son categorías estables y definidas sino estructuras de significación en movimiento. En este sentido, la mala lectura mantiene una estrecha afiliación con la deconstrucción y el estudio de los “significados potenciales” de los textos literarios y filosóficos, así como un rechazo agudo a las oposiciones binarias, que la deconstrucción revela son dependientes de sus opuestos y, por lo tanto, las jerarquías que proponen pueden ser invertidas o subvertidas a través de la reformulación de sus factores.

⁷ Benjamin, Walter (1979): *One Way Street and Other Writings*, NLB, 157-159

Es también desde las contribuciones de Derrida que surgirá una línea de investigación crucial para este trabajo, encabezado por autoras como Gayatri Spivak, Emily Apter o Barbara Cassin, todas ellas mencionadas anteriormente. La influencia de Derrida es especialmente notable en Spivak, traductora, precisamente, de *Of Grammatology* al inglés. Muy presentes en las secciones sobre la traducción y sobre el sentido potencial de la obra literaria, los conceptos de transcodificación, traducción íntima e intraducibles resultan centrales en este estudio para evidenciar, por un lado, (1) las dinámicas de la ontología singular inherentes a las prácticas traductorales contemporáneas y, por el otro, (2) las distintas alternativas que, o bien promueven una forma no domesticada de traducción sin equivalencias, o bien evidencian la constante transmutación sufrida por conceptos, palabras y formas literarias a través de distintos contextos históricos, geográficos o incluso subjetivos. Y si el trabajo de Derrida es crítico para el desarrollo del pensamiento de estas autoras, otro pensador ineludible para el desarrollo de las nociones de traducción que todas ellas impulsan es Walter Benjamin y su reivindicación de la traducción como acto creativo.

En su célebre ensayo “La Tarea del Traductor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), publicado por primera vez en 1923 como introducción a su traducción de la obra de Baudelaire *Tableaux Parisiens*, Benjamin afirma que la tarea del traductor no es producir una reproducción transparente del texto original sino la revelación de la relación entre el original y su(s) traducción(es). En este sentido, la traducción es necesaria para dar vida al texto original en nuevos contextos y circunstancias. Benjamin escribe:

Translatability is an essential quality of certain works, which is not to say that it is essential that they be translated; it means rather that a specific significance inherent in the original manifests itself in its translatability. (1997, 153)

Así, el concepto de traducibilidad que promulga Benjamin aboga por una forma de significación que tanto Apter como Cassin adoptarán en su formulación de los intraducibles: un texto es traducible (así como intraducible) porque su significado no puede confinarse a su lengua original (ni, dirán Cassin y Apter, a su uso específico y localizado). En este sentido, la traducción forma parte de la vida, o, en palabras Benjamin,

de la *afterlife* (*Fortleben*), del texto original. Benjamin defiende una forma de traducción que denomina literal o *word for word*: una traducción que se mantenga fiel a las estructuras y palabras del texto original, incluso si el resultado es extraño en la lengua traducida, reivindicando así la noción de extrañeza o extranjería (*foreignness*) del texto original y resistiendo la domesticación que las prácticas convencionales de la traducción (o, según Spivak, la transcodificación) imponen. Benjamin insiste que la tarea del traductor no es establecer falsas equivalencias entre lenguas sino identificar la intención hacia el lenguaje hacia la que la obra debe ser traducida, en base a la cual puede despertarse un eco de la obra original (1997, 159). En este sentido, Benjamin rechaza, así como rechazan también Spivak, Cassin y Apter la noción de fidelidad al texto original: en su lugar, Benjamin aboga por una consideración de la traducción como práctica compleja y creativa que requiere que el traductor (y, Spivak añadirá, también el lector) navegue las tensiones entre las lenguas original y de destino.

Spivak reivindicará también, a través de su propuesta de una “traducción íntima” una desvinculación de la lengua con sus territorios de origen. Esta ruptura entre el territorio y la lengua compromete los relatos de multiculturalidad, tolerancia o convivencia cultural propios de las prácticas hegemónicas de la Literatura Comparada sobre el campo de la Literatura Mundial. La tendencia de la disciplina dedicada a ofrecer relatos coherentes del mundo (único) a través de los textos literarios –heredera, a su vez de los primeros Informes de la ACLA en que se exaltaba, precisamente la autoridad del texto original–, considera en la actualidad la traducción como el mecanismo de acceso al canal singular de circulación internacional, especialmente a través de ciertas lenguas predominantes. Desde este paradigma, la traducción permite la inserción de obras provenientes de lenguas y formas culturales menores o minoritarias en el canon de la literatura mundial y su tránsito a través de las consecuentes estructuras y sistemas de consagración y reconocimiento. Así, la traducción permitiría aparentemente el acceso a distintas formas culturales desde el espacio occidental centralizado en que se constituye el canon universal, si bien estas formas de diferencia cultural se ven mediadas, domesticadas y, en última instancia sometidas al proceso de “flattening” o mengua del marco de conocimiento singular del Mundo Único. En oposición a esta idea de la traducción como mediadora de diferencias, impulsada por autores como David Damrosch, o la consideración de la traducción como

puerta de acceso a los sistemas de consagración del campo de la literatura mundial promulgada por autores como Pascale Casanova, Spivak defiende una forma “íntima” de traducción que, siguiendo la propuesta de Benjamin, no subsuma la literariedad –o la extrañeza literaria– a la comprensibilidad de un marco de conocimiento específico.

De la misma manera, las aportaciones de Pheng Cheah y Mariano Siskind contribuyen también a la puesta en cuestión de la práctica comparatista como analista de los relatos mundiales y mundializadores de la literatura a través de, por un lado, la reformulación del mundo desde –de nuevo– la propuesta heideggeriana, y, por el otro, la noción del fin del mundo moderno. Pheng Cheah propone prestar atención a aquellas obras que *hacen mundo* (worlding) o, en otras palabras, ofrecen visiones y narrativas capaces de desafiar los paradigmas globales hegemónicos. En su célebre obra *What is World*, Cheah propone una actualización del concepto de mundo en la literatura mundial a través de la propuesta anterior de Heidegger en que la literatura no sólo refleja sino también constituye y compromete el concepto y experiencia del mundo (Cheah, 2016). De manera similar, Siskind aboga por una literatura involucrada en la creación del mundo, si bien antes insiste en las crisis de representación propias de las estructuras de significación de la modernidad ante formas de diferencia radical o situaciones de emergencia globales (Siskind, 2017). En ambos casos, la literatura permite evidenciar el fin de un mundo y, a su vez, ofrecer instancias de mundos alternativos: la mala lectura y la literatura del devenir emergen, por otro lado, para evidenciar la fragilidad y la caducidad de cualquier forma de significado.

Así es que, ante la mirada ahora ya sí, atónita y atenta de unos estudiantes tediosos y pasajeros, en una aula multicultural y tolerante en la que todos piensan las mismas cosas de las mismas maneras desde lugares distintos, Siskind presagiará el fin del mundo y al otro lado de la ventana el sol se oscurecerá tras una nube ennegrecida, y parecerá que ahora sí, el fin del mundo se acerca, y parece que, además, quizá caiga también una buena tormenta.

1.3. Hipótesis y objetivos

La hipótesis fundamental de esta investigación reivindica la necesidad de expandir las prácticas de la Literatura Comparada hacia una dimensión creativa y literaria capaz de reconocer la multiplicidad ontológica que la literatura configura y representa y, en consecuencia, trascender el consenso en la comparación, la comprensión en la traducción y la voluntad de singularizar y descifrar la extrañeza radical de la obra literaria. Esta hipótesis debe en todo caso entenderse dentro del marco de deconstrucción de la ontología occidental en pos de formas de significado alternativas que no pueden o no deben someterse a los procesos de flattening o mengua propios de la absorción al marco de pensamiento occidental y a los canales de circulación del mercado internacional.

Desde esta hipótesis primaria se constituyen los objetivos de la presente investigación:

1. Evidenciar la tendencia de la Literatura Comparada a promover e impulsar la forma ontológica singular propia del marco de pensamiento occidental o *One-World World* no sólo en su definición del mundo de la literatura mundial sino también en la configuración de sus metodologías y prácticas, en sus canales de difusión y en sus programas universitarios y planes de estudio.
2. Formular la *mala lectura*, una práctica de comparatismo literario capaz de albergar ontologías diversas o, más precisamente, casi-mundos literarios o literaturas del devenir.
3. Poner en práctica la mala lectura tanto de forma implícita a lo largo de la investigación como explícita a través de una obra literaria específica.
4. Describir los casi-mundos o *worldish worlds* y la *worldish literature* o literaturas del devenir.

2. Marco Teórico. Comparación, Mundo, Circulación y Traducción en Literatura Comparada

2.1. Comparación, Mundo, Circulación y Traducción

Esta tesis está construida sobre cuatro pilares extensamente debatidos dentro de la disciplina de la Literatura Comparada, que se interrelacionan y entremezclan generando un tejido, en ocasiones contradictorio o poco coherente, de significados y prácticas comparativas sobre el campo de lo mundial. En esta investigación, los cuatro conceptos se construirán en estrecha relación unos con otros, con el objetivo de proponer para cada uno de ellos un marco de significados que permita pensar de formas alternativas las prácticas que les atañen. En primer lugar, (1) la comparación, entendida como un “matter of crucial concern”, es decir, como una práctica significativa capaz de generar formas peculiares e inéditas de conocimiento. En segundo lugar, (2) el mundo no como un campo único y hegemónico donde los productos culturales circulan libremente gracias a (3) un mercado internacional de mercancías que atribuye un valor equiparable a sus productos, sino como un conjunto de realidades solapadas y permanentemente sometidas a procesos de mediación y (4) traducción, por las que circulan el conjunto de productos literarios reteniendo su singular forma de valor literario. En este sentido, la comparación de dichos valores literarios no puede ofrecer un resultado cuantificable o escalable, sino que está destinada a practicarse con el objetivo de crear nuevas formas significativas durante el propio proceso de comparación. Esta comparación se da sobre un campo múltiple en el que los valores de los productos que circulan no son necesariamente equivalentes entre ellos, lo que compromete su conmensurabilidad y obstaculiza la escalabilidad de una misma práctica comparativa.

A su vez, esta investigación sostiene que la comparación, como el mundo, configura en realidad un conjunto de *comparaciones potenciales*: lecturas parciales, fragmentadas y arbitrarias capaces de localizar aquellos breves momentos en que la literatura hace *casi-mundos*, es decir, es capaz de desplazar el horizonte significativo de las palabras que, una vez descontextualizadas y expuestas a la comparación, generan formas de significado inéditas y singulares. Los mundos de la literatura mundial, o, como se desarrollará en los

próximos capítulos, esta *world-ish* literature, estas literaturas del devenir –siempre al borde, siempre a punto de ser mundos–, no son nunca una única literatura, ni siquiera un conjunto de literaturas estabilizadas. *World-ish* literature significa, literalmente, residir en la inminencia: *siempre en el paso siguiente, el otro, el otro*⁸. No puede existir como configuración ni estructura estable, sino sólo como existencia *potencial*, de la misma manera en que los mundos literarios son existencias latentes que se superponen a los mundos vividos del lector. La comparación, el mundo –los mundos–, la traducción y el mercado como canal singular de circulación configuran en esta tesis una constelación de relaciones complejas que alteran las formas en que los productos literarios son concebidos y consumidos, rechazan el establecimiento de un canon consagrado y estable y transgreden la tendencia a la consideración nacional del comparatismo contextual.

Este capítulo compone el marco teórico de la investigación: se establece, a lo largo de las siguientes secciones, un estado de la cuestión que permite instaurar las alianzas fundamentales que sostienen la hipótesis y los objetivos del proyecto, definiendo los puntos de encuentro y de ruptura con algunas de las prácticas y teorías comparativas de mayor relevancia del último siglo.

2.2. Circulación, mercado, campo: los espacios literarios

Comparar significa confrontar instancias bajo una serie de premisas previamente establecidas. La naturaleza de dichas instancias puede ser variable, pero, en cualquier caso, su conmensurabilidad debe estar asegurada. En otras palabras, sólo lo que resulta *comparable* puede someterse a la comparación. Pero bajo esta premisa, ¿qué es lo *comparable* de la literatura?

Esta misma pregunta ha conducido los esfuerzos de la disciplina desde mediados del siglo pasado hacia un delicado y frágil consenso sobre las premisas que sustentan la práctica de la Literature Comparada. La proposición fundamental que ha gobernado el comparatismo de las últimas décadas gravita en torno a una concepción geopolítica del campo de la literatura mundial, lo que a su vez promueve la creación de una gran infraestructura de

⁸ Sabines, J. (1993); *Los Amorosos. Cartas a Chepita* Booklet

conocimiento alrededor de libros, autores y tendencias literarias. Dicha infraestructura funciona de forma práctica: la relativamente sencilla contabilidad de las obras literarias facilita el proceso comparativo a través de la atribución de un valor de mercado capaz de equiparar el probablemente inconmensurable y elusivo “valor literario” (Davies, 2006; Hunter, 2001; Watroba, 2018) Al fin y al cabo, los libros son “más comparables” de lo que lo es la literatura. La comparación de *obras literarias* –en contraposición a la *comparación literaria*– es lo que ha llevado a la disciplina a construir una base de datos exhaustiva de traducciones, ediciones y premios literarios que responde a las distintas tendencias de consumo y crítica recogidas a lo largo de los últimos años.

Autores como Gisèle Sapiro –comparatista y socióloga heredera de las tendencias iniciadas por Pierre Bourdieu y Pascale Casanova en el siglo XX–, o Franco Moretti –historiador literario y principal representante de la aproximación comparativa apodada *Distant Reading*–, han abogado por un análisis de la circulación de los objetos literarios que permite un control estadístico de la recepción y consagración de obras y autores sobre el campo mundial. Dicha propuesta comparativa permite, en primer lugar, la realización de una cartografía precisa del campo de la literatura mundial en la que queden inscritas las desigualdades y las tensiones propias del territorio geopolítico mundial, así como un análisis de las relaciones establecidas entre regiones, culturas y lenguas centrales y periféricas. Este tipo de análisis comparativo estudia las formas de consagración institucional que permiten el acceso de obras y autores al mercado de la literatura mundial, así como sus metamorfosis a lo largo de los años, y su contextualización en territorios y momentos históricos específicos.⁹

Bajo este paradigma, un estudio estadístico comparativo deberá, en primer lugar, seleccionar los territorios y tiempos específicos de análisis, definir el corpus textual comparado y estudiar sus circunstancias y situaciones concretas con el objetivo de construir una base de datos fiable que permita identificar el denominador común de los procesos que permiten la canonización y consagración de las obras literarias. El producto literario es el centro de la comparación estadística, puesto que todo su estudio gravita en

⁹ Para más información sobre el funcionamiento y las aplicaciones de esta forma de comparatismo véase Sapiro, Gisèle, (2016); “The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festivals” o Moretti, Franco (1999); *Atlas de la Novela Europea 1800-1900*

torno a la información relativa al origen y contexto de las obras comparadas. Esta misma metodología permite, también, reivindicar la centralidad de ciertas potencias nacionales como “centros de consagración literaria” que, si bien se encuentran en el territorio de lo que Pascale Casanova denominó, en su obra “The World Republic of Letters”, “espacio literario internacional” son regiones propias de la distribución geopolítica contemporánea.

The original dependence of literature on the nation is at the heart of the inequality that structures the literary world. Rivalry among nations arises from the fact that their political, economic, military, diplomatic and geographical histories are not only different but also unequal. Literary resources, which are always stamped with the seal of the nation, are therefore unequal as well, and unequally distributed among nations (2004, 39)

En este espacio literario de lo mundial, las disputas sobre influencia, autoridad y dominio se dan también de forma análoga a las disputas nacionales propias del escenario de la geopolítica mundial. De este modo, no todas las obras literarias disfrutan de las mismas posibilidades de acceder a la circulación internacional; las culturas y lenguas dominantes compiten por mantener su posición así como las lenguas y tradiciones literarias menores compiten por acceder a los centros de consagración. Casanova aboga por un campo literario autónomo de las limitaciones nacionales, políticas y económicas del «mundo geopolítico internacional», regulado por una línea de tiempo alternativa que define su tradición específica y evolución histórica. Aún así, para Casanova, la dependencia original de la literatura hacia la nación se encuentra en el corazón de las desigualdades que estructuran el campo literario mundial. La rivalidad entre naciones emerge del hecho de que sus historias políticas, económicas, militares, diplomáticas y geográficas no son únicamente distintas las unas de las otras, sino también desiguales en lo que refiere a poder, recursos, influencia y autoridad. Los productos literarios, argumenta Casanova, son en consecuencia también desiguales, y se encuentran desigualmente distribuidos entre naciones (2004, 39).

Es importante indagar en el origen de la terminología espacial que utiliza Casanova en la concepción de su república. Como bien destaca Thomas Nulley-Valdés en su artículo

“Reading Bourdieu in Casanova: Field, Theory, Illusio and Habitus”, la recepción de la teoría literaria de Pascale Casanova ha reconocido abiertamente la influencia conceptual ejercida por Pierre Bourdieu, sociólogo y supervisor de la tesis doctoral de Casanova que acabaría por componer su *República Mundial de las Letras* (2021, 8). En particular, un término central en el estudio de la circulación literaria de la autora es el concepto de *champ* o *espace* (campo o espacio) que puede, de acuerdo con Nulley-Valdés, describirse a través de la metáfora de las muñecas rusas,

(...) where each represents a concentric level of power relations, their relational character, and the various distinct levels of analysis. Bourdieu’s starting point and largest Russian doll is that of the field of power, a national structure defined by unequal internal power relations. Within this space, the social structure of the fields or competing groups is hierarchically ordered according to the varying levels of economic and cultural capital within the field of power. Bourdieu situates the literary field within this broader social structure, as “a universe obeying its own laws of functioning and transformation, meaning the structure of objective relations between positions occupied by individuals and groups placed in situations of competition for legitimacy” (Rules of Art 214) which encloses writers and their competing struggles. (2021, 12)

Por lo tanto, el espacio o campo literarios de Bourdieu, que Casanova introducirá en su teoría de la circulación literaria, es una categoría social con conflictos de poder, prestigio e influencia autónomos, cuyos resultados determinan la distribución de lo que Bourdieu denomina “capital”. En su ensayo “The Field of Cultural Production” Bourdieu escribe que

“[t]he space of literary or artistic position- takings, i.e. the structured set of the manifestations of the social agents involved in the field—literary or artistic works, of course, but also political acts or pronouncements, manifestos or polemics, etc.—is inseparable from the space of literary or artistic positions defined by possession of a determinate quantity of specific capital (recognition) and, at the same time, by occupation of a determinate position in the structure of the distribution of this specific capital” (1993, 30).

Estas tensiones propias del espacio literario refieren al dominio entre un colectivo de autores *autónomos* que, si bien no siempre populares, disfrutaban de un capital social o reconocimiento notables, y un colectivo de autores heterónomos, es decir, escritores *populares* que aunque gozan de la aceptación del público, no logran un reconocimiento o consagración estable capaz de innovar y transformar el campo cultural al que pertenecen. De todas maneras, el capital simbólico de Bourdieu no es algo que el autor considere inherente al producto literario, o medible en términos universales de estética o normatividad, sino en relación con lo que denomina *illusio*. Este *illusio* es, esencialmente, el producto de un juego literario fundado en la creencia colectiva que se presenta como la calidad inherente del producto literario. En este sentido, no existiría, para Bourdieu, un valor inherente al texto o a su literariedad, sino que su valor vendría determinado por el acuerdo colectivo del campo al que pertenece. El productor del valor de una obra de arte, escribe Bourdieu en su célebre libro *The Rules of Art*, no es el artista sino el campo de producción como universo de creencias, que produce el valor de la pieza como fetiche al proyectar la ilusión colectiva de poder del artista (1996, 229). Esto es, en este caso, el colectivo de lectores, críticos, publicistas, académicos y jurados que median la producción de valor de las obras y de sus autores. (2021, 13).

Casanova construye, por tanto, su propia teoría de la circulación literaria internacional a través de, por un lado, la teoría sociológica de campos de Bourdieu, y, por el otro, del trabajo de Fernand Braudel sobre su *Économie-monde* con el que determina finalmente el modelo económico que regirá su espacio literario mundial. En el prefacio a la edición inglesa, Casanova escribe:

The central hypothesis of this book, which borrows both Braudel's concept of an "economy-world" and Pierre Bourdieu's notion of "field" is that there exists a literature-world, a literary universe relatively independent of the everyday world and its political divisions, whose boundaries and operational laws are not reducible to those of ordinary political space. (2004, xii).

En su libro *The Perspective of the World* (1982), Braudel escribe que la diferencia fundamental entre una “world economy” y una world-economy” es que una la primera es una expresión aplicada a la *totalidad del mundo*, mientras que la segunda concierne únicamente a un fragmento de este mundo, a una sección económicamente independiente. En su artículo “World-Economies or World Economy” Andre Gunder Frank escribe que son los *límites* del mundo-económico lo que otorga al espacio económico su identidad:

It has a center, with a dominant capitalist city at the heart of its activity, and a strong, aggressive state. But any particular city was not dominant for very long and was then replaced by another. The world-economy is marked by an internal hierarchy of polarized zones, which leads to centralization and concentration of wealth at the core sites of accumulation and development of technology, and inequality with the vast periphery. In or even beyond the latter, there are always - also still today - "black holes," which the trading economy bypasses completely (1993, 25-45).

Uniendo el pensamiento de Bourdieu y Braudel, el campo literario de Casanova aparece en tanto que *mercado* - (i.e. espacio de circulación de mercancías) *literario* (i.e. el capital simbólico que este espacio se adquiere a través del intercambio de un valor de calibre *literario*) *internacional* (i.e. los productos circulan en este espacio más allá de sus territorios nacionales originales), en el sentido en que en él circula un “valor único reconocido por todos sus participantes” (2004, 13) que es análogo pero independiente del mercado internacional. Este “valor único” es, en primer lugar, lo que permite la equiparación de los distintos productos literarios y, en consecuencia, su aparente commensurabilidad. En la república mundial de Casanova, las tensiones y desigualdades propias de las disputas de poder entre naciones implican que el valor literario de un texto –es decir, su valor dentro del mercado internacional de productos literarios– dependa, entre otras cosas, de la tradición, cultura y lengua en el que se inscriba.

Si bien el argumento de Casanova –que sitúa Paris como el gran centro consagrador de la República Mundial de las Letras– ha quedado a grandes rasgos obsoleto –entre otras cosas, por los desplazamientos y cambios de paradigma que ha sufrido su campo literario

en las últimas décadas– este análisis de los procesos y características de la *canonización literaria* sigue vigente hoy en día. La creación, el establecimiento y la manutención del canon literario mundial es uno de los aspectos centrales del estudio de la literatura mundial, y existe cierto consenso en lo referente al estudio contextual de las obras que forman parte de la colección de clásicos universales con el objetivo de identificar los atributos comunes –el mínimo común múltiple– de las obras de la literatura mundial así como las instancias de mundo que representan. Pero, aun así, el estudio comparativo contextual ofrece información sobre las condiciones de escritura, circulación y recepción del producto literario, sin abordar directamente cuestiones sobre las condiciones de *literariedad* de los textos comparados; ¿qué *rasgos literarios* definen, diferencian y caracterizan una obra literaria capaz de acceder el mercado literario internacional? ¿Es el reconocimiento de un producto literario fruto únicamente de las desigualdades y favoritismo del campo literario mundial? ¿Refiere el valor literario únicamente al mérito equiparable establecido por el mercado internacional y reconocido por el consumidor o puede entenderse también como un conjunto de cualidades intrínsecamente *literarias* que poseen en si mismas una potencialidad *mundializadora*?

La *República Mundial de las Letras* da paso a un auge excepcional del estudio literario sobre el campo mundial. Si bien el marco de estudio es unánimemente reconocido como “mundial”, la nacionalidad sigue resultando el punto de partida de la gran mayoría de estudios comparativos como atributo por antonomasia de la obra literaria. El producto literario es, en consecuencia, fruto principalmente de su contexto nacional. Aun así, el pensamiento postcolonial permite la incorporación de un número “vertiginoso y sin precedentes” de autores y naciones al campo de la literatura mundial, lo que conlleva, en palabras de Apter para el prefacio de su edición del *Dictionary of Untranslatables*, “serios interrogantes sobre la escala, la comprensibilidad y los desequilibrios persistentes propios del campo” (1, 2014). Con la inclusión de nuevos territorios al campo literario mundial la relación desigual entre los centros y las periferias se evidencia hasta el punto de resultar insostenible, y el comparatismo se ve abordado por un número de productos literarios que imposibilita el reconocimiento de un único sistema de consagración capaz de regular la conservación del canon mundial. En este contexto de creación y consumo masivos, David Damrosch, director del Instituto para la Literatura Mundial en Harvard, previene de lo que

denomina la “disneyficación del campo literario mundial” (2003, 17). Si en los tiempos analizados por Casanova o Moretti el consumo y la *literariedad* de una obra eran fenómenos análogos, el auge vigoroso de la literatura popular entorpece la consideración del estudio estadístico comparativo como mecanismo de estudio del canon, cuyo fundamento descansa en el análisis de las tendencias internacionales de consumo y sus manifestaciones mercantiles –es decir, el números de ediciones, ventas, traducciones, etc.–. En este sentido, el valor literario adquiere un carácter múltiple, así como lo hace la agencia del consumidor, de tal manera que la infraestructura mercantil del estudio literario comparativo resulta insuficiente para comprender las vicisitudes propias del proceso de canonización literaria.

La teoría de arquetipos y el psicoanálisis, que había surgido con fuerza durante los años 60, y que trataba de alejarse de la acepción jerárquica del comparatismo para abogar por afinidades y nociones propias del inconsciente colectivo (Spivak, 2009, 611) es la principal influencia del comparatismo con base contextual. Resultó particularmente común en las últimas décadas del siglo XX el estudio de *topoi*, sets de imágenes narrativo-filosóficas que parecen viajar sin lastre histórico o físico alguno a través de las culturas e historias literarias que codifican el mundo de la literatura mundial. Un buen ejemplo de este tipo de comparatismo puede localizarse en el reciente libro de David Damrosch, publicado por Penguin Random House en 2021 y fruto del confinamiento mundial producido por el Covid-19. A la manera en que Xavier de Maistre viaja alrededor de su habitación durante los cuarenta y dos días que dura su encierro¹⁰, Damrosch invita a sus lectores a viajar con él alrededor del mundo durante dieciséis semanas, analizando un libro al día de lunes a viernes, desde mayo hasta agosto. En palabras del autor:

“Around the World in 80 Books explores works that have responded to times of crisis and deep memories of trauma. (...) Within each chapter’s common settings and themes, we’ll explore the creative variety with which our authors construe their

¹⁰ Xavier de Maistre fue un aristócrata francés que, en 1770, fue condenado a cuarenta y dos días de encierro en su habitación por haber tomado parte en un duelo. Durante el confinamiento, de Maistre escribió a modo de viaje y en cierta manera parodiando el Grand Tour en el que se embarcaban los hombres jóvenes y ricos de su época, un pequeño libro en el que el autor viajaba alrededor de su habitación, convirtiéndola en un pequeño mundo. En palabras del autor: “ells m’han prohibit recórrer una ciutat, un punt: però m’han deixat l’univers sencer: la immensitat i l’eternitat estan a les meues ordres”. (1904, 97)

homeland and their heritage, often in dramatically different ways within a single culture. (...) What I've chosen are particularly worldly works, written by authors who are reflecting on the world around them and the wider world beyond their borders, either as their characters venture abroad or as the outside world impinges upon them.” (2021, 27, 30, 31).

De esta manera, Damrosch dibuja una cartografía de la literatura mundial que recorre ciudades de todo el mundo, incluyendo centros literarios históricos como Londres, París o Nueva York, y territorios sólo recientemente considerados parte del campo de la literatura mundial –desde la perspectiva canónica occidental– como Tehran, Palestina o el Congo. El mapa de Damrosch ofrece, de acuerdo con el autor, una versión de la literatura mundial, en lugar de un orden uniforme de lo que resultaría una única literatura mundial globalizada (2021, 29) y en cada región pueden encontrarse topoi comunes que viajan más allá de las fronteras propias de sus territorios de origen:

“[H]ow writers create cities and how cities create writers; the legacies of war in Europe and of empire elsewhere; questions of migration and diaspora; and the living heritage of poetic and storytelling traditions from Homeric epics to Japanese haiku to the nested tales of *The Thousand and One Nights*.” (ibid.)

Así, el comparatismo propuesto por Damrosch en *Around the World in 80 Books*, permite trazar un delineado específico de la forma que puede tomar la literatura mundial y rastrear un legado de rasgos comunes que confieren un carácter de *mundialidad* a las obras, ofreciendo así una alternativa al estudio estadístico sobre el por qué de su inserción en el mercado literario internacional. Damrosch argumenta, en la introducción del libro, que una imagen completa de la literatura mundial de hoy en día incluye obras contemporáneas convincentes, así como clásicos perennes, poesía y drama, novelas, ficción criminal dura, mundos de fantasía inquietantes, textos filosóficos y religiosos, y las obras formativas que introducen a los niños al mundo al que están entrando. (2021, 15). La literatura mundial es, para Damrosch, la que es capaz, desde cualquier vertiente, estilo, lengua o territorio de origen, de hablarnos del presente desde cualquier tiempo, de “ayudarnos a obtener una perspectiva de los problemas que nos afectan hoy en día, ya sea la creciente desigualdad

económica para la que Tomás Moro diseñó *Utopía*, la politización de la religión que Salman Rushdie disecciona en sus historias o las estructuras patriarcales dentro y contra las cuales muchas de las heroínas de nuestros libros tienen que luchar, desde el trabajo de Murasaki Shikibu hace un milenio hasta Margaret Atwood y Jokha Alharthi en la actualidad” (2021, 15). Para Damrosch, por tanto, la literatura mundial es aquella que contribuye a la comprensión del *mundo*, aquella que permite rastrear en ella indicios de la realidad y sus vicisitudes desde múltiples perspectivas.

Si el mundo de la literatura mundial de Casanova situaba a París como el centro de consagración literaria mundial y cartografiaba un campo cuyas fronteras contemplaban únicamente el territorio occidental y cuyos territorios se encontraban permanentemente envueltos en disputas sobre influencia y autoridad, el mundo de la literatura mundial de Damrosch es también un mundo de exclusiones y rechazos, o así lo argumentará Gayatri Spivak en su artículo *Rethinking Comparativism* (2009). Para Spivak, esta identificación de topoi literarios permite pensar en términos de afinidades en lugar de comparaciones, pero las grandes redes de afiliación producidas en su estudio funcionan a través de la exclusión. Identificar los rasgos comunes de la tradición griega e hindú que conforman las deidades de Apolo y Saraswati, argumenta Spivak, con rasgos comunes como el cisne que es símbolo de pulcritud y belleza y convertirlos en avatares de una cultura entera, silenciosamente ignora a aquellos que no han tenido acceso al aprendizaje de dichas tradiciones. En palabras de la autora:

It is perhaps not too contentious to point out that, in today’s divided world, to discover varieties of sameness is to give in too easily to the false promises of a level playing field. (2009, 611).

En una discusión ente ambos autores, Spivak expandirá su argumento, dando a entender que la problemática central con el tipo de mundo que promueve el comparatismo de su interlocutor es entender la alteridad contenida en la obra literaria, es decir, su diferencia radical o extrañeza literaria, como representativa de un colectivo por el mero hecho de pertenecer a un mismo territorio de origen. “Thinking of any international student as an

authority on globality because of his/her identity” defiende Spivak durante el diálogo, “is like thinking all Americans abroad are experts on Melville” (2011, 467).

Spivak y Damrosch discutirán en su diálogo sobre cómo distintas instancias literarias, sometidas a procesos de traducción, circulación y comparación, configuran un modelo específico de mundo. De nuevo, la relación entre la comparación, el mundo, la circulación y la traducción configura la base de los grandes postulados de la Literatura Comparada sobre el campo mundial. Casanova, Damrosch o Moretti establecerán distintos vínculos entre los cuatro conceptos y darán pie de esta manera a distintas instancias sobre el comparatismo literario. En las próximas secciones se explorarán consideraciones alternativas de cada uno de los términos con el objetivo de establecer un vínculo inédito entre ellos que configure la base de una práctica comparativa *inaudita*.

2.3. “*Comparison as a matter of crucial concern*”

Si algo resulta evidente de un estudio histórico de la evolución de la disciplina de la Literatura Comparada es su carácter cambiante. El comparatismo es una metodología global, pero no existe un método único y unánime de comparación, ni un objeto de estudio específico: ni en Literatura Comparada, ni en política comparada, ni en ciencias sociales comparadas. Aún así, existe un vasto deseo de construir un método estructurado y compartido de comparatismo para las distintas disciplinas, capaz de unificar el método en un sistema organizado y clasificadorio. En este sentido, Isabelle Stengers ofrece un análisis exhaustivo del estado de la cuestión más allá del reino de lo literario en su artículo “Comparison as a Matter of Concern”. Según Stengers, las múltiples crisis sufridas por la práctica comparativa tienen que ver con un cambio en los motivos que impulsan la práctica, que ella explica a través del cuento del elefante y los tres ciegos.

The famous tale of the three blind men and the elephant, one man recognizing a trunk, the second a snake, and the third a fly swatter (...) The blind men all investigate the elephant, but the diverging ways in which they characterize it appear as an end point. The divergence is not a matter of crucial concern to them. If it had been such, the story would not end when the blind men make their first

contradictory assessments; they would next move around the elephant to explore the possibility of a coherent account that could turn outright contradictions into very interesting contrasted standpoints. In other words, the blind men would have lent themselves and their respective interpretations to active comparison, giving that which they all address the power to impose “due attention.” (2011, 54)

Para Stengers, el cambio en la motivación de la disciplina se da, por lo tanto, cuando la comparación no es un “matter of crucial concern”, es decir, cuando no logra significar simplemente en tanto que práctica significativa, en tanto que práctica *capaz de generar significado en sí misma*. En este contexto la comparación se convierte en un medio para un fin en lugar de conformar una metodología capaz de crear significados a través de su práctica. Esta investigación vincula la desidia identificada por Stengers hacia la comparación como práctica significativa con el afán de singularismo del Mundo Único o *One-World World*, que intenta dotar a la disciplina de la Literatura Comparada de una aproximación nomotética al campo literario mundial.

La comparación se convierte en el medio para un fin en lugar de resultar una práctica creadora de significado cuando el producto de la comparación se vuelve más importante que la práctica comparativa en sí misma. Como lectores de la historia de Stengers, es difícil discutir la “existencia real del elefante”, ya que el elefante es la premisa de apertura de la historia. Sin embargo, el hecho de que el lector *sepa* que el elefante es un elefante –es decir, el hecho de que el lector reconozca la existencia ontológica del elefante–, no significa que el elefante *exista* en la realidad de los personajes ciegos del relato. Como se argumentará en las próximas secciones, el conocimiento sólo es reconocido como tal por los practicantes de dicha forma específica de conocimiento. Bajo este paradigma, las estructuras de significado y las prácticas que las constituyen conforman formas de realidad específica, es decir, ontologías y mundos localizados y contingentes. La ontología se entiende en este artículo según la definición ofrecida por los sociólogos John Law y Marianne Lien en su conferencia “Denaturalizing Nature”; como el “estudio del carácter de lo que existe”. Tomar la realidad-no ciega del lector como real no resulta problemático si dicha ontología no tuviera una intención singularista, es decir, si no tratara de ser la “única ontología real” (2012, 11). Es debido al reconocimiento del elefante en tanto que “sólo y

exclusivamente-elefante” que la comparación deja de ser, de nuevo en palabras de Stengers, un “matter of crucial concern”. No es una cuestión epistemológica; no se trata de cómo los ciegos perciben al elefante, sino de la realidad que conlleva el no-elefante que comparan. Si el lector desconociera—como desconocen los ciegos del relato— que el animal del cuento es un elefante, desde el punto de vista de la ontología plural no se trataría de reconocer la existencia del elefante sino de la realidad específica que el elefante configura. El elefante se convierte en un mundo dentro de mundos: el mundo del elefante-elefante, el mundo del elefante-serpiente, el mundo del elefante-trompa, el mundo del elefante-matamoscas. El elefante-elefante no es más que otra forma de realidad, paralela a las demás. Pero una vez que el lector, habitante del Mundo Único, reconoce el elefante-elefante, resulta complejo concebir la realidad potencial del elefante-serpiente y, en consecuencia, se descarta su capacidad ontológica.

También en la dimensión de la ceguera existe otra instancia que permite reflexionar sobre los problemas del Mundo-Único. *Los Ciegos (Les Aveugles)* es una obra de teatro escrita por el simbolista belga Maurice Maeterlinck en 1981. La obra es una pieza de teatro en un solo acto que narra la historia de un grupo de doce personas ciegas (seis hombres ciegos y seis mujeres ciegas) que se pierden en el bosque cuando el sacerdote que los acompaña muere repentinamente. Desde la muerte del sacerdote, la historia comienza a centrarse en las interpretaciones de los ciegos de las señales del camino, tratando de dar sentido a dónde están y cómo regresar. Dado que *Los Ciegos* trataba de confundir al lector y a la audiencia con la misma sensación de pérdida de los personajes de la obra, su representación constituía un claro desafío a nivel escénico. ¿Cómo lograr que un público no-ciego pueda encontrarse tan perdido como los personajes, si ni es ciego ni *está* perdido? En otras palabras, ¿cómo lograr que el público renuncie a su realidad en favor de otra?

La puesta en escena de 2014 en París resolvió el problema con un escenario en negro, en el que el público experimentaría una ceguera análoga a la de los personajes. Los actores se infiltraban entre el público, acentuando la desorientación de la audiencia. La realidad del público no-ciego se vio por tanto alterada por la modificación tanto de los atributos como de los recursos epistemológicos que garantizan el acceso a dicha realidad. La puesta en escena de *Los ciegos* evidencia como, una vez la ontología autárquica del Mundo Único es

desplazada del centro, surge la posibilidad de considerar ontologías múltiples, no para desafiar la *realidad* de la ontología del Mundo Único, sino, simplemente, su singularidad. De esta manera, y siguiendo todavía el argumento de John Law y Marianne Lien –y, al mismo tiempo, discutiendo indirectamente la tesis de Willard Quine de que “la tarea de la ontología es escribir algo así como un catálogo completo de los muebles del mundo” (1, 2013)– las próximas secciones discutirán cómo diferentes prácticas implican realidades distintas, y cómo el hecho de tener en cuenta dichas realidades podría ofrecer a la Literatura Comparada la oportunidad de alejarse de una práctica metodológica de un solo canal que debe renunciar a la comparación textual debido a su incomprendibilidad intrínseca.

El paso de la comparación en tanto que “matter of crucial concern” a “meramente un matter of fact”¹¹ o asunto de interés en Literatura Comparada afecta principalmente a los “objetos de comparación” de la disciplina, que rápidamente pasan de la búsqueda de un conjunto de indefinido y ambiguo de valor o valores literarios, a la comparación de un conjunto más claro y análogo de valores atribuidos a través de la circulación del mercado. Así como los tres ciegos rechazan la comparación por el análisis discrepante e incompatible que producen, la Literatura Comparada renuncia a la extrañeza literaria por la imposibilidad de establecer una unidad de medida única y consensuada para su comparación. La discrepancia disipa la relevancia crucial de la práctica comparativa porque no es un asunto de preocupación en sí mismo, sino simplemente un asunto de interés. ¿Qué interés despiertan las diferentes instancias comparativas cuando se trata de construir una definición consolidada e indivisa del objeto de comparación? Lo que Stengers extraña con esos “blind men moving around the elephant to explore the possibility of a coherent account that could turn outright contradictions into very interesting contrasted standpoints” (2011, 53) es que los comparatistas se presten a la comparación activa, a contrastar sus respectivas interpretaciones del mismo proceso comparativo. Pero la literatura es incierta, y el valor literario es un concepto vago que no permite una comparación contable ni homogénea. En su artículo “One Clearly Defined

¹¹ Stengers utiliza la terminología de Bruno Latour en “Why Has Critique Run out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern” *Critical Inquiry* 30 (Winter 2004)

Phenomenon and a Unified Perspective: Is a History of World Literature Possible?” Zoran Milutinovic concluye con una declaración aparentemente desalentada sobre la histórica “conversación” que compone el relato de la literatura universal

The most we can hope for is a plural, multi-perspective record of the long conversation, in which many voices will be allowed to be heard, perhaps talking about altogether different things. (2008, 39)

Este “*the most we can hope for*” revela la desesperanza colectiva de la Literatura Comparada. Este “*the most we can hope for*” denota la sensación generalizada de que no poder establecer una historia única de la literatura mundial implica un fracaso global para la comparación literaria. Si la unicidad es el verdadero propósito de la comparación, el elefante y la ceguera de los hombres pierden toda relevancia. Sin embargo, la conversación larga y plural de Milutinovic en la que distintas voces hablan de cosas completamente diferentes esconde un atisbo de optimismo para la comparación activa de Stengers: de la renuncia a la singularidad surgirá una comparación dispar e inconclusa, pero significativa. Sin embargo, la sensación de pérdida es más fuerte que la sensación de oportunidad en las palabras de Milutinovic, ya que las formas divergentes en que se ha caracterizado la historia de la literatura mundial implican el fracaso del propósito unificador de la práctica literaria comparada. Y es en tal circunstancia que vuelve a surgir la pregunta que atraviesa esta sección: ¿qué hay de comparable en la literatura? Es más; ¿qué compara realmente la Literatura Comparada?

La paradójica confrontación entre la especialización –y la especificidad en cuanto al corpus textual–, y la necesidad de abordar un campo como el mundo –incluyendo la transculturalidad, la multiculturalidad y la diferencia cultural como nuevas formas de valor dentro de la investigación comparada– es un síntoma de la búsqueda frenética de la disciplina de establecer un único *modus operandi* capaz de abarcar cualquier circunstancia de la comparación. Bajo estos términos, el canal de distribución solo puede ser cuantitativo, ya que las cantidades son la única unidad de medida interseccional, comparable y estandarizable a cualesquiera que sean los productos de su circulación. Bajo la premisa de un mundo único, la Literatura Comparada debe ofrecer un método universal

capaz de abarcar la totalidad de productos literarios existentes más allá de su alteridad. Las crisis del comparatismo surgen, por tanto, cuando la diferencia cultural pone en peligro la integridad de tales universales, tanto como cuando la integridad de tales universales pone en peligro la singularidad de la diferencia cultural. Es este afán de inclusividad bajo una única forma de comparación lo que ha anunciado la “muerte de la disciplina” en tantas ocasiones en los últimos veinte años ([Bassnett, 1993](#); [Spivak, 2003](#)), y el que juzgó la misma sentencia casi un siglo atrás en voz de René Wellek ([1959/2009](#)).

2.4. *¿Mundo o mundos? De la Paz Perpetua al One-World World*

La mayor contribución de Barbara Cassin a la literatura mundial y, más específicamente, a los estudios comparativos de la traducción, es su vasta y brillante obra –todavía hoy en curso– *Dictionnaire des Intraduisibles* ([2004](#)). El Diccionario ilumina las diversas transformaciones sufridas por algunos conceptos filosóficos a través del tiempo, de sus usos y las distintas traducciones producidas. Recibe el nombre de Diccionario de los Intraducibles no por su “intraducibilidad” convencional –entendida, literalmente, como la imposibilidad de traducir alguna cosa– sino por la cantidad irrastreable de cambios que experimentan los conceptos filosóficos a lo largo de siglos de usos y traducciones. En este sentido, resulta útil consultar su trabajo en relación al concepto germánico de “Welt”, traducido en la actualidad por el término “mundo”. Según el diccionario, existe una clara divergencia entre un “sentido cosmológico correspondiente al universo” de la palabra, y un sentido “cosmopolítico, antropológico o existencial referido a una forma de relacionarse tanto con el universo como con la comunidad de los seres humanos” ([1217, 2014](#)) que puede situarse en la filosofía de Immanuel Kant.

De forma análoga, John Law, sociólogo de la Universidad de Lancaster, describe en su artículo “What is Wrong with a One-World World” las diferencias actuales entre cosmología y ontología, que a menudo encuentra enredadas. La ontología, argumenta Law, tiene que ver con “los tipos de cosas que existen; con el carácter de objetos, tiempos y espacios; con el carácter de realidad” ([2011, 11](#)). La cosmología, por otro lado, tiene que ver con las preguntas: “¿en qué clase de mundo, universo o cosmos vivimos? ¿De qué está

hecho?" (*ibid.*) Si se observan de cerca las prácticas modernas, reflexiona Law, puede descubrirse que se están promulgando diferentes versiones de lo que es natural, y ver cómo dichas prácticas representan una colisión entre ontología y cosmología (*ibid.*). Tal colisión es, cuanto menos, peligrosa, y promueve la creencia de que existe –de que sólo puede existir– una forma de realidad, que ha constituido la concepción ontológica por antonomasia desde la Ilustración, y, más específicamente, desde el tratado de Paz kantiano de 1795.

El tratado de paz de Kant es uno de los textos fundamentales de los estudios literarios sobre el campo de lo mundial. Es ampliamente estudiado y discutido en seminarios y conferencias, artículos, libros y ponencias sobre cosmopolitismo, hospitalidad y circulación de productos culturales. La Paz Perpetua de Kant es la base del enfoque cosmopolita de la literatura universal, un texto hoy tan hegemónico como las primeras reflexiones de Goethe sobre la *Weltliteratur* recogidas en sus conversaciones con Eckermann. Sin embargo, Kant no solo establece los fundamentos morales y políticos del cosmopolitismo, sino que esboza, también, los fundamentos ontológicos sobre los que tendrán lugar sus imperativos categóricos. La razón principal por la que Kant escribe un tratado de paz es su preocupación por el reparto de la superficie limitada de la Tierra. Tal preocupación incluye tres premisas que aún hoy condicionan la configuración de la ontología del Mundo Único: el mundo como *espacio único y limitado*, que los seres humanos humanos –sobre la base de su humanidad común–, deberán compartir manteniendo un estado de paz perpetuo entre territorios y sociedades. *Uno, limitado y espacial* son las tres características principales que Kant establece sobre el mundo, que, en una tradición de pensamiento occidental-liberal, y desde un marco ontológico singular aparentan todavía hoy indisputables. Kant apela al “sentido común” para establecer una serie de pautas y reglas universales de comportamiento político y moral –a nivel individual y colectivo, respectivamente–, todas ellas con su base en la unicidad ontológica del mundo, y la finitud de su territorio. El hombre actuará sólo, advierte Kant, bajo una serie de principios que son o deberían ser universales, por lo que o bien son o bien *deberían ser* aplicables a todos los hombres, en todas partes, en cualquier momento. A través de esta propuesta, Kant elimina la tensión entre los ideales liberales de libertad individualidad y responsabilidad social, relacionando la moralidad con el individuo y la política con la sociedad. Es porque Kant

encuentra una manera de equilibrar los ideales liberales de individualidad y colectividad que puede explorar las bases para una paz perpetua, componiendo en el camino la base de la ontología contemporánea por excelencia (2016).

John Law previene sobre las colisiones conceptuales producidas por la contemplación de una perspectiva ontológica hegemónica y única –One-World World–, y aboga por analizar las formas en que prácticas específicas realizadas en contextos específicos podrían crear formas también específicas de realidad excluidas de consideración desde la perspectiva unicista del One-World World, que solo permite pensar en una forma única de realidad. No es, argumenta Law, que las personas *crean* cosas diferentes sobre la realidad, sino que se están creando diferentes realidades en diferentes creencias y prácticas culturales (2011, 127). Law argumenta:

If we live in a single container world, within a universe, (...), then we might imagine a liberal way of handling the power-saturated encounters between different kinds of people and our interpretations of the world. But if we live, instead, in a multiple world of different enactments,(...) then there will be, there can be, no overarching logic or liberal institutions, diplomatic or otherwise, to mediate between the different realities (ibid.).

Law plantea una problemática difícil de resolver: si estas realidades locales son compatibles entre sí, su coexistencia puede pasar desapercibida, pero, en caso de resultar incompatibles, es de suma importancia encontrar nuevas formas de negociación que permitan la coexistencia de estas realidades en lugar de su sumisión a la ontología del Mundo Único. Sin embargo, el gran peligro de la ontología One-World World es su naturaleza fundamentalmente excluyente, lo que significa que solo puede aceptar como auténtica una forma de realidad, desplazando cualquier otra posibilidad ontológica a la categoría de epistemología.

Como se verá en las siguientes secciones, esta relación absolutista de vinculación con el mundo esta presente también en las nociones de literatura mundial impulsadas por las voces hegemónicas de la Literatura Comparada. Acuzena G. Blanco, en su capítulo “Translation Studies for a World Community of Literature” identifica a través de Jean-Luc Nancy tres dimensiones distintas del concepto de mundo promulgado por distintas instancias de literatura mundial; (1) una dimensión espacial que incluye una referencia a la dicotomía mundo/nación y al espacio habitable que ocupa; (2) una dimensión temporal, que Blanco sitúa en la herencia de Heidegger presente en autores como Pheng Cheah, y (3) una dimensión estético-normativa que hace referencia al orden y a la armonía estética derivada de la relación entre el mundo y el cosmos (2018, 47, 48). La propuesta de Blanco es, precisamente, revisar el “mito de la Weltliteratur” bajo el prisma de una comunidad interrumpida como modelo pluriversal para la Literatura Mundial (2018, 48). Para Blanco, el modelo clásico de comunidad total, es decir, del Mundo Único, se funda en su invisibilidad. A través de *La Biblioteca de Babel* de Borges, Blanco evidencia la imposibilidad de una comunidad total y única para la literatura mundial. En palabras de la autora: “If a community of total unity were to emerge, the community of world literature would disappear” (2018, 49).

En este sentido, y como se explorará en las próximas secciones, la consideración de una posible ontología múltiple –o fractiverso, en palabras de Law– es particularmente adecuada en el contexto literario, cuyo(s) mundos(s) es, en el mejor de los casos, inestable y múltiple. La literatura se erige en el espacio suspendido entre la conjetura y la realidad. Se nutre de los modelos que nacen de la vida, únicamente para modificarlos y proyectarlos una vez más sobre los mundos vividos del lector. La literatura se encuentra entonces en el centro de un encuentro de cuatro vectores. En una línea de tensión; la realidad, como principio fundamental –la literatura que nace de la vida, que emerge de la vida, que es el resultado de una vida vehemente y compleja. Del otro lado del vector, la ficción, como fuga, como alternativa insaciable, como resolución de lo inexistente. En la otra línea de tensión, el mundo vivido, la realidad ontológica en la que se vive; al otro lado del vector, el mundo-lectura, o las realidades proyectadas de la literatura. Es precisamente en este encuentro que la literatura es capaz de enfrentarse a la vida a través de la ficción. Y es precisamente en ese mismo encuentro donde es capaz de transformar los mundos vividos a

través de los mundos leídos. En otras palabras: la ficción, aunque irreal, da acceso a formas inauditas de realidad. La literatura, aun siendo radicalmente contingente, afecta y transforma las realidades a través de, precisamente, la irrealidad. Así, la literatura logra manifestar realidades potenciales y generar casi-mundos o instancias efímeras y eventuales de significado que se localizan en el momento preciso de la literatura y la lectura.

2.5. Sobre traducción e intraducibilidad

¿Cómo convivir en un mundo-de-mundos? ¿Cómo sobrevivir a la posible incompatibilidad entre realidades? “Todos los que queremos aventurarnos más allá de las fronteras de nuestro propio país”, previene Damrosch “debemos ocuparnos de no sucumbir a los reductivos estereotipos culturales del territorio, tanto los que resultan reflexivamente negativos como los que resultan condescendentemente positivos, y debemos luchar contra el mercado que limita la variedad de obras disponibles” (2021, 25). Esta aproximación es la que permite que el autor realice lecturas atentas de grandes obras que, si bien provienen de territorios extranjeros, no son del todo ajenas al canon occidental, como sería “My Name is Red” de Orhan Pamuk, “Persepolis” de Marjani Satrapi, o “The Butterfly’s Burden”, de Mahmoud Darwish. Autores como Rudyard Kipling, Rabindranath Tagore o Salman Rushdie representan la inserción del sudeste asiático en el campo de la literatura mundial occidental, tanto como Yukio Mishima representa el “Occidente del este”, o Clarice Lispector y Gabriel Garcia Marquez representan los territorios de America del Sur.

De acuerdo con el autor todos ellos representan, a través de sus obras, sus territorios de origen. Desde Damrosch, cada obra habla irremediabilmente del lugar del que proviene. Así, *Ulises* de James Joyce habla de la hibridez cultural de Irlanda, en la que se juntan, de acuerdo con una conferencia ofrecida por Joyce en Trieste en 1907, culturas Danesas, Milesianas, Normanas y Anglosaxonas, formando una nueva entidad cultural heterogénea y múltiple. De acuerdo con Damrosch, Leopold Bloom es la “personificación de esta variedad étnica”. “Aunque todos piensen en él como judío” argumenta Damrosch, “incluso él mismo, la primera vez que le vemos, está friendo riñones de cerdo para desayunar, y más tarde nos enteramos que sólo su padre es judío, no su madre. Además, ha sido bautizado, y nunca ha sido circuncidado” (2021, 661). De la misma forma, “Paris is Proust” (2021, 81), y

Dante demuestra que el “autor nacional” no es exclusivamente fruto del siglo XVIII (2021, 168).

Los sistemas de clasificación del comparatismo canónico fomentan la homogeneización de los textos que incluyen. Así, los “enigmas y rompecabezas” incluidos por el autor en la obra, que tendrían “atareados a los profesores durante siglos” (Ulises, 1995, 791), se resuelven en una serie de lecturas que permiten su acceso al campo de la literatura mundial porque son capaces de ofrecer una visión cohesionada de alguno de los aspectos significativos que constituye su realidad literaria (en el caso de Joyce, para Damrosch, una imagen coherente y representativa del territorio del que proviene, como una isla solitaria “en medio de las ondulantes olas de Djoytsch.” (2021, 666)). Damrosch identifica, en *Ulises*, una imagen accesible con la que el lector *universal-occidental* empatiza: el territorio múltiple, la poliglosia, la hibridez. Lo que el lector occidental desconoce todavía, tras la lectura de Damrosch, es la multiplicidad caleidoscópica de la poliglosia Joyceana, que si en Damrosch es “exuberancia lingüística” que se manifiesta en una serie ordenada de situaciones lingüísticamente comprometidas –en el rechazo de los protagonistas de hablar irlandés, o en la confusión irlandés/francés entre el etnógrafo y la lechera en la torre Martello que “prueba” el hecho de que “la lengua irlandesa estaba tan muerta en los tiempos de Joyce como el Arawak en “Santa Lucía”, de Walcott–, en un lectura no-canónica de *Ulises* no se trata en ningún caso de una poliglosia ordenada y descifrable.

Abriendo una página al azar, el lector se encuentra con una complejidad lingüística que excede el número de lenguas recogidas en la obra: “Sus labios labiaron y boquearon labios de aire sin carne: boca para el vientre de ella. Entre, omniinventador antro. Su boca molde moldeó aliento que salía, inverbalizado: uuijáh: rugido de planetas cataráticos, globados, incandescentes, rugiendo allávaallávaallávaalláva. Papel”. La complejidad no refiere al número de lenguas incluidas en el texto, sino a su *localidad radical*. Una localidad tal que es incapaz de hablar el lenguaje universal pero que justamente por la alteridad que conlleva tiene *potencial* universal. Esta forma de localidad radical dificulta el acceso de la obra al circuito de distribución del mercado literario mundial porque obstaculiza su lectura y comprensión y, en consecuencia, entorpece su potencial traducción. Lo mismo sucede con las largas listas y enumeraciones de carteles, señales y

rótulos de las calles dublinesas. Su localidad radical genera, en el lector extranjero –y todos los lectores son extranjeros en *Ulises*– una especie de rechazo inicial que podría convertirse en atracción, una vez el lector reconoce que *Ulises* es “un libro que sólo puede leerse sufriendo” (Amat, El País, 2018). Este *sufrimiento* es lo que resulta indescifrable de *Ulises*, lo que evita su domesticación. Esta incomprendibilidad fundamental es la que obstaculiza por un lado, la domesticación académica de la obra, y por el otro, su inserción óptima en el canon occidental. El mundo de la literatura mundial del canon contemporáneo –capaz, ahora, de incluir grandes obras de grandes autores de grandes territorios anteriormente invisibilizados– debe ofrecer, ante todo, una lectura *comprensible* de las obras que lo componen, analizable, catalogable y unánime, que justifique su inserción en el campo. Bajo estos términos, convertir un libro en *literatura mundial*, es decir, en parte del canon de la literatura consagrada internacionalmente es, irremediabilmente, traducirlo al marco de conocimiento específico del Mundo Único.

Si se entienden, en cambio, los mundos de la literatura mundial como distintos escenarios de realidades que se dan entre una realidad local y la ficción y sus posibilidades, las lecturas erróneas, fragmentadas, corruptas, incomprendibles y marginales de dichas obras permiten la configuración y alteración del mundo que las compone, y su posterior influencia sobre la realidad del lector. Recuperando de nuevo el texto de Blanco, la traducción permite, precisamente, evidenciar la naturaleza móvil de la literatura (2018, 49). De hecho, continúa la autora, la traducción actúa directamente sobre la interrupción del mito sobre una lengua total, que será explorado en la sección “4.4. La lengua de Babel: políticas de la identidad y éticas de la alteridad”. La traducción mostrará, vaticina Blanco, en el espacio de una comunidad lingüística plural, como distintas tradiciones entran en diálogo entre ellas (2018, 54).

En este sentido, las propuestas contenidas en la exposición quinquenal Documenta de 2022, comisariada por el colectivo indonesio ruangrupa y diseñada alrededor del concepto de *lumbung*, resultan relevantes para la reflexión en curso. *Lumbung* es un término agrario vernacular en Bahasa, Indonesia, que refiere a un granero de arroz en el que una comunidad guarda la cosecha de forma conjunta para ser administrada de forma colectiva con el objetivo de hacer frente a imprevistos futuros (2022, 12). La filosofía que rige el

movimiento del colectivo ruangrupa es “el rechazo a ser explotados por agendas de instituciones europeas” que no son las suyas propias, por lo que, en respuesta a la invitación a participar en la organización de la decimoquinta edición de la Documenta, el colectivo envió una invitación al comité de la exposición a participar en *su* trayectoria artística. “After Documenta accepted our invitation to join our journey and become a part of our ekosistem” relata el colectivo en la introducción del manual de la exposición “we decided to keep on extending invitations to different people. (...) This way, we were sure that documenta fifteen would not be solely ruangrupa’s but would also belong to others” (2022, 16). De acuerdo con los autores, Documenta 15 es un intento de colapsar distintas realidades entre ellas, así como sus prácticas, invisibles todavía porque no son capaces de inserirse en el modelo de arte global existente en el momento. En lugar de introducir estos “diversos modos de producción” en un modelo ya existente incapaz de acogerlos, la Documenta debería “actuar como una serie de ejercicios para remoldear y sembrar las semillas de más cambios futuros”:

Different ways of producing art will create different works, which, in turn, will ask for other ways of being read and understood: artworks that are functioning in real lives in their respective contexts, no longer pursuing mere individual expression, no longer needing to be exhibited as standalone objects or sold to individual collectors and hegemonic state-funded museums. Other ways are possible. In this way we are resisting the domestication or taming of these different practices. (2022, 17)

El propósito de ruangrupa es, por tanto, que el proceso de creación de la exhibición *sea lumbung*, y que la exposición *incorpore* prácticas *lumbung* dentro de ella: una creación colectiva y una gestión colectiva de recursos que permitan que sea la infraestructura de Documenta la que se adapte a aquellas realidades artísticas y modos de producción alternativos en lugar de ser estos sometidos a la estructura hegemónica del arte universal. El resultado es extravagante. O, por lo menos, el resultado resulta extravagante cuando es observado desde la centralidad del lenguaje artístico institucional: para vivir la Documenta 15, o, más bien, *lumbung 1*, es necesario realizar una serie de ejercicios de acercamiento que parten de la base de que, en ocasiones, la traducción es simplemente una tarea imposible. ruangrupa hereda una de las reflexiones fundamentales de la intraducibilidad

de Cassin en su creación de lumbung 1; la traducción implica *esencialmente* una alteración del significado original de aquello traducido. Para ruangrupa:

Translation should not be understood too literally, but more as a poetic way of bringing something already existing in touch with more potential users. In contrast to commissioning, which would mean bringing more stuff into the world, translations thus became a way for the artists and collectives to continue practicing in their localities, without having to put their often longstanding work on hold in order to be a part of a big art event such as documenta. (2022, 31)

Algunos artistas, explican los autores, empezaron simplemente trasladando partes de los proyectos en los que estaban trabajando en su lugar de residencia a Kassel, para usarlos como “modelos y desafíos” a las prácticas propias del nuevo territorio. El proyecto de lumbung 1 que más –literal y literariamente– refiere a la práctica de la traducción como una manifestación de la alteridad radical de los espacios que la ocupan es la antología de textos *Relatos Lumbung*, una compilación de seis relatos cortos escritos por seis autores en seis lenguas distintas, publicada en las seis lenguas originales de los relatos por ocho editoriales distintas. El objetivo del libro, explica harriet c. brown –en minúsculas, también, como ruangrupa o lumbung–, es un ser-en-común que “pone el acento en ese *en* o *entre* de la práctica comunal” (2022, 30). En la primera reunión para organizar la publicación del libro, la editorial bilbaína *consoni* propone aplicar la lógica lumbung a la producción de la obra en lo que refiere tanto a la “temática como a la forma de actuación” (2022, 31). Recurrir a la ficción y al relato literario para inventar narrativas que “nos ayuden a imaginar mundos con más sentido”, en palabras de la filósofa Donna Haraway (*ibid.*). El libro se compondrá de los relatos de ficción escritos por autores que trabajen con aquella palabra que en su territorio sirve para denotar lo colectivo. No se trata, por tanto, de que uno o varios autores reflexionen sobre las potenciales traducciones de la palabra lumbung en distintas lenguas y contextos culturales, sino de localizar los rastros lumbung de dichas lenguas y contextos. El autor Azhari Aiyub escribe sobre lumbung en su relato “El Bálsamo” porque reconoce los mundos que se generan en la práctica *lumbung*. Uxue Alberdi, en cambio, reflexiona, desde el término *auzolan*, sobre las formas de cooperación y convivencia propias de la adolescencia como alegoría del trabajo comunal del vecindario

en algunas regiones del país vasco. *Relatos Lumbung* demuestra, tanto en su producción como los textos que lo componen que así como las prácticas, las palabras también crean mundos. Mundos que, si bien refieren a palabras análogas en diferentes lenguas, pueden relatar realidades tan distintas como las formas de “cooperación entre chamanes y tigresas ante la explotación capitalista” o “la coordinación casi instintiva entre adolescentes ávidos de comprender su entorno”.

En este sentido, la práctica comunal a la que invitan *lumbung* 1 y los *Relatos Lumbung* no es simplemente aquella práctica creativa que “crece no sobre lo que nos distingue de los demás sino sobre aquello que nos une” como escribe José Ovejero en la contraportada de la edición de *consoni*, sino justamente a una práctica creativa capaz de considerar las potenciales diferencias y los potenciales mundos que generan como plataformas para el contacto y para la relación desde la manutención de sus diversas formas de alteridad. Esta traducción de intraducibles aboga inevitablemente por un plurilingüismo fragmentario que trasciende el elitismo de la poliglosia para reconocer la necesidad de acercar territorios sin equiparlos o someterlos unos a otros. No se trata, por tanto, ni de sacralizar las lecturas atentas de los textos únicamente en sus lenguas originales, ni de tratar la traducción como otro mecanismo de centralización capaz de establecer falsas equivalencias entre lenguas o pregonar una aparente alteridad que disipa cualquier forma de diferencia, sino de comprender la traducción como una práctica parcial en la que deben equilibrarse la singularidad de una alteridad intraducible y la necesidad de traducir de todas formas.

El poder de lo intraducible recae en la naturaleza de las palabras como partes de un contexto significativo más allá de sí mismas, en cómo los significados derivan de las relaciones que se establecen entre ellas. Las estructuras literarias multilingüísticas serán, bajo la teoría de los intraducibles, cada vez más comunes: los glosarios y las traducciones múltiples serán herramientas para una lectura atenta de traducciones parciales, capaces de plasmar la alteridad de ciertos conceptos que generan especificidad cultural en las situaciones particulares en que son utilizados. Preservar la especificidad de conceptos y expresiones intraducibles permite retener la riqueza de las ideas contenidas en las lenguas de las que provienen, y evita la focalización excesiva en una única lengua hegemónica que, a través de la traducción, unifique el mundo en su énfasis por la similitud y la sumisión a

una única tradición universal. Los intraducibles, como *lumbung*, son “núcleos intransigentes de significado que desencadenan traducciones interminables en respuesta a sus singularidades resistentes”. Contienen, en definitiva, tanta *realidad*, que no pueden simplemente someterse a una realidad alternativa, sino que requieren de cierta negociación, de un proceso de adaptación que permita conservar la excepcionalidad de su significado.

En este sentido, la traducción desempeña una función crucial para la Literatura Comparada en la medida en que puede funcionar o bien como un simple sistema de equivalencias y transcodificaciones capaz de expandir el horizonte lingüístico del canon occidental, o bien como un vehículo para la diferencia cultural capaz de transportar y a su vez generar formas parciales de sentido contingente. Esta investigación explorará, en las próximas secciones, la posibilidad de proyectar una traducción íntima, en palabras de Gayatri Spivak, que eluda los sistemas de mengua y domesticación propios del marco conceptual singular del Mundo Único.

2.6. Literaturas, mundos, ficciones y realidades

La literatura es el espacio de lo extraño. La realidad, en su complejo de certidumbre, descuida el acceso de todo aquello que, si bien no llega nunca a ocurrir, queda suspendido en el umbral de lo posible. La literatura habita la fragilidad del espacio entre lo que accede al reino de lo real, y lo que desaparece inevitablemente justo antes de existir. El espacio de lo literario está compuesto, por lo tanto, de lo que sucede continuamente y de todo aquello que nunca sucedió: todo lo terriblemente irrelevante para la realidad enredado con lo que sucede, con lo trivial, con la existencia. La literatura sucede en el espacio entre lo que fue y lo que pudo, lo que sería; y, a su vez, sucede inexplicablemente en el espacio de lo real, del pensamiento sobre lo que sucedió, de la conjetura sobre lo que será. Esta complejidad de la literatura –esta no definición permanente, esta elusividad de un marco significativo universal– es lo que ha prolongado hasta el presente la pregunta sobre la naturaleza de lo literario. En este sentido, en su consideración en relación a un campo literario mundial, la pregunta permuta hacia, por un lado, las cualidades, los atributos que componen la forma literaria específica cuya característica común es su circulación por el territorio-mundial, y,

por el otro, las transformaciones que *lo literario* experimenta en su recorrido por el territorio-mundial. En ambos casos la dificultad de categorización que comporta la no definición de qué es lo que hace literaria la literatura se manifiesta en el ámbito de la Literatura Comparada desde cuatro problemáticas localizadas en cuatro ámbitos clave de la comparación sobre el campo mundial que actuarán como puntos cardinales en la presente investigación.

En primer lugar, en el ámbito de la circulación, la frecuente equiparación de *lo literario* (el valor literario o la extrañeza literaria) y el objeto literario, lo que conlleva una forma de comparatismo que habitualmente desatiende la extrañeza literaria del texto en pos de un sistema estadístico de medición de las estructuras de consagración del territorio único mundial. En segundo lugar, en el ámbito de la comparación, una apología del consenso que descuida las contingencias de la discrepancia y que conlleva una metodología que beneficia el resultado de la comparación por encima de la comparación en tanto que acto significativo en sí mismo. En tercer lugar, en el ámbito de la consideración ontológica del *mundo* de la literatura mundial, una subyugación al One-World World o al sistema ontológico occidental por antonomasia, cuya característica esencial es la singularidad y que promueve un deseo de *unicidad* que refuta *los mundos potenciales* de la literatura mundial. Y, por último, la frecuente consideración de la traducción como un sistema de equivalencias entre lenguas cuyo objetivo es potenciar la accesibilidad del producto literario a la circulación mundial, lo que conlleva una desconsideración de la dimensión literaria de los usos literarios de la lengua y sus dimensiones significativas.

Los próximos dos capítulos expanden la problemática relación entre los cuatro conceptos presentados en esta sección y exploran las consecuencias de afrontar la disciplina desde una perspectiva ontológica singular, con el objetivo de (1) crear un estado de la cuestión pertinente en relación a las prácticas y los objetos de estudio de las tendencias globales de la Literatura Comparada y, (2), sentar las bases para la propuesta comparativa de esta investigación, la *mala lectura*. En las próximas secciones se explorarán en mayor profundidad los conceptos de, por un lado, comparación y mundo, y, por el otro, circulación y traducción y se esbozará la particular consideración de cada uno de ellos que permite la emergencia de la mala lectura y las literaturas del devenir o *worldish* literatures.

3. El Mundo de la Literatura Mundial: una visión ontológica de los informes de la ACLA

Abstract

La cuestión ontológica es un tema central en los estudios comparativos sobre el “campo mundial”. La discusión en torno al significado de “mundo” en Literatura Mundial ha sido vigente durante las últimas décadas, con grandes académicos como Pheng Cheah, Gayatri Spivak o David Damrosch participando en un debate aún en curso. Este capítulo analizará cómo los cinco informes de la American Comparative Literature Association (1965, 1975, 1993, 2004, 2014) se relacionan con una perspectiva ontológica específica, y cómo dicha perspectiva afecta indirecta pero crucialmente tanto los procedimientos metodológicos como los fundamentos teóricos de la disciplina.

A través de una lectura comparativa de los cinco informes, el capítulo observa como todos ellos, en mayor o menor medida, responden a las premisas y constricciones de la ontología singular occidental o Mundo Único (One-World World o OWW) y cómo esta correspondencia genera la necesidad de establecer una metodología única capaz de analizar la totalidad de productos literarios del campo mundial a través de un canal de circulación también singular

Si la sección anterior evidenciaba la importancia de considerar las concepciones específicas de los términos Comparación, Mundo, Circulación y Traducción este capítulo realiza un estado de la cuestión relativo a los conceptos de Comparación y Mundo a través de la revisión de los estados de la disciplina de una de las instituciones más prominentes de la disciplina en el último siglo.

3.1. Introducción

La Asociación Americana de Literatura Comparada, fundada en 1960, se define a sí misma como “una sociedad para académicos cuyo trabajo abarca varias literaturas y está involucrado con la premisa del estudio literario intercultural” ([ACLA](#)). Según la página web de la asociación, la ACLA aboga por una forma de Literatura Comparada que, en su sentido más amplio, promueva el estudio de "relaciones interculturales que cruzan fronteras nacionales, relaciones multiculturales dentro de una sociedad particular y las interacciones entre la literatura y otras formas de actividad humana, incluyendo las artes, las ciencias, la filosofía y los artefactos culturales de todo tipo". Como parte de sus estatutos, la ACLA se compromete a designar una comisión ad hoc para supervisar la preparación y publicación de un informe sobre el Estado de la Disciplina al menos cada diez años.

Sin embargo, no hay restricciones en cuanto a la forma que dicho informe debe tomar, ni ningún hito regulador sobre la información que cada revisión debería incluir. Es esta falta de regulación formal más allá del lugar común que implica la categoría “informe”, lo que, según la propia ACLA, permite que las crónicas escritas hasta el momento, al ser consideradas en conjunto, "cuenten una historia de la creciente apertura de la Literatura Comparada al mundo más allá de Europa, una amplia gama de enfoques interdisciplinarios y una gradual democratización del proceso de producción del informe en sí mismo: desde declaraciones prescriptivas emitidas por eminentes académicos de instituciones de élite hasta el formato completamente abierto de la década de 2010, en el que un gran número de comparatistas de un amplio espectro de instituciones y rangos contribuyeron a un mosaico de prácticas comparativas" ([ACLA](#)). Tal tendencia hacia la apertura es, como se verá en la próxima lectura de los informes, indiscutible, aunque no es la única tendencia que se puede desentrañar de su análisis.

Además de una tendencia hacia la apertura, los informes sobre el Estado de la Disciplina realizados a lo largo de los últimos sesenta años también reflejan cómo la Literatura Comparada, en muchas de sus prácticas y teorías fundamentales y más populares, ha buscado la unificación sobre la pluralidad, incluso cuando la pluralidad parecía, en algunos casos, estar en el núcleo mismo del programa de la disciplina. La hipótesis que se explora

en este capítulo es que, aunque joven y ansiogénica, la Literatura Comparada tiene una historia propia que refleja el impulso de la disciplina por un terreno común y una metodología singular. En este sentido, los informes de la ACLA son articulaciones brillantes sobre las diferentes maneras en que la Literatura Comparada ha enfrentado el problema de la unicidad a lo largo de su breve pero intensa existencia como disciplina canónica. El primer informe de la ACLA fue escrito por un comité dirigido por Harry Levin en 1965; el segundo, escrito por un colectivo dirigido por Thomas Greene en 1975; el tercero, concebido y estructurado por Charles Bernheimer y su equipo en 1993; el cuarto, coordinado por Haun Saussy en 2004; y, el último hasta ahora, dirigido por Ursula Heise y publicado en 2014.

Los informes de la ACLA, aunque difieren entre sí tanto en contenido como en forma, son todos indiscutiblemente precisos; sin embargo, es importante destacar el hecho de que provienen de una de las instituciones más grandes de la disciplina, están fundados en el territorio occidental por excelencia, escritos en el lenguaje vernáculo paradigmático y formados bajo el discurso hegemónico del momento histórico al que pertenecen. Sin embargo, y teniendo todo esto en cuenta, los informes de la ACLA ofrecen una retrospectiva adecuada de la evolución de una disciplina orientada al mundo y los cambios en sus prácticas, motivos y formas de consagración durante el último siglo en el territorio occidental.

Las principales diferencias que se encuentran a lo largo de los informes tienen que ver, en primer lugar, con la autoría de los textos y los diferentes formatos que adoptan a lo largo de los años: los dos primeros informes son escritos, en nombre de un comité, por autores individuales (Levin 1965 y Greene 1975) y publicados como informes ordinarios. Los Informes de 1993 y 2004 aparecen "oficialmente" como volúmenes editados que admiten, además de una revisión central similar a las de Levin y Greene, "position papers" y artículos académicos escritos por una variedad de autores de la disciplina en respuesta a los informes más o menos definitivos escritos por Charles Bernheimer (publicado como "Literatura Comparada en la Era del Multiculturalismo", 1994) y Haun Saussy (publicado como "Literatura Comparada en la Era de la Globalización", 2006). El Informe de 2014, finalmente, se publica en formato digital abierto e incluye contenido de numerosos autores

en diversos formatos, algunos contestando, algunos rebatiendo y algunos sin hacer referencia alguna a un texto central escrito por Ursula K. Heise como jefa del Equipo Editorial del informe.

En segundo lugar, como señala Michael Swacha en su contribución al Informe de 2014 “Comparing Structures of Knowledge”, los títulos de los informes ya denotan el cambio en las preocupaciones centrales que recorren los textos y reflejan la tendencia hacia la apertura que la ACLA misma reconoce en su estado de la disciplina. Los dos primeros informes se centran en el establecimiento de una serie de estándares para una disciplina muy joven ante el aparente peligro de una disolución potencial. Los informes de Bernheimer y Saussy hacen referencia a un momento de cambios que inevitablemente darán forma a las prácticas y enfoques de la disciplina, y, según Swacha, funcionan como una firma de cómo el campo de la Literatura Comparada habría llegado a abarcar una amplitud exponencialmente mayor que la que era legible institucionalmente tan solo unas décadas antes. Sin embargo, y como se argumentará en los siguientes pasajes, la inclusión de nuevas áreas de estudio o territorios literarios en las prácticas comparativas implica una expansión en el contenido que no puede ser desafiada por los esfuerzos de la disciplina para expandir su método. Como señala Swacha, el trabajo comparativo todavía se practica en gran medida como un modo tradicional de situar un texto o autor en relación con otro, donde la variación se encuentra a lo largo de las líneas de la perspectiva crítica, y dicha perspectiva varía según el énfasis contextual de los textos en cuestión.

La conjetura que se explorará en las siguientes páginas es que esta falta de expansión del método, especialmente considerando la apertura sin precedentes hacia la inclusión de contenido, tiene que ver con un deseo inherente, presente en mayor o menor medida en los cinco informes publicados hasta el momento, de unificar las prácticas de la disciplina bajo un método comparativo único y abarcador que responda a la concepción ontológica occidental del Mundo Único o One-World World, expuesta en el capítulo anterior. Aunque el contenido de dicho mundo único es múltiple, y por lo tanto la apertura voluntaria hacia la inclusión de contenido, la realidad única del mundo canónico de la literatura mundial pone en peligro cualquier apertura potencial hacia la expansión del método, ya que sólo

puede existir una realidad singular y verdadera a la que los comparatistas, las obras y sus traducciones deberán responder, adherirse y conformarse.

La próxima lectura de los cinco informes de la ACLA se centrará, por lo tanto, en desentrañar las distintas formas e instancias, a menudo subrepticias, que se relacionan con esta singularidad ontológica, apuntando no necesariamente hacia una lectura exhaustiva, sino hacia una lectura capaz de revelar cómo el OWW impone una realidad única que afecta tanto la práctica de la comparación como la consideración del campo literario mundial.

3.2. The Levin Report, 1965

El Informe Levin, titulado “Report on Professional Standards”, es el primero de los informes de la ACLA, publicado en 1965 bajo la supervisión de Harry Levin. El comité de publicación incluye académicos como René Wellek o Alain Renoir, y el informe se compone de cinco páginas de reflexión sobre el estado de la disciplina y un corto apéndice relativo a propuestas específicas para la emergencia de un grado universitario de Literatura Comparada en Estados Unidos. A grandes rasgos, el Levin Report es el esbozo del proyecto de lo que podría llegar a ser la Literatura Comparada. El texto infecta al lector con un cierto sentido de excitación por la incipiente expansión de la disciplina, entendida como el retorno a las humanidades provisto de nuevas experiencias académicas interdisciplinarias. La retórica dominante del discurso de Levin remite a la retórica entusiasta propia de los primeros años del liberalismo político que puede encontrarse también en la Paz Perpetua de Kant, texto, como se ha expuesto anteriormente, fundador de la literatura mundial como campo de estudio de la Literatura Comparada¹². Peter Sloterdijk identifica esta forma de discurso ferviente en su conferencia “Recuerdo de la Bella política” y argumenta que el entusiasmo se presenta como la habilidad de contaminar la realidad de belleza (2020, 33).

En el Informe Levin, más allá de la evidente preocupación y el tono analítico, puede intuirse una sensación general de entusiasmo relativo a la serie de expectativas que

¹² Para más lecturas sobre el optimismo de Levin en relación a la disciplina comparativa literaria ver [Andrés Pérez Simón](#) “A personal history of the “American hour” of Comparative Literature: Claudio Guillén in conversation with Harry Levin” (2014).

emergen ante el esbozo proyectual de la disciplina. Una excitación, en otras palabras, relativa a la incertidumbre y la potencialidad inherente al proyecto comparativo. Al principio del texto Levin escribe:

“The recent proliferation of Comparative Literature, in colleges and universities across the country, (...) marks the coming of age of a movement that has been spurred for some time by the revival of interest in language teaching, the introduction of programs and courses in great books, and the international cross-currents and exchanges of postwar years” (21, 1995).

Levin hace referencia a un *movimiento* y no todavía a una disciplina en su relato del interés resurgido en las ciencias sociales tras la Segunda Guerra Mundial. Las distintas humanidades rebrotan de nuevo tras la catástrofe de la guerra, en el terreno de la incertidumbre, cuando la propia concepción humana se ha visto en entredicho. La Literatura Comparada prospera en este contexto, tras el fracaso de los grandes ideales liberales promulgado por las catástrofes de la guerra, para reformular la pregunta sobre la comparación y el valor literarios.

La retórica entusiasta-normativa del Informe Levin es, por lo tanto, heredera de (1) sus antecedentes retóricos entusiastas, que propusieron premisas morales y políticas para promulgar el establecimiento de los grandes ideales liberales y (2) de su contexto político-social y los efectos de la previa catástrofe mundial. El objetivo del informe es, desde sus inicios, establecer los estándares fundamentales de la disciplina, lo que concierne para Levin esencialmente la existencia y manifestación de la disciplina dentro de la institución. Para Levin, el gran reto a enfrentar ante la expansión y la proliferación de la disciplina es, precisamente, su potencial disolución ante una excesiva apertura. Para evitar esta disolución, Levin aboga por la unificación de la disciplina, una contemplación de los “objetivos comunes” que los miembros de la Asociación profesan (1995, 22). En este sentido, el informe gravita en torno a la creación de una serie de comités interdepartamentales, con el objetivo de concebir un nuevo programa académico para la disciplina. El futuro de la comparación literaria, argumenta Levin, recae en una forma

inédita de fraternidad entre facultades que permita el análisis transversal a través del trabajo rigurosamente especializado de agentes distintos en campos específicos (*ibid.*).

La “apertura de perspectivas” propuesta en el informe Levin puede interpretarse como una disculpa por las “nuevas formas de unión” de un continente fracturado por la tan reciente Guerra Mundial. En la mayoría de casos es una apertura incapaz de extenderse más allá de las fronteras europea o norteamericana y, como identificará Bernheimer en su estudio del informe en el 93, tenderán a reforzar una identificación con los estados nación como comunidades imaginadas con las lenguas nacionales como base natural (1995, 40). Según el Informe Levin, el estudiante doctoral en Literatura Comparada deberá reconocer y especializarse en la literatura de su departamento, en la lengua del centro al que corresponde su estudio, y en uno o dos campos menores o periféricos. La comparación es, en este contexto, una nueva forma de especialización que resitúa las relaciones entre centros políticos como mecanismos de estudio, y las periferias como un objeto de interés relacional. Los requerimientos mínimos con los que Levin concluye su informe pueden sintetizarse en cinco elementos clave: el estudio de obras de un “calibre superior” en su lengua original; el estudio profundo de, por lo menos, una literatura nacional; el estudio de, por lo menos, una lengua alternativa al inglés a nivel de lectura; el estudio de la literatura desde una perspectiva Inter-nacional; y el conocimiento de las “grandes obras de la literatura occidental desde la antigüedad hasta el presente” (1995, 26, 27).

El Informe Levin se erige sobre una tradición todavía desestructurada. Es el primer relato “mundialista” de la Literatura Comparada actuando sobre lo que próximamente se reconocería como el campo literario mundial y en consecuencia expresa de forma inherente un incipiente deseo de cosmopolitismo que se popularizará durante los próximos años de la disciplina. Prácticamente una década antes de la publicación del primer informe en el 65, Levin escribe, en su artículo “New Frontiers of Knowledge in the Humanities” para el boletín *Harvard Library Bulletin*, que el método comparativo, que consistiría en correlacionar cada artefacto documental o monumental contra el axis vertical de la cronología y el axis lateral de la estructura (1956, 159), habría inducido finalmente la metamorfosis de los Estados Unidos de un papel provincial a un incipiente pero innegable cosmopolitismo (1956, 158). Esta metamorfosis es lo que Claudio Guillén llamaría “The

American Hour” de la Literatura Comparada, un “coming of age of the discipline”, un momento de maduración que ocurriría a través del trabajo de numerosos académicos de distintos orígenes reunidos en territorio norteamericano tras exilios e inmigraciones (Guillén in Perez, 2014, 299). El establecimiento y la consagración de la institución americana de la Literatura Comparada, persistente todavía en la actualidad, es, por lo tanto, el resultado de una serie de encuentros cosmopolitanos ocurridos en Estados Unidos tras la Segunda Guerra Mundial (Auerbach, 2005).

De todas maneras, las consecuencias prácticas del informe Levin no resultaron lo que se esperaba de ellas. De acuerdo con Guillén, el deseo de Levin de una colaboración cercana entre departamentos hermanados instigó en cambio una competición no tan amistosa entre departamentos de comparación y departamentos literarios. Así, la comparación literaria se convirtió en una práctica que, en sus peores momentos, implicaba un estrés en contactos literarios internacionales implicando una perpetuación de los puntos de vista nacionales y, en los mejores, –incluso cuando el objetivo básico del comparatista fuera el estudio, desde un punto de vista radicalmente internacional o teórico, de formas, géneros, temas o mitos, incluso en esos momentos–, el progreso resultaba complicado puesto que los estándares de distintas disciplinas debían encontrarse de forma simultánea (2014, 302).

El miedo inherente en el primer informe de la ACLA tiene que ver, por lo tanto, con una expansión incontrolada de la disciplina y con su consiguiente disolución. Así, el texto de Levin promulga distintas formas de unificación; unificación de los programas de grado, unificación de los departamentos en todo el país, unificación de los programas de estudios y unificación de las prácticas comparativas. Esta necesidad de coalición responde, por un lado, al hecho de que los Estados Unidos estaban a penas convirtiéndose, en ese momento, en el centro institucional de la comparación literaria, desplazando a Europa y, más precisamente el París de la *República Mundial de las Letras* de Casanova, por lo que persistía la voluntad de establecer un corpus de estudio coherente en todo el territorio norteamericano. Por otro lado, esta necesidad de unificación responde, como se argumentará durante todo el capítulo, a una premisa ontológica de singularidad, presente de forma inherente en todos los informes –si bien manifestado en distintas prácticas y

programas universitarios –; en otras palabras, un subyacente deseo de unificación de la práctica comparativa, todavía inalcanzado, que trascendería las circunstancias específicas del informe de Levin.

Con el establecimiento de los primeros estándares de la disciplina, Levin sentaría las bases para una disciplina emergente que daría la bienvenida a “los estudiantes más altamente cualificados”, y tendría lugar en las “instituciones mejor equipadas”, focalizando todavía el programa en un profundo estudio de una literatura nacional central y su comparación con una segunda literatura, central o periférica, en un movimiento hacia, por lo menos, una comparación inter-nacional. Esta forma de comparación evoluciona rápidamente los años siguientes, con grandes académicos como Gayatri Spivak, Claudio Guillén o el propio Levin escribiendo relevantes contribuciones al campo de la literatura mundial. La práctica comparativa, de todas formas, se encuentra lejos de ser unificada; y tan solo una década después el informe liderado por Thomas Greene tildaría los estándares de Levin de elitistas y la disciplina tendría que afrontar los retos propuestos por la emergencia de los estudios postcoloniales y posestructuralistas.

3.3. The Greene Report, 1975

El Informe Greene, titulado “A Report on Standards”, se enmarca en un contexto de rápida transformación social y política fruto del auge exponencial del proceso de globalización que no sólo la Literatura Comparada deberá enfrentar en los años siguientes. Una de las novedades fundamentales incluidas en el informe será la exploración, si bien todavía breve ya explícita, del incipiente vínculo entre los estudios comparativos literarios y un nuevo campo de estudio conocido como “literatura mundial”.

En línea con la reflexión sobre el tono narrativo del Informe Levin, es sorprendente el desencanto con que el presente informe aborda el estado de la disciplina, tan sólo una década después de su publicación. Tras el establecimiento de las nuevas formas y prácticas de la disciplina propuestas por Levin en el '65, emergen una serie de riesgos potenciales que Greene identifica y trata de prevenir. El giro en la retórica del texto es análogo a la decepción provocada por la instauración del proyecto liberal de modernidad. El idealismo

del proyecto que identificaba Sloterdijk en su bella política se desvanece dando paso a una nueva forma de preocupación por los tiempos venideros:

The Comparative Literature movement has not shamefully betrayed its origins. Yet there is cause, we believe, for serious concern lest the trends now transforming our discipline, taken in the aggregate, not debase those values on which it is founded. The slippage of standards, once allowed to accelerate, would be difficult to arrest. The causes of this transformation are not all of our own making. But we have reached a juncture which behooves us, singly and collectively, to take cognizance of a threat and to search our consciences. (1995, 31)

Si el Informe Levin componía el esbozo del proyecto de lo que pudiera llegar a ser la Literatura Comparada, el Informe Greene describirá lo que la disciplina no debiera llegar a ser nunca. Para Greene, el riesgo principal para el comparatismo sería la pérdida de una suerte de integridad comparatista común, un desvanecimiento de los ideales fundacionales de la disciplina (*ibid.*). El crecimiento institucional de la disciplina conllevó, a su vez, la imposibilidad de cumplir con los requerimientos proyectados para el correcto aprendizaje y expansión de la materia. Una examinación de distintos planes de estudios universitarios, escribe Greene, sugiere que, en más de una institución, los títulos de Literatura Comparada no logran excluir de su programa ni las modas, ni la mera frivolidad ” (1995, 32). Esta preocupación puede relacionarse también con el progresivo desinterés en las humanidades que caracterizará la década de los setenta, en oposición al interés en analizar la condición humana propia de la década anterior. En los tiempos del informe de Greene, la catástrofe de la Segunda Guerra Mundial no es más que una reverberación distante, y la comparación es peligrosa precisamente por la nueva e inusual cantidad de objetos dispuestos para su práctica.

Si bien Greene destaca en su lectura del informe del '65 el elitismo con que Levin considera las nuevas situaciones de la Literatura Comparada, su posición no es menos elitista en relación a la gestión de la nueva magnitud de la disciplina: “La sobrepoblación en nuestras universidades se verá reducida si valoramos escrupulosamente las credenciales de cada candidato” (1995, 33), argumenta Greene. El criterio crítico para sopesar la preparación y

la idoneidad de los estudiantes para acceder al grado será su conocimiento de lenguas extranjeras. En este sentido, el Informe Greene prepara el terreno para una segunda ola del comparatismo literario, que Spivak describirá como un nuevo sistema de equivalencias entre lenguas y una inusual accesibilidad gracias al boom de la traducción (Spivak, 2010). Las nuevas formas de elitismo presentes en el informe de Greene se enmarcan en su propio contexto de congestión académica: en algún momento de su carrera académica, argumenta el autor, el desarrollo de los estudiantes debe ser evaluado, no sólo por su mera adecuación sino también para valorar su promesa en el campo. Es injusto para el departamento y para una profesión afligida por el desempleo retener en la academia a los débiles y a los mediocres (1995, 34).

En esta misma línea discursiva, Greene escribe una de las contribuciones que transformarán las prácticas de la disciplina; la propuesta de establecer un “Comité Evaluativo” permanente, publicitado y establecido por la propia ACLA. Para Greene, las circunstancias históricas del informe del '75 y las amenazas y alteraciones de las que previene justifican el establecimiento de un comité evaluador, compuesto de un grupo de comparatistas con la “más excepcional reputación”. Si el gran riesgo es la pérdida de excelencia, la propuesta de un comité de evaluación de excelencia resulta comprensible dentro del paradigma del Mundo Único. Pero, como será demostrado por las propuestas metodológicas de las siguientes décadas, el establecimiento universal de un comité de evaluación y consagración acentúa las ya existentes desigualdades de un campo literario sólo aparentemente unificado. Más allá de su excelencia inherente, la instauración de un único sistema de acreditación plantea la pregunta, todavía vigente, de la legitimidad de su evaluación, del origen de su reconocimiento y de los fundamentos de su poder consagrador.

La propuesta de Greene contempla la posibilidad de que el comité visite distintos departamentos de Literatura Comparada en distintas universidades –siempre que hubiera sido invitado previamente–, para realizar sus evaluaciones. En este sentido, la propuesta traslada la pregunta sobre los procesos y objetos de estudio de la Literatura Comparada a sus procesos de evaluación, sus atribuciones de valor y sus sistemas acreditativos, todos ellos bajo el poder expansivo y unicista del Mundo Único y su singularidad universal. El

Informe Greene es excepcionalmente profético: las nuevas discusiones de la disciplina girarán, a partir de ese momento, en torno a las cuestiones relativas a las elusivas estructuras del valor literario, así como a sus mecanismos de inserción en la circulación mundial en una relación estrecha, prácticamente confusa, con la circulación internacional de bienes y mercancías.

Si Levin consideraba que el método comparativo permitía al comparatista seguir un proceso individual de vinculación de manifestaciones distintas que habrían tomado formas similares (1956, 159), Greene identificó más literalmente el crecimiento incipiente del campo de la literatura mundial, que iría más allá de las “cómodas perspectivas Europeas”. Tanto Levin como Greene hablan subyacentemente de la literatura mundial: Levin propone abordar las obras literarias más allá de los territorios nacionales y los tiempos históricos, y Greene considera el surgimiento de una literatura potencialmente desarraigada pero “all encompassing”. En ambos casos, la reflexión sobre la literatura mundial se da sin una reflexión previa sobre el significado de *mundo* de la literatura mundial, una consideración que tomará relevancia en las décadas siguientes. Si bien la persistencia de la Ontología One-World World puede también trazarse en las reflexiones de Sloterdijk sobre el entusiasmo y la decepción, el paralelismo sigue resultando sugestivo en este caso: tras el entusiasmo del proyecto –de esa forma performativa de realidad proyectada que configura cualquier proyecto–, el desencanto en su establecimiento. El entusiasmo de una disciplina incipiente, proyectada en todo su esplendor, revela su propia inestabilidad y la fragilidad de sus grandes ideales, sustentados en una base ontológica singularista y déspota.

Tanto el Informe Levin como el Informe Green tratan de ofrecer una visión unificada de la práctica comparativa que, si bien únicamente contemplando el territorio norteamericano, afectará y determinará las prácticas comparativas hegemónicas de gran parte del territorio Occidental. Ambos informes comparten una estructura diagnóstica, en las que el objetivo principal es identificar las posibilidades y riesgos que la disciplina afrontará en los años venideros para proveer de herramientas teóricas e infraestructuras institucionales capaces de establecer un programa de excelencia único para la comparación. El gran propósito es, incluso si difiere en método, instituir una metodología comparativa singular para los

distintos estudios de grado y prácticas profesionales. Dónde Levin proponía una “expresión clásica” de la Literatura Comparada, Greene propone una resistencia al cambio en medio de la transformación global; “Hay motivos”, argumentará Green, “para preocuparnos seriamente de que las tendencias que ahora transforman nuestra disciplina, tomadas en conjunto, degraden los valores en los que se basa. El incumplimiento de los estándares, una vez acelerado, sería difícil de frenar” (1995, 31). Ambos textos tratan de primero establecer y después preservar una suerte de grandeza que aparenta inherente a la disciplina, y ambos advierten de los riesgos de una expansión incontrolada, pues en tal caso no habría norma, por un lado, ni práctica unificada, por el otro, capaz de asegurar la “calidad general” de la Literatura Comparada.

Es pertinente señalar en esta etapa dos corolarios que surgen del estudio de las dos primeras crónicas de la ACLA, que comparten la misma estructura. En primer lugar, que la preocupación por la expansión de la disciplina es tanto producto del incipiente proceso de globalización, como de la fractura geopolítica de los territorios occidentales tras la Segunda Guerra Mundial. En segundo lugar, que ambos textos tratan de impulsar una forma única y unificada de comparación literaria capaz de asegurar su valor como práctica significativa que sólo algunos (i.e. “the more highly qualified students”) podrían realizar, que se enmarca en la ontología unicista del Mundo Único y pretende configurar una metodología única de que deberá comprender la totalidad de los productos culturales, lo que resultará más desafiante los años consiguientes a causa de la implacable expansión del fenómeno de la globalización.

3.4. The Bernheimer Report, 1993

El Informe dirigido por Charles Bernheimer, titulado “Comparative Literature at the Turn of the Century” fue publicado en 1993, casi dos décadas después del informe de Greene. El informe está compuesto por un estado de la cuestión de diez páginas –incluyendo distintas advertencias y propuestas para el futuro de la disciplina– junto con tres artículos en respuesta directa a la revisión de Bernheimer, que serán considerados en las próximas subsecciones, y trece “position papers”, artículos académicos y de opinión de distintos autores que no serán revisados en esta investigación por motivos de extensión.

El informe del '93 comienza con un exhaustivo análisis de los textos anteriores, en un intento de identificar las razones por las que la comparación se habría convertido en una disciplina tan intrínsecamente “ansiosígenica”, en palabras del autor. La razón principal que identifica Bernheimer sería el hecho de que la Literatura Comparada se estaría volviendo “disturbingly foreign to some of its eminent authorities” (1995, 41). Para Bernheimer, por lo tanto, los riesgos que presagiaban Levin y Greene sólo se intensifican con el conjunto de estándares que ambos proponen en sus crónicas. El informe del '93 propone un nuevo programa articulado en un contexto de redefinición de los objetivos y métodos de la disciplina que no sería el resultado de una predicción abstracta sobre el futuro de la disciplina que estaría basado, según Bernheimer, en las direcciones que ya se estarían siguiendo por distintos departamentos y programas en todo el país (*ibid.*)

El objetivo principal del informe de Bernheimer es ofrecer un relato extensivo sobre como la adición de los Estudios Culturales, la Teoría Cultural y la Crítica Cultural a la Literatura Comparada podría permitir a la disciplina situarse a sí misma como un “productive locus for advanced work in the humanities” (1995, 42). Tal incorporación sería posible desde la reconsideración de los campos y objetos de estudio de la comparación, que comparten una creciente incomodidad en relación a las prácticas consideradas “Literatura Comparada” (*ibid.*) Muchos académicos, argumenta Bernheimer, cuyo trabajo podría incluirse en una definición más amplia de la disciplina, carecían en cambio de afiliación con la Literatura Comparada ni serían miembros de la ACLA, lo que probaría la necesidad de expandir la definición y prácticas de la disciplina.

La expansión de la disciplina comparativa literaria tiene que ver, principalmente, con el aumento de los productos culturales dispuestos para la comparación. Con el cambio de siglo los fenómenos literarios dejan de ser el foco exclusivo de la comparación literaria y pasan a considerarse una práctica discursiva entre muchas otras, como la producción musical, el cine, la filosofía o incluso la legalidad. De todas maneras, Bernheimer insiste que tal inclusión de las distintas disciplinas precisa todavía de una lectura atenta de sus relatos textuales, así como de los contextos ideológicos, culturales e institucionales en que son producidos (1995, 43). El deseo de trascender la tradición occidental sigue presente en todo el informe, por primera vez –por lo menos de forma literal–, más allá de las fronteras

Europeas para sentar el camino hacia una “verdadera” forma de comparación mundial (ibid.). La emergencia y la expansión de los estudios de la traducción en los ochenta participa en el nuevo reconocimiento de la traducción como práctica indispensable para la Literatura Comparada. Si bien el estudio de lenguas extranjeras sigue siendo un requisito indispensable en los programas de estudio de la disciplina, con Bernheimer comienza un proceso de aceptación y consideración de los estudios de la traducción como parte inherente de la comparación literaria que se contrapone al rechazo anterior del Informe Greene ante el creciente uso de la traducción en los grados universitarios.

Si los estudios postcoloniales y post-estructuralistas emergían en los tiempos del Informe Greene, el Informe Bernheimer se enmarca en su plena expansión. El subalterno, lo marginal y la periferia obtienen una nueva forma de prominencia ante el cambio de siglo, y ya no es simplemente el canon que debe ser estudiado de forma convencional, sino que se reivindican también lecturas no-canónicas de los textos canónicos (1995, 44). El Informe Bernheimer, por lo tanto, aboga por una nueva forma de pluralidad de perspectivas que nutriría la práctica de la Literatura Comparada y que justificaría el cambio de estructura del propio informe. Si los textos de Levin y Greene se componían de una suma de estados del arte y propuestas prácticas para la construcción de un currículum institucional, el informe del '93 incorpora, por primera vez, tres textos externos considerados “respuestas” al relato de Bernheimer. Este cambio de estructura se mantendrá, con distintas variaciones, en los próximos informes, que incluirán más textos, de más autores, de más territorios a cada nueva publicación.

Es un cambio relevante; marca el avance progresivo hacia una nueva inclusión de contenido que caracterizará los próximos años de la disciplina y en consecuencia los siguientes informes del estado de la disciplina. Esta disposición a incorporar nuevas formas culturales y literarias dentro del campo de estudio de la comparación responde al creciente reclamo de los territorios colonizados de ser incluidos dentro del intercambio internacional de bienes y productos culturales, y es precisamente esta introducción la que comprometerá los estándares unificadores centrales propuestos por Levin y Greene menos de cincuenta años atrás. Estos rápidos cambios relatan la historia de como tanto la globalización como los estudios postcoloniales ponen en entredicho las perspectivas de

Levin y Greene de una potencial unificación de la Literatura Comparada en las distintas instituciones Norteamericanas basada en un implícito objetivo común de la comparación. La tendencia propia del One-World World hacia una “similitud sobre la diferencia” se ve duramente disputada por los estudios postcoloniales; es, precisamente, esta intención de homogeneizar los territorios a través de prácticas imperialistas que será elucidada y denunciada por muchos de los discursos postcoloniales, puesto que la defensa de la similitud sobre la diferencia se regocija en una singularidad universal cimentada en los ideales liberales que fundaron y enriquecieron los grandes imperios colonizadores de los territorios occidentales. La inclusión de territorios minorizados, voces subalternas y literaturas periféricas en el contenido de estudio de la Literatura Comparada demuestra como el cambio de siglo comienza a comprometer la singular y reguladora perspectiva sobre la disciplina que los informes anteriores defendieron. Si Levin y Greene propusieron un cierre de las fronteras de la disciplina para prevenir su potencial disolución, Bernheimer argumenta a favor de una receptividad que expandiría la propia definición de la Literatura Comparada para incluir trabajos y autores de distintas disciplinas y campos de estudio dentro del mismo programa comparativo.

Aun así, existe una distancia notable entre la inclusión de la evidente expansión de contenido que Bernheimer defiende y la incesante intención de establecer un método unificador para la Literatura Comparada como disciplina. Emulando la estructura de Greene, Bernheimer propone un nuevo conjunto de estándares para los programas universitarios, comprendiendo temas como la centralidad de la lengua extranjera, la necesidad de involucrarse en el estudio de la formación del canon, la inclusión de comparaciones “mix-media”, y, en resumen, el establecimiento de requisitos de acceso a los programas y departamentos de Literatura Comparada, incluyendo el “conocimiento” de dos literaturas “extranjeras”.

En conclusión, Bernheimer destaca que la Literatura Comparada, como muchas otras disciplinas ante el cambio de siglo y el surgimiento de las nuevas tecnologías, se encuentra en una encrucijada crítica en su historia. El momento presente, escribe Bernheimer, es particularmente propicio para realizar una revisión exhaustiva de la disciplina, puesto que las tendencias progresivas en los estudios literarios hacia un currículum multicultural,

global e interdisciplinario son esencialmente comparativas (1995, 47). El informe presenta, según su autor, algunas guías sobre cómo dicho currículum debería ser estructurado, así como una serie de propuestas que pudieran garantizar la unificación de las prácticas de la disciplina incluso ante una apertura del campo a nuevos objetos de estudio. Como será argumentado en las próximas secciones, el informe de Bernheimer supone un primer paso hacia el camino de la inclusividad que continúa dando soporte a la ontología única y a su alianza con los ideales liberales, invitando a la disciplina comparativa literaria a convertirse en una idealmente omnipotente estructura de conocimiento que “estimule a los estudiantes a pensar en términos culturalmente plurales” (*ibid.*), pero de forma unificada.

3.4.1. *Geist Stories*

El primero de los artículos en respuesta al texto central del informe, titulado “Geist Stories”, está escrito por un ya prominente K. Anthony Appiah, quien habría publicado hasta entonces dos de sus libros, *Necessary Questions: an Introduction to Philosophy* (1989) y *In My Fathers House: Africa in the Philosophy of Culture* (1992). En el artículo, Appiah identifica el conocimiento de lenguas extranjeras como el rasgo distintivo de los departamentos de Literatura Comparada en los informes del ‘65 y ‘75. Las reflexiones de Appiah se construyen alrededor del concepto alemán de *Geist*, que podría traducirse como espíritu, mente o fantasma según el contexto. Appiah hace referencia al concepto alemán para reflexionar sobre el emergente campo de la Literatura Comparada, y las formas de globalismo e internacionalismo que la Literatura Comparada promulga. En su análisis, Appiah observa como el Informe Greene aborda la nueva visión de la literatura global como una prolongación del análisis literario nacional, en lugar de tomar la emergencia de la nueva literatura global como una oportunidad para una comparación supra-nacional, capaz de abarcar la intrínseca multiculturalidad de cualquier forma de autoría. Appiah escribe:

“Shakespeare's cultural context is, of course, English, but his literary context includes, as we all know, classical and Italian Renaissance sources. Goethe's world contains Newton as much as it contains Heine” (1995, 54).

De todas formas, lo que realmente preocupa a Appiah no es, por lo menos, todavía, la ontología inherente al ya poderoso campo de la literatura mundial, sino la interdisciplinaria que el informe de Bernheimer defiende para la Literatura Comparada. La antigua Literatura Comparada, argumentará el autor, respondía a algo más que una simple atracción por el conocimiento de lenguas extranjeras: respondía, para Appiah, a la interconexión histórica de un campo de textos Europeos que llegó a ser central para la “alta cultura Europea” por lo que aboga por un estudio colectivo de la producción literaria occidental capaz de trascender el esquema nacional y dirigirse a una perspectiva sociológica e histórica de la Literatura Comparada sobre el campo de lo europeo-mundial.

La respuesta de Appiah al Informe Bernheimer recopila las mismas preocupaciones que aparecen en los informes anteriores: el crecimiento desestructurado de la disciplina y sus consecuencias “ansiógenicas”, que Bernheimer resolverá proponiendo una “hermandad” entre departamentos universitarios. Si Bernheimer abogaba por una manifestación específica del ideal de inclusividad, Appiah propone un estudio comparativo del campo mundial que trascienda la nacionalidad en favor de una alianza cultural que inifique las prácticas literarias occidentales bajo el paraguas de un *geist* común nutrido por prácticas culturales y políticas más allá del propio Occidente. Tanto en el informe como en la respuesta de Appiah, el movimiento hacia el Mundo Único es análogo y la preocupación es la misma: cómo abarcar en una sola práctica y en un sólo canal de difusión la cantidad de productos culturales (que pueden o no trascender la producción literaria) y desarrollar un estudio supra-nacional de su producción cultural. Esto significa el análisis no sólo de la obra literaria sino también del contexto cultural en que se genera y el contexto cultural que la recibe. Se trata, por lo tanto, todavía de un asunto de distribución geopolítica, y los métodos comparativos deben trascender las desigualdades e injusticias propias de un campo literario mundial inestable y arbitrario.

3.4.2. Comparative Literature and Global Citizenship

La segunda respuesta al informe de Bernheimer, titulada “Comparative Literature and Global Citizenship” está firmada por Mary Louise Pratt, autora de la tesis doctoral *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, publicado en 1975, en el que la autora estudiaba

lo que denomina zonas de contacto: territorios en que dos o más culturas comunican y negocian historias compartidas y relaciones de poder. En sus propias palabras, “areas where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today.” (1975, 33). Pratt inicia su respuesta al informe con una brillante analogía entre la importancia del vallado en la industria ramadera, y el “vallado” (fencing) que exigen tanto Levin como Green a la disciplina comparativa literaria en ambos informes. Por el contrario, argumenta Pratt, el texto de Bernheimer busca un compromiso entre una permisividad renovativa y la compartimentación tradicional (1995, 60) y propone programas de estudio que incluyen consideraciones mundiales como el Eurocentrismo, el imperialismo y la teoría colonial, si bien sólo en los niveles de estudio “más avanzados” (ibid.). ¿Qué razón podría haber, se pregunta la autora ante el apunte de Bernheimer, para proteger a los principiantes de una de las más poderosas perspectivas de nuestros tiempos?

La compartimentación o “fencing” de la Literatura Comparada es lo que tensiona las dicotomías de la inclusión y la exclusión y Pratt identifica rápidamente sus consecuencias prácticas: es la necesidad de cartografiar las fronteras tanto del campo de la literatura mundial como las metodologías de la Literatura Comparada lo que promueve, todavía hoy, las formas de exclusión que los estudios postcoloniales tratan de evidenciar y restituir. Pratt denuncia la falta de pasión y curiosidad del informe de Bernheimer y propone en respuesta un futuro para la disciplina escrito desde el entusiasmo por la práctica, que la autora resume en seis puntos: (1) la manutención de la Literatura Comparada como la disciplina de la poliglosia, si bien substituyendo los límites de la lengua por los límites de la cultura. (2) La inclusión de un término como “cultura expresiva” para describir el terreno de origen de la disciplina con el objetivo de trascender el elitismo propio de las “altas literaturas”. (3) Dar respuesta a la crisis de responsabilidad evidenciada por la emergencia de los estudios postcoloniales y alentar a su vez el trabajo colaborativo, puesto que el desarrollo de perspectivas globales no puede implicar que cada académico conozca la totalidad de la literatura global. (4) La reformulación y readaptación de la comparación a nuevas formas de significación de los términos local/global en una forma de universalidad que trascienda la tradición occidental. (5) La eliminación del término “extranjero” para

denominar cualquier lengua excepto el Inglés y, por último (6), rebatir la idea de que las crisis o peligros deben responderse desde el conservadurismo, como se deriva de los informes dirigidos por Levin y Greene, y de la advertencia final del informe de Bernheimer.

Esta última propuesta es lo que realmente diferencia la contribución de Pratt tanto de los informes anteriores como de la respuesta de Appiah; la propuesta de Pratt es, por primera vez, no solo una revisión del estado de la disciplina ni el relato de los peligros y preocupaciones sobre como mantener el estatus del comparatismo literario, sino un conjunto de cambios pluralizantes en prácticas específicas que podrían tal vez actualizar la Literatura Comparada y adaptarla a los procesos de globalización, democratización y decolonialización contemporáneos. A través de la comprensión de cómo estudiantes potenciales darán forma al futuro de la comparación literaria, Pratt aboga por una reestructuración de la disciplina que permita navegar nuevas formas de investigación, incluso si éstas contradicen prácticas anteriores o hegemónicas. Pratt argumenta que disciplinas y departamentos no dejan simplemente de evolucionar en tiempos de crisis (1995, 65) y anima a transformar el papel de los comparatistas consagrados del rol de agentes de seguridad al rol de identificadores de promesas, permitiendo que la práctica evolucione y se adapte constantemente a nuevas formas, metodologías y prácticas que, entre otras cosas, sean capaces de reconocer la pluralidad ontológica que esconde la aparentemente singular literatura mundial. En palabras de Pratt, nada ha enriquecido más la disciplina de los estudios literarios que sus constantes cambios de paradigma. (1995, 63).

3.4.3. On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies

La tercera y última de las respuestas, escrita por Michael Riffaterre y titulada “On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies”, se centra en tres de las propuestas específicas presentadas en el informe de Bernheimer, todas ellas indirectamente vinculadas, según el autor, a una creciente relevancia de los estudios culturales. La primera propuesta, de aspecto técnico, promulga el uso de la traducción para fines comparativos, así como lo hacen los estudios culturales. La segunda propuesta reivindica la contextualización como postulado central del comparatismo literario,

siguiendo el ejemplo de los estudios literarios, y la tercera sugiere desplazar el extendido interés por la alta literatura a otras formas de literatura popular. El punto central del texto de Riffaterre es la denuncia de la excesiva cercanía entre la disciplina comparativa literaria y los estudios culturales, y la progresiva distancia que se establece con la literatura que da nombre a la disciplina (1995, 66).

Riffaterre advierte al lector sobre la confusión derivada de la mezcla de las dos disciplinas, una confusión, argumenta, que puede resolverse si ambas disciplinas logran ocuparse de sus propias prácticas:

“(...) the risk of such a confusion occurs only in the teaching of literature as a facet of a national or group identity, that is, in connection with a political agenda. There is no reason to fear such a confusion if comparative literature sticks to comparing, to defining general and constant rules, and cultural studies to focusing on identity and difference, the unique blend of a given social setup and the verbal forms expressing that difference. (1995, 67)

La problemática fundamental que identifica Riffaterre en la excesiva cercanía entre ambas disciplinas tiene que ver con el elogio de Bernheimer de la traducción como práctica “útil y emblemática” (*ibid.*). El autor duda profundamente del potencial que Bernheimer atribuye a la traducción y teme que esta no logre reproducir ciertos atributos estilísticos intrínsecos al texto original sin causar estragos en la lengua de recepción (*ibid.*).

Riffaterre argumenta que la cuestión de la traducibilidad implica necesariamente una pérdida insalvable del original, puesto que las traducciones literarias no son índices fidedignos de diferencias culturales (1995, 68). El autor encuentra potencial en cambio en la Teoría Literaria como agente mediador, capaz de identificar y categorizar los atributos invariables que cualquier comparación inevitablemente presupone. La teoría, argumenta el autor, tiene la ventaja sobre la historia de desarrollar sus teorías desde modelos abstractos, independientes de constricciones contextuales y temporales. Puesto que la historia literaria es siempre contingente, sólo la teoría literaria puede referirse realmente a la literatura, ya

que, en palabras de Riffaterre, el texto es a-histórico y su significado trasciende todo contexto (1995, 71).

Riffaterre considera irrespetuosa la voluntad de “traicionar o trivializar el propio concepto de literatura” en la propuesta de Bernheimer de ampliar la definición de la disciplina comparativa con la intención de expandir su objeto de estudio a productos culturales más allá del fenómeno literario, y se pregunta por qué los modelos tradicionales de la literatura se ven excluidos de la expansión que la disciplina experimenta. Riffaterre instando a la disciplina a preservar la literatura como objeto central de estudio, puesto que la literatura misma es central para el discurso, la cultura y la ideología y es un elemento clave para la comparación por su doble carácter de proyección (i.e., construcción de un mundo) y representación (i.e. mimesis).

La tercera de las respuestas es probablemente la más crítica con el texto de Bernheimer. De su lectura se deriva una cierta angustia que persiste más allá de las preocupaciones de Bernheimer sobre las “ansiedades de la comparación” (Bernheimer, 1995). Si bien Bernheimer propone una apertura del campo, la persistente necesidad de establecer una metodología singular y omnipotente de comparación, junto con el deseo de unificar las distintas prácticas de la disciplina invita, como evidencian las tres respuestas al informe, a fórmulas de acción y reacción, y prueba la imposibilidad de singularizar las teorías opuestas sobre las que la disciplina se erige. El texto del ‘95, junto con sus respuestas, permite evidenciar las dinámicas que han caracterizado la Literatura Comparada en los últimos cincuenta años: el formato informe-respuesta sirve de alegoría del diálogo binario establecido entre el discurso hegemónico y los discursos minorizados en Literatura Comparada. Recuperando el relato de Stengers descrito en el capítulo anterior, el comparatismo propuesto desde los informes de la ACLA analizados hasta el momento no logra proponer una consideración de la comparación como “matter of crucial concern” sino, simplemente como “matter of fact”. La ontología singularista del One-World World fomenta el discurso dicotómico mayor/menor, centro/periferia, hegemónico/subalterno, y promueve una forma de comparación basada en el consenso en lugar de estimular una discrepancia significativa. La realidad exclusiva y excluyente del Mundo Único permite únicamente la coexistencia consensuada de distintas perspectivas que aborden los mismos

temas desde los mismos términos, relegando el debate comparativo y su mundanalidad a un diálogo entre opuestos y transcodificando la extrañeza literaria del texto a un marco significativo reductor y homologable.

Aun así, el giro propuesto en el informe permite evidenciar el camino hacia la multiplicidad que la disciplina emprende ante el cambio de siglo, incluso si dicho camino debe enfrentarse a más de un siglo de ontología singular y prácticas discursivas imperialistas. Aunque esta revisión no haga referencia directa a los trece artículos de posición que completan el Informe Bernheimer, la sensación general se deriva de un análisis de su corpus central, ya que los *position papers* se centran en enfatizar cuestiones específicas que sus autores consideran cruciales para el futuro de la disciplina. La composición multi-perspectiva del Informe Bernheimer es prueba de (1) la multiplicidad de objetos de estudio que la Literatura Comparada estará ahora dispuesta a alojar, y (2) la perpetuación del sistema ontológico del Mundo Único, en que se contrapone una realidad singular frente a distintas perspectivas, o, en otras palabras, múltiples epistemologías sobre una ontología singular. De todas formas, si se considera que la realidad se constituye a través de prácticas específicas y localizadas, deben considerarse también las realidades de la comparación promulgadas a través de las distintas prácticas comparativas por las que el informe, las respuestas y los artículos abogan.

3.5. *The Saussy Report, 2004*

El informe dirigido por Haun Saussy, titulado *Comparative Literature in an Age of Globalization* fue publicado en 2004 como un libro de doscientas cincuenta y cinco páginas, compuesto de diecinueve intervenciones de autores emergentes y consagrados como David Damrosch o Emily Apter. De nuevo por cuestiones de extensión, el presente capítulo analizará únicamente en profundidad las dos contribuciones de Saussy; tanto el prefacio al volumen como el ensayo que abre el informe y se ofrecerá, únicamente, una breve revisión de los textos de Damrosch, Apter y Finney para ofrecer una imagen general de los asuntos y temas tratados por las distintas contribuciones que conforman el Informe.

Saussy comienza el prefacio discutiendo las ideas principales que debatió cuando fue invitado a formar el comité para la escritura del informe del 2004 por Margaret Higonnet y David Damrosch, futura presidente y presidente de la ACLA respectivamente:

“I didn’t want a committee report in the usual style –a consensus document studded with the magic phrases "We observe;" "We advise;" "We strongly recommend" and the like, of mysterious provenance and authority” (vii, 2004).

La voluntad de Saussy de evitar el característico paternalismo de los informes anteriores va acompañado también de un inédito rechazo al consenso que, en palabras del autor, subsumiría las discrepancias y los puntos de vista alternativos al discurso hegemónico. El objetivo del comité de redacción debería ser, escribe Saussy, encontrar autores capaces de impresionar, advertir, deleitar y estimular a los lectores a través del desacuerdo tanto con su propio texto como con el estado de la disciplina (ibid.). El autor insiste, en varias ocasiones, en que el hecho de que su aportación sea confundida a día de hoy con la totalidad del informe de 2004 es debido a una “sinécdoque desafortunada”, puesto que su texto fue, simplemente, el primero en circular entre el resto de colaboradores, con el objetivo de ofrecer por lo menos “algo con los que estar en desacuerdo” (ibid.). Al final del prefacio Saussy escribe:

For its entire existence comparative literature has benefited from intense self-scrutiny and proposals for renewal. (...) Because our field has not yet found, or is disinclined to claim, a definitive place among the disciplines, and because its intrinsic restlessness makes it unsuited to adopting once and for all a common agenda, we practitioners need activist professional organizations like the ACLA and the Association of Departments and Programs of Comparative Literature to frame the never-ending discussion about what we do and why. (xiii, 2004)

La analogía de la larga y concurrida conversación aparece aquí de nuevo¹³ como una virtud que el comparatismo literario deberá reconocer. La multiplicidad y la inclusividad son, desde el cambio de siglo, un tema central en la comparación literaria sobre el campo

¹³ Ver 2.3 “*Comparison as a matter of crucial concern*”

mundial, puesto que la emergencia de los estudios postcoloniales pone de manifiesto la excesiva atención que la disciplina habría prestado hasta entonces a los territorios hegemónicos occidentales. Aun así, es importante no confundir la voluntad de trascender el consenso con el camino hacia la inclusividad como método de absorción de diferencias; por un lado, la voluntad de superar el consenso es insignificante si no existe un diálogo entre las distintas perspectivas contrastadas, no con el objetivo de encontrar un punto en común o una similitud que trascienda la diferencia, sino con la intención de generar instancias de significado contingente a través del desacuerdo. Por otro lado, el camino hacia la inclusividad puede someter a un proceso de *flattening* o mengua de sentido a las estructuras de significado que le sean extranjeras con el fin de introducirlas en su marco singular de significación. Este último riesgo será ampliamente explorado en el próximo capítulo. Aun así, este movimiento hacia la inclusividad permitirá, en una primera instancia, evitar la cuestión de la “misteriosa autorización” que menciona Saussy al principio del texto, y sitúa a las instituciones no como organizaciones consagradas sino como estructuras medianas con una voluntad estable de renovar la interminable conversación de la Literatura Comparada (*ibid.*)

El ensayo de Saussy, titulado “Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares”, comienza relatando los logros de la disciplina: la controversia ha terminado, escribe el autor, la Literatura Comparada no es solo una disciplina legítima, “ahora, más veces que menos, nuestra disciplina es el primer violín que da el tono al resto de la orquesta: nuestras conclusiones se han convertido en las suposiciones de otras disciplinas” (2004, 3). Según Saussy, en 2004 la Literatura Comparada ya ha logrado convertirse en una disciplina consagrada que se enorgullece de sus prácticas y campos de estudio. Aun así, como el autor demostrará a través de una revisión exhaustiva de su historia, la disciplina carece de una definición unificada, y es precisamente la búsqueda de dicha definición la que impulsa la voluntad de establecimiento de un objeto de estudio estructurado y compartido que caracteriza las sinergias y *modus operandi* de la disciplina en los últimos años. Durante todo el texto, Saussy argumenta que esta falta de definición y metodología es por un lado lo que ha condenado a la disciplina a improvisar y adaptarse constantemente a nuevas formas y prácticas y, por el otro, la que le ha permitido abarcar “cosas sin nombre y formas sin nación”. Para Saussy, la Literatura Mundial y la traducción

son formas de comprensión pero también técnicas de filtraje: inevitablemente imparten su sesgo selectivo al campo literario en su representación (2004, 14). Si se considera el campo literario mundial desde una perspectiva ontológica estas técnicas de filtraje van estrechamente vinculadas a la singularidad del mundo en cuestión. Cuando, en cambio, el campo literario mundial se considera como una mezcla de pseudorealidades conflictivas, muchas veces al borde del colapso y en muchas ocasiones incompatibles, promulgadas en las distintas prácticas comparativas y de lectura que suceden de forma simultánea alrededor del globo, la literatura mundial configura una forma contingente y localizada de generar y aproximarse a los casi-mundos que genera o, en palabras de Stengers, a los relatos contrastados que ofrece y que están dispuestos para una comparación sin consenso.

El enfoque de Saussy se centra en la falta de autonomía que caracteriza la Literatura Comparada, incluso en el “período de su mayor reivindicación de autonomía disciplinaria” (2004, 18). La falta de fronteras de la disciplina se evidencia en el Informe Bernheimer y sus respuestas, especialmente cuando se trata de la diferenciación –o no diferenciación– entre Estudios Culturales y Literatura Comparada. La Literatura Comparada hereda la contextualización sociológica de los Estudios Culturales, pero un estudio literario comparado no debería reducirse únicamente a prácticas de contextualización histórico-culturales. Como advierte Saussy, “la contextualización es siempre un movimiento epistemológico legítimo, pero no otorguemos a ningún contexto la autoridad final de lo real” (2004, 23). Lo que debe preservarse, según el informe de 2004, es la metadisciplinaria de la Literatura Comparada, ya que es la condición de apertura de la disciplina a nuevos objetos y formas de investigación (*ibid*).

El proyecto de Saussy para el informe de 2004 es similar al propuesto en este capítulo: comprender qué es lo que hace la Literatura Comparada –qué compara realmente y hasta qué punto existe la posibilidad de consenso sobre el carácter ontológico del mundo en el llamado campo literario mundial. Según Saussy, el giro que debe tomar la Literatura Comparada para comprender su propia maleabilidad es trascender la búsqueda de una metodología singular en favor de la búsqueda de una poética común. En palabras de Saussy, la búsqueda de “una elucidación del arte de hacer, aplicada a sus propias prácticas”

(24, 2004). La postura de Saussy resulta crítica para la contemplación de la disciplina desde una perspectiva ontológica plural: para el autor, la hospitalidad de la Literatura Comparada hacia lo misceláneo y lo marginado permite que la disciplina reconsidere continuamente su orden de significado tanto dentro como fuera de las humanidades. El autor escribe:

Comparative literature is engaged with specificity and relation: the specificity of the object whereby it exceeds established models of discourse, and the relations that a new reading creates among its objects. Every comparative project is in some measure an experiment, and the most imaginative ones best answer the peremptory challenge: Why should we be interested in this encounter? What can you show us that we could not have learned for ourselves by taking each object in the traditional perspective of its discipline? These are in fact the questions asked of the discipline as a whole, and on them hinge its independence within institutions. (*ibid.*)

Las opiniones de Saussy sobre el futuro y las posibilidades de la Literatura Comparada se alinean de manera natural con las preocupaciones de Stengers sobre la creciente falta de interés en la comparación como práctica significativa. Según ambos autores, el motivo de la comparación no sería alcanzar un consenso o sustrato de los elementos a comparar, sino el acto de comparar en sí mismo, lo cual, según Saussy, podría tener "serias consecuencias institucionales" (21, 2004). Aunque tales consecuencias no se especifican en el texto, la propuesta de considerar la Literatura Comparada más allá de sí misma, en una suerte de metadisciplinariedad, configura el futuro que el autor proyecta para la disciplina: una Literatura Comprada que en lugar de tratar de formular una ley metodológica singular y omnipotente derivada de la acumulación de proyectos comparativos, conforme una serie de prácticas divergentes pero generadoras de un diálogo multivocal dentro y fuera de sus imprecisos límites disciplinarios.

Aunque Saussy no aborda directamente en su contribución la cuestión ontológica del significado de "mundo" en la literatura mundial, puede derivarse un enfoque específico en su propuesta que puede contrastarse con su trabajo posterior. Por ejemplo, en un breve artículo titulado "The Dimensionality of World Literature", Saussy explora la noción de

platititude en relación a la literatura mundial en la medida en que esta configura “un canon de obras universalmente reconocidas a las que toda persona alfabetizada debe responder con admiración: la idea de la literatura mundial como un estatus al que los escritores o las obras deben aspirar” (2011, 289). En ese mismo texto, Saussy recuerda al lector que la cuestión sobre qué es lo que invoca la literatura mundial es un asunto a veces olvidado pero crucial, ya que la literatura mundial “evoca pensamientos sobre nociones aparentemente universales filosóficas y políticas” y, por lo tanto, “puede representar un riesgo para los sistemas locales de significación”. Saussy utiliza el caso biográfico del novelista chino Lao She, –quien defendió públicamente la herencia de una literatura mundial que incluía autores como Tolstoy, Ibsen o Tagore y fue extensamente perseguido debido a su comprensión “internacional” (o, al menos, supra-china) de la literatura mundial y por estar en desacuerdo con Mao Zedong, de lo que nunca pudo recuperarse políticamente–, para ilustrar las claras divergencias en la comprensión de lo que es y lo que constituye la literatura mundial. “Tomemos las desventuras de Lao She”, escribe Saussy, “como un recordatorio de que no existe tal cosa como una única Literatura Mundial, sino más bien diferentes apropiaciones locales de la literatura del mundo, cada una enmarcada y energizada por las condiciones, posibilidades, deseos y temores particulares de su lugar y tiempo” (290, 2011). La conciencia de la naturaleza polémica de la literatura mundial es lo que, según el autor, evita que las cosas se vuelvan “demasiado planas, demasiado rápido” (*ibid.*).

Las contribuciones de Saussy a la Literatura Comparada y al campo de la literatura mundial, combinadas con la visión de John Law sobre los potenciales pluriversos, permiten conjeturar que, si distintas prácticas constituyen distintas realidades, una práctica comparativa específica constituirá a su vez mundos específicos para la literatura mundial. En su República Mundial de las Letras, Casanova cartografió un mundo de números en el que París fuera el centro indiscutible. Damrosch, a su vez, cartografía un mundo con tantas literaturas mundiales como perspectivas nacionales y locales sobre el campo literario mundial, entendido como una única realidad repleta de múltiples epistemologías. Moretti, a su vez, esboza un mundo de influencias similar al de Casanova, pero en el que la centralidad de París es meramente anecdótica, y en el que se implementa un marco de intercambio internacional derivado de la teoría de los sistemas-mundo de

Immanuel Wallerstein. En el mundo de la literatura mundial de Moretti se evidencia una "repentina expansión de la influencia europea a través del globo" que comienza alrededor de 1500 lleva consigo no solo el colonialismo, enfermedades y armas de fuego, sino también la novela (2011, 291).

Sin embargo, el problema –o uno de los problemas– de convertir la literatura mundial en un mapa o un conjunto de cartografías es que, como identificará Saussy, “la experiencia literaria niega el espacio y el tiempo determinados” (2011, 292). En este sentido, puede ser útil recurrir a los estudios geográficos, y particularmente a la crítica de la “razón cartográfica”, que deja claro cómo la cartografía, en lugar de representar el territorio, se convierte lentamente en modelo del mismo. Así como la cartografía ordinaria es incapaz de representar fenómenos como los cambios en las líneas costeras, “cualquier intento de mapear el inventario de mundos alternativos en los esquemas regulares de cronología y geografía terminaría en frustración: habría demasiadas realidades incompatibles para las coordenadas de espacio y tiempo disponibles” (ibid.).

Si en su introducción al Informe Saussy argumenta a favor de una comparación sin consenso que se disponga al diálogo, la aportación de Damrosch aboga por un movimiento hacia la inclusividad. Damrosch expone que, aun cuando el internacionalismo y el multiculturalismo se encuentran en auge exponencial en los estudios literarios, los mismos autores y las mismas obras son leídas y comparadas por la mayoría de los estudiantes. Dada esta circunstancia, Damrosch defiende el uso de estos autores mayormente occidentales para introducir otros autores menores, en una función de puente cultural hacia lecturas periféricas (2004, 43-53). Emily Apter, por otro lado, escribe sobre la fatalidad de la traducción, pero abriendo la puerta a la posibilidad de una literatura mundial capaz de eliminar la noción de la lengua como aseguradora de comunidad e identidad. La mayoría de autores que configuran la primera parte del informe-Libro de 2004 exploran la inestabilidad y la desigualdad en los canales de circulación y recepción del mercado internacional, si bien emergen también cuestiones inéditas como la postulación a favor de una práctica transversal de la comparación, el movimiento del binarismo al pluralismo también presente en la práctica comparativa evidenciado por Gail Finney o la cuestión de la traducción como mecanismo de entrada al canon occidental. Los

“response papers”, la mayoría de ellos respuestas directas al informe de Saussy, discuten generalmente las diásporas y movimientos geográficos de las estructuras de poder de un campo literario mundial con base en la cartografía geopolítica del globo. En su prefacio al volumen Saussy expone brevemente cada uno de los capítulos (2004, vii-xiii). La presente descripción de los relatos incluidos en el informe-libro de 2004 resulta insuficiente, y si bien una lectura atenta o, incluso, una mala lectura de cada uno de los textos permite dilucidar aspectos cruciales tanto de las prácticas actuales como de las prácticas potenciales de la disciplina, no es el objetivo de esta revisión la realización de un análisis extensivo del informe sino, por el contrario, el análisis de las sinergias, movimientos y asuntos de interés en cada uno de los informes de la ACLA.

3.6. *The Heise Report, 2014*

El Informe conducido por Ursula Heise en 2014, titulado *Futures of Comparative Literature*, es el primer informe multi-medial. El informe se considera a sí mismo “totalmente global y diverso”, puesto que incluye un espectro extenso y diverso de perspectivas desde distintos momentos de la vida académica, distintas instituciones y distintos contextos culturales y lingüísticos” (ACLA 2014). El informe-Colección incluye más de cincuenta ensayos en temáticas diversas como la intraducibilidad o el big data y desde múltiples disciplinas como los Estudios Queer, o los Estudios de Género, lo que supone un número notablemente mayor que sus informes antecesores. Si la divulgación fue de alguna manera un obstáculo para la circulación del Informe Saussy, el hecho de que el informe de 2014 fuera publicado en abierto a través de una página web accesible desde todo el mundo facilitó la circulación del presente informe. Como Heise destaca en su ensayo, el informe del 2014 y su “gran número de formatos diversos (...) indica cómo los propios cambios estructurales de los informes reflejan los cambios en como la disciplina se considera a si misma”. No es sólo lo que se dice en los informes, escribe Heise, sino, precisamente “cómo” se dice lo que traza la evolución dinámica de la disciplina (2014, 1). Si el informe dirigido por Saussy era múltiple en las perspectivas y propuestas incluidas, el informe de 2014 añade la variable del formato al camino hacia la inclusividad propio de las últimas décadas, incluyendo (1) ensayos cortos de menos de mil palabras, (2) “palabras clave” para la disciplina que constituyen reflexiones algo más largas en prácticas

emergentes, y (3) ensayos “formales” sobre paradigmas teóricos (2014, 2). Como la propia Heise apunta, la esperanza para el informe del 2014 es generar una plataforma híbrida a través de la multiplicidad de formatos y estilos tanto en la página web como en su formato impreso que ayude a transmitir el “espectro vivo de posibilidades” que la Literatura Comparada encarna en la actualidad (*ibid*). De esta manera, las transformaciones de la Literatura Comparada deben ser ahora trazadas no únicamente a través de la inclusión de perspectivas menores o extra-occidentales, sino también a través de la inclusión de nuevos formatos para las prácticas comparativas que no pueden ser ya reducidas al tan reconocido estilo académico. De acuerdo con Heise, gracias a la extensión y variedad de contribuciones incluidas en el informe puede generarse un mapa de la topografía conceptual contemporánea de la Literatura Comparada, permitiendo a los lectores crear una cartografía mental del estado actual de la disciplina.

Si el punto central en la contribución de Saussy era, precisamente, una alabanza a la falta histórica de consenso en el objeto de estudio de la Literatura Comparada, el informe multi-medial de Heise trata de archivar, registrar y censar las “innovaciones metodológicas que cualquier objeto de estudio verdaderamente global requiere” (2014, 3). Lo que no lograba categorizarse en el texto de Saussy y se denominaba, simplemente “metadisciplinariedad” –precisamente porque las fronteras de esas potenciales meta-conexiones resultan impredecibles– es tratado en el informe del 2014 con la terminología pertinente: campos y disciplinas que parecían no necesitar establecerse de forma hermética, como “Medical Narrative” o “Human-Animal Studies” precisamente por su contingencia y su excepcionalidad son ya correctamente definidas e identificadas en el texto de Heise, publicado apenas diez años después del Informe Saussy.

Para lograr una visión general del análisis de 2014 es necesario considerar, como mínimo, las contribuciones incluidas en la primera sección de la versión en papel del informe, titulada *Futures of Comparative Literature* y firmada por Eric Hayot, Avram Alpert, Gail Finney y, de nuevo, Haun Saussy. Las cuatro son contribuciones cortas, de entre tres y siete páginas y discuten asuntos como el institucionalismo, la experimentación con el reparto de conocimiento y las prospectivas posibilidades para la disciplina.

Siguiendo el camino hacia de inclusividad iniciado por el propio informe, la aportación de Hayot, “Institutional Inertia and the State of the Discipline”, reflexiona sobre las constricciones propias de la escritura institucional. Junto con la propuesta de reconsideración de las formas de escritura propias de la disciplina, Hayot sugiere también una reinención de “la rueda pedagógica” (*pedagogic wheel*) de la Literatura Comparada, abogando por una mayor multiplicidad sistémica. Las preguntas de Hayot resultan pertinentes, pero se encuentran todavía dentro de la búsqueda colectiva de una forma unificada de significado. Hayot pregunta: “what has determined that *inside* the nation the pedagogy of the graduate program ought to look more or less everywhere the same?”. Y si bien la pregunta resulta pertinente, es importante trazar sus orígenes para evidenciar que la tendencia hacia la unificación que destaca Hayot no es producto de la globalización y la accesibilidad que facilita sino, en todo caso, de una tendencia subrepticia pero persistente presente desde los inicios de la disciplina. En Levin y Greene ya pueden identificarse fácilmente los movimientos centrípetos de un proyecto de unificación de los límites, prácticas y objetos de estudio de la disciplina que perdura todavía en el informe de Bernheimer y que el informe de Saussy no cuestiona con suficiente firmeza.

Sin embargo, la pregunta sigue en pie: si la Literatura Comparada es una disciplina que se enorgullece de la multiplicidad de formas, prácticas y objetos de estudio que puede aprehender, ¿por qué los programas y currículos que se estudian en universidades de todo Estados Unidos (y, con pocas diferencias, en todo el Mundo-Occidental) tienen estructuras tan semblantes? Si Saussy describió una institución que era lo suficientemente autocrítica como para reinventarse continuamente, Hayot escribe sobre un “institucionalismo malo o empobrecido” que “no piensa mucho en sí mismo, que no tiene mucho interés en experimentar, que se queja de las instituciones en general para evitar pensar en ellas en particular”. El autor argumenta que esta no es una crítica a las instituciones, sino a las relaciones que académicos y estudiantes establecen con ellas. Sin embargo, no hay una propuesta concreta en la intervención de Hayot, tal vez debido, paradójicamente, a cuestiones de formato o espacio. Lo que podría intuirse en la introducción de Heise al informe queda evidenciado en el relato de Hayot: el camino de la inclusividad abierto por Bernheimer prospera en el informe de 2014 hasta el punto que las cuestiones de estilo y forma se discuten y valoran más ampliamente que las ideas que lo habitan. El camino de la

inclusividad permite la incorporación de perspectivas e instancias que no solo provienen de territorios y relatos hegemónicos, sino también de las voces emergentes de la disciplina, componiendo un coro multivocal de epistemologías que habitan la realidad singular y omnipotente del Mundo Único de la Literatura Comparada.

La contribución de Avram Alpert, "Performative Scholarship", gravita también en torno a la consideración de nuevos formatos para la disciplina, e impulsa un "*remapping*" de los estudios literarios desde la "performatividad". Esto implica, de acuerdo con el autor, la construcción de un "curso interactivo, mejorado digitalmente y conducido de manera experta" que ayudaría a pensar más claramente sobre las humanidades, así como a "aumentar la presión teórica sobre el mundo académico". La contribución de Alpert –más breve, todavía, que la aportación de Hayot– alienta a los comparatistas a asumir riesgos en cómo se muestra la información e invita a la disciplina a pensar más allá del "contenido puro" para "hacer de las variedades de presentación y formales, la organización política, la creación de bases de datos y la escritura creativa, entre otras, aspectos igualmente relevantes de sus carreras académicas". En este sentido, las mismas preocupaciones expuestas por Heise y Hayot vuelven a encontrarse en Alpert, evidenciando en su caso la forma en que la innovación en la composición y la entrega de las formas de conocimiento que gestiona la disciplina resulta un tema crucial en las discusiones de 2014.

A su vez, una nueva pregunta emerge a través de estas preocupaciones: ¿por qué no genera la Literatura Comparada productos literarios a través de sus prácticas? Si bien las últimas aportaciones analizadas postulan a favor de un cambio de paradigma en la forma en que la disciplina intercambia y presenta la información, ninguna de ellas hace referencia al hecho, sorprendente en realidad, de que no haya existido hasta el momento ninguna inclinación literaria en la producción de significados de la Comparación Literaria. Los riesgos de entender la comparación como un procedimiento de dos fases en el que puede diferenciarse claramente entre la "generación de contenido" y las "formas de transmisión" de dicho contenido (significado y significante) generan una separación entre la creación de conocimiento y la formalización del mismo que inevitablemente exige una extensión de las jerarquías propias de las relaciones binarias. Según Heise, Hayot y Alpert, no es ya "lo que se dice" (es decir, el mundo), sino "cómo se dice" (es decir, cómo se hace el mundo) lo que

debe considerarse, entendido como una ampliación de las fronteras de significado de la disciplina más allá de las estrictas constricciones propias de la escritura académica.

La aportación de Gail Finney, "The Reign of the Amoeba: Further Thoughts about the Future of Comparative Literature", se desplaza de las cuestiones de formato a las posibilidades futuras para la Literatura Comparada. En un acercamiento al informe de Bernheimer, Finney revisa los intereses transversales en algunas de las voces emergentes de la disciplina. Bajo la premisa "los estudiantes SON el futuro", la autora utiliza la metáfora de la ameba para ilustrar la capacidad de la Literatura Comparada "de asimilarse y nutrirse de otros medios". Continuando su relato anterior para el informe de 2004, Finney describe tres modos diferentes de enseñar la comparación literaria en las universidades: la estructura de la rueda (*pedagogic wheel*), en la que la Literatura Comparada constituye el centro y las tradiciones literarias nacionales pueden considerarse como los radios, de modo que los estudiantes se nutren de cursos en literaturas nacionales, posiblemente especializándose en una o dos de ellas (radios) y cursos en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada como eje central. La estructura en tándem, en la que la Literatura Comparada se empareja con otra tradición literaria nacional, con mayor frecuencia el inglés, resultando en un Departamento de Inglés y Literatura Comparada, en el cual los dos programas supuestamente existen en igualdad de condiciones con varios grados de integración entre ellos. Y el modelo de paraguas o manta, que "a menudo se emplea en escuelas que no ofrecen el doctorado en tradiciones literarias nacionales más pequeñas, como alemán, ruso o incluso francés, pero en su lugar ofrecen el doctorado en Literatura Comparada con *énfasis* en alemán, ruso o francés".

El cuarto modelo, que Finney procede a respaldar, es interdisciplinario y combina la Literatura Comparada con campos como la música o los estudios cinematográficos, muy similar a la alianza entre los Estudios Culturales y los Estudios Comparativos promovida en el Informe Bernheimer. Este cuarto modelo, al que Finney se refiere como "the grab bag", destaca el hecho de que "mucho trabajo comparativo de la última década se caracteriza por la destrucción de muros o fronteras: fronteras entre períodos, fronteras entre tradiciones nacionales, fronteras entre medios, fronteras entre disciplinas". La autora argumenta que en los próximos diez años, la Literatura Comparada muy probablemente

continuará el camino hacia la extra-disciplinarietà, y por ello propone referirse a la disciplina como Estudios de Literatura Comparada para evocar su asociación con los Estudios Culturales. Finney menciona también la variedad en los intereses de investigación doctoral de sus estudiantes, que incluyen temas como “suicidios de agricultores en la India post-reforma” y campos como los Estudios de Género y Sexualidad. En este sentido, la preocupación planteada por Riffaterre acerca de que la Literatura Comparada pudiera “perder interés” en la literatura misma podría resurgir, ya que, como afirma Finney, los estudiantes en su mayoría planean usar sus antecedentes en literatura “como punto de partida hacia los Estudios Culturales”. Tal transición de la literatura hacia los EECC conlleva el riesgo que esta investigación evidencia: usar la literatura solo como un medio para retratar ideas y circunstancias culturales, relegando así el texto a una esfera secundaria en la que resulte imposible desplegar su potencial ontológico.

Finney menciona también en su ensayo el deseo de los estudiantes de mantener la poliglosia como un axis central para la disciplina. La autora argumenta que para los estudiantes es crucial mantener “el estudio de los textos literarios en la lengua original, de más de una tradición nacional, en el centro de la disciplina”. Aún así, la autora vuelve a referirse a Bernheimer y a su propuesta de permitir la introducción de textos traducidos dentro del dominio de la comparación literaria, si bien su predicción es que el estudio de textos en su lengua original se mantendrá como una de las bases fundamentales de los Estudios Literarios. Sobre la traducción, Finney menciona la teoría de Jordan A. Yamaji Smith sobre los “translationscapes” o paisajes de la traducción, que pueden ser pensados como flujos globales de cultura con base lingüística a través de la traducción, lo que genera una imagen parcial, selectiva y metonímica de la cultura nacional” El concepto de “translationscapes”, heredado del trabajo de Arjun Appidurai en *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization* (1996), casa de forma consistente con el respaldo de la contextualización como asunto crítico en la comparación literaria, puesto que, de acuerdo con la autora, la evidencia de las formas en que los textos son filtrados a través de sus influencias culturales en el proceso de traducción ejemplifica la práctica interdisciplinaria que nutre y caracteriza la Literatura Comparada.

Finalmente, la contribución de Haun Saussy, “Comparative Literature: The Next Ten Years”, recupera las ideas desplegadas en el informe de 2004, y más precisamente la contribución de David Damrosch. Saussy utiliza el discurso de Sheldon Pollock en la reunión de 2010 de la ACLA en Nueva Orleans en que, “numbers in hand”, el autor probaba como la gran mayoría de tesis doctorales escritas en el campo y una cantidad considerables de artículos publicados en las revistas más relevantes en Inglés, Francés y Alemán entre 1800 y 1960 colaboran en la promulgación del canon occidental en un movimiento aparentemente “multicultural e inclusivo”. Autores como Joyce, Woolf o Kafka tienen tantas capas ocultas, argumenta Pollock, que no resulta extraño que exista una cantidad ingente de comparatistas generando relatos a través de sus literaturas. Sin embargo, el problema, continua el autor, es el parecido entre dichos relatos. Los autores que generan dichas investigaciones, escribe Pollock, tienen tanto en común entre ellos que no logran transmitir la extrañeza o la imprevisibilidad que un proyecto comparatista realmente ambicioso busca producir. La cuestión es, por lo tanto, no que las mismas obras y autores sean estudiadas una y otra vez, como denunciaría Damrosch en su contribución al informe de 2004, sino que dichos estudios se realizan de la misma forma una y otra vez. A su vez, continúa Saussy, la escasez económica que la mayoría de los departamentos enfrentan desde 2008 supone la reducción del “suministro de sangre a las extremidades para mantener el núcleo caliente”. En otras palabras, el escaso flujo de capital en la mayoría de departamentos de Literatura Comparada conlleva otra forma más de conservadurismo y rechazo a la diferencia cuyas consecuencias, como señala Saussy, no son difíciles de anticipar:

If teaching positions go to reward conventional work on canonical subjects, students will be discouraged from doing work that mixes genres, periods, and languages, or invokes complex theoretical frames. Comparative literature, one function of which has always been to disturb the reigning order of priorities, will then increasingly align itself with the disciplines that have the greatest investment in the current local cultural canon. (“Comparative Literature: The Next Ten Years”)

Saussy incluye también en su reflexión una crítica a los relatos postcoloniales occidentales sobre el campo de la literatura mundial, argumentando que “las aportaciones que ofrecen una narrativa histórica de la difusión del cultural capital (como, por ejemplo, la Novela) desde Europa hacia territorios “menos afortunados” encuentran una grata bienvenida ya que dichos relatos sobre la globalización, aun si resultan eminentemente cuestionables en términos históricos, confortan los sesgos de nuestras instituciones y nuestros públicos”. De acuerdo con Saussy, las “historias de la globalización” entendidas como nuevas formas de Modernización narrativa acaban siendo siempre “sobre nosotros” y no sobre los territorios que tratan de describir.

La preocupación fundamental de Saussy tiene que ver con lo que denomina la “urgencia triunfalista” y la “eficiencia imperativa”: como puede evidenciarse a través del análisis de únicamente algunas piezas del último informe de la ACLA, las preocupaciones actuales de la disciplina giran en torno a *cómo* la información es transmitida y representada en lugar de reflexionar en torno a las prácticas y objetos de la comparación. Como Saussy apunta, estas preocupaciones contribuyen al desplazamiento del interés sobre formas extrañas de conocimiento y formas extrañas también de interpretación y valor hacia un interés “post-teórico” sobre unicidad, estilo y formato. Si Hayot abogaba por respaldar a los comparatistas que asumen riesgos en las formas en que se presentan los significados generados en la comparación, Saussy propone defender a los comparatistas que asumen “riesgos intelectuales”, es decir, aquellos que logran juntar obras y cuerpos literarios en formas no predecibles por los vocabularios teóricos de referencia.

Si bien estas cuatro contribuciones configuran el primer apartado del informe de 2014, la edición impresa incluye también una sección sobre “Teorías, Historias y Métodos” (Theories, Histories and Methods) una sección sobre “Mundos” (Worlds), una sección sobre “Areas y Regiones” (Areas and Regions), una sección sobre “Lenguas, Vernaculares y Traducciones” (Languages, Vernaculars, Translations), una sección sobre “Media”, una sección sobre lo “Más que Humano” (Beyond the Human) y una sección sobre “Hechos y Números (Facts & Figures). De nuevo, el objetivo de esta investigación no es ofrecer una lectura extensiva de cada una de las contribuciones –si bien, de nuevo, estas lecturas

resultan enriquecedoras—, sino ofrecer una visión general de las tendencias reflejadas en los distintos informes y evidenciar las predisposiciones ontológicas que despliegan

3.7. *“The crisis we make for ourselves is our greatest resource”*

En el párrafo final de su contribución al informe de 2014, Saussy escribe:

“The crisis we make for ourselves—both by venturing into factual realms where we are not at home and by raising theoretical questions we cannot expect to see solved by consensus—is our greatest resource”. (“Comparative Literature: The Next Ten Years”.)

Como ha podido evidenciarse en este estudio, la condición de “disciplina en crisis” es una que, sin importar los esfuerzos de académicos y comparatistas, no ha logrado superarse a lo largo de los años. Aún así, dichos esfuerzos son relevantes y deben tomarse en serio precisamente porque tratan de encontrar una salida consensual a este estado de crisis prolongado. En los tiempos del Informe Levin, estas crisis generaron la necesidad imperiosa de conformar una serie de estándares comunes para la disciplina con el objetivo de no perder su consagración e integridad. El mundo de la literatura mundial de Levin es, en este sentido, un mundo de relaciones elitistas y afortunadas, que equipa la disciplina con los estudiantes “más cualificados y las instituciones mejor equipadas”: en este sentido la Literatura Comparada resulta un paso más allá del simple estudio de la literatura nacional. La realidad que se genera en las prácticas propuestas por Levin impulsa un mundo de relaciones inter-nacionales, una maduración de los estudios literarios en que las obras pueden considerarse instancias de la identidad nacional que pueden ser usados para representar y comparar el carácter cultural de un determinado territorio o colectivo. A su vez, este mundo puede albergar únicamente una forma concreta de práctica comparativa, lo que impulsa la búsqueda de una forma singular y consolidada de metodología para la comparación, capaz de organizar la totalidad de los productos literarios del mundo. En esta realidad, la comparación es el medio a través del cual las identidades nacionales logran ponerse en relación, con el objetivo de identificar similitudes y discrepancias desde las que aprender, mejorar y expandir los estándares nacionales y sus literaturas.

Las crisis en tiempos de Greene tienen que ver con un proceso de globalización que de nuevo parece poner en peligro la integridad de la disciplina. El autor previene al lector de los riesgos que conlleva la pérdida de los valores fundacionales de la Literatura Comparada a causa de la rápida inclusión de temáticas, prácticas y tendencias propias del incipiente proceso de globalización que sufre la disciplina. En la realidad de la comparación de Greene, tanto como en la realidad de Levin, la crisis se manifiesta en la preocupación y la consiguiente voluntad de preservar, por miedo a la pérdida, una cierta “grandeza” que garantizaría la calidad general de la práctica comparativa. De nuevo, el lector se encuentra en un mundo gobernado por una serie de instrumentos de control y consagración que deberán garantizar un *modus operandi* unificado: en este caso, a través de un “Comité Evaluador” de expertos que deberá viajar por las distintas universidades asegurando la excelencia de los programas de Literatura Comparada, todos ellos acogidos a un set de estándares universales.

Es importante resaltar, de nuevo, las desigualdades y las formas de exclusión que este mundo promueve, presente todavía en algunas prácticas contemporáneas de la disciplina. Cuando la realidad en funcionamiento refiere únicamente a una pequeña parte de los productos literarios y sus territorios, incluso al hacer referencia al campo literario mundial, una utópica versión singular y excluyente de la práctica comparativa puede esbozarse en relación a una serie específica de obras y autores que pueden consagrarse reiteradamente sobre el campo del supuesto mundo.

Con Bernheimer una nueva apertura emerge y permanece hasta la actualidad. La necesidad de expandir el campo de estudio para incorporar territorios más allá de Occidente abre el camino hacia lo que en esta sección se ha denominado el camino a la inclusividad. Esta forma de inclusividad es esencialmente consensual: la Literatura Comparada trabaja hacia la inclusión de textos, territorios y lenguas históricamente desplazadas, si bien la fijación por la contextualización preserva todavía las identidades nacionales y las afiliaciones lingüísticas como las formas básicas de manifestación cultural. En este sentido, los mundos de Levin y Greene subsisten todavía, aunque sus fronteras han sido significativamente expandidas o, por lo menos, están dispuestas a ser

“experimentalmente” sobrepasadas. El mundo de la literatura mundial de Bernheimer es uno de conexiones interdisciplinarias que permita a los comparatistas compartir información y prácticas con otras disciplinas como los Estudios Culturales, permitiendo un estudio sociológico y estadístico de los integrantes y las formas de circulación del campo de estudio.

Puesto que Bernheimer introduce la sociología de la circulación como uno de los temas centrales para la comparación con la llegada del nuevo siglo, cuestiones sobre canonización y consagración recuperan relevancia en los estudios de la literatura mundial, y se genera un movimiento hacia el estudio de las circunstancias y contextos culturales que permiten por un lado, la creación de la obra, y, por el otro, influyen su recepción de acuerdo con el territorio en que aterrizan. El camino hacia la inclusividad tiene como objetivo principal la producción de consenso: esto es, de nuevo, el alcance de un acuerdo sobre lo que es la comparación, lo que constituye la literatura mundial y lo que permite que ciertas obras formen parte de dicha literatura mundial, si bien la incorporación de la noción de inclusividad implica tomar en cuenta distintas epistemologías. En el mundo de la literatura mundial de Bernheimer existe una realidad única de la literatura mundial, es decir, una ontología singular, así como distintas posibilidades múltiples sobre dicha realidad, que pueden variar no porque la comparación crea, en cualquier caso, instancias divergentes, sino por las alianzas que establece con distintas disciplinas que permiten observar el campo desde perspectivas alternativas.

Esta multiplicidad de perspectivas y estas alianzas entre disciplinas relajan ligeramente la tensión que define la Literatura Comparada en su voluntad infatigable de aprehender una cantidad ingente de productos culturales dentro de un homogéneo y bien definido campo mundial, que a su vez pueda identificarse a través de una cartografía geopolítica ordinaria. El mundo de Bernheimer continúa siendo, por lo tanto, una manifestación de la ontología occidental singular o One-World World, y la inclusión de múltiples epistemologías dentro de la ontología singular perpetúa la lucha sobre la admisión de las consideradas regiones menores, así como sus lenguas y textos, y es incapaz de resolver las incompatibilidades que emergen de instancias contrastadas sobre lo que es el mundo de la literatura mundial, y como debe compararse.

Con la contribución de Saussy la unicidad comienza a tambalearse; de acuerdo con el autor, lo que caracteriza, en realidad, la Literatura Comparada es su carencia de un objeto de estudio definido, y es precisamente esta falta de consenso lo que debe entenderse como la gran fortaleza de la disciplina. Es precisamente porque los comparatistas son incapaces de alcanzar un punto en común definitivo y definitorio sobre lo que es la Literatura Comparada y lo que debería o no ser el mundo de la literatura mundial que la disciplina logra prosperar en sus reconocidos tiempos de crisis.

En la contribución de Saussy sobre lo que deberían ser las futuras prácticas de la Literatura Comparada, instancias incompatibles se solapan, creando una nueva forma de diálogo que permite la coexistencia de distintas prácticas no consensuadas de comparación, así como la posibilidad de distintos mundos componiendo distintas literaturas mundiales que configuran un paisaje de alianzas parciales, amistades momentáneas y disrupciones extrañas. El mundo de Saussy es un mundo sin mapas. Las alianzas no tienen una base nacional, sino que se generan en las formas extravagantes y contingentes de encuentro que la literatura fomenta, así como sus prácticas no buscan el consenso sino la creación de una estructura dialogante de conocimiento contrastado. En este contexto, la posibilidad de distintas realidades siendo representadas en distintas prácticas emerge, puesto que la comparación está sujeta a los textos comparados y no se entiende como una práctica escalable que se reproduce una y otra vez sobre obras y autores de todo el campo literario mundial. Por el contrario, puesto que la comparación no es una práctica reproducible, cada instancia deberá adaptarse a sus circunstancias contingentes y eventuales, generando en consecuencia cada vez un mundo igualmente contingente y eventual para la literatura mundial.

Visto desde el ejemplo de Saussy de la repercusión de la perspectiva sobre la literatura mundial de Lao She, resulta evidente que distintas y a veces incompatibles literaturas mundiales coexisten constantemente; no como epistemologías sobre una literatura mundial última y definitiva, sino como estructuras ontológicas diferenciadas, con su conjunto de prácticas y creencias específicas. En tal amalgama de mundos literarios no puede alcanzarse ningún consenso sobre una práctica singular para el comparatismo.

Todavía más; en tal amalgama de mundos podría afirmarse que nada consigue ser, nunca, el mundo de la literatura mundial, sino que se encuentra, perpetuamente en un devenir-mundo, siempre al borde de suceder, en un constante estado de *worldish* literature o de literaturas del devenir, como se explorará en los próximos capítulos.

Finalmente, el informe de 2014 regresa al inclusivismo del Mundo Único de Bernheimer, con sus múltiples perspectivas, si bien los principios de sus prácticas se ven de alguna forma alterados. Lo que resulta más impactante es cómo, en los tres últimos informes, las distintas contribuciones no logran establecer diálogos entre ellas sino que configuran una estructura binaria de pregunta y respuesta o una simple base de datos. El esquema de acuerdo y desacuerdo ya presente en el informe de Bernheimer reaparece de nuevo en el informe del 2014, así como su misma voluntad de establecer una ley general para la comparación a través de distintas perspectivas. No es necesario alcanzar el consenso, puesto que el mundo de la literatura mundial que promueve el último informe representa distintas experiencias (i.e. epistemologías) sobre un mismo campo, si bien dichas experiencias conservan un común denominador fácilmente identificable.

Las propuestas para la Literatura Comparada deberían diferir las unas de las otras, cada una invocando su propio futuro para la disciplina, pero las preocupaciones actuales giran en general en torno a temas como el formato o la formalización de los proyectos comparatistas; especialmente en relación a la emergencia de los nuevos medios de comunicación y la transmedialidad. La sección “Paradigm Proposals” de la página web del State of the Discipline, cada contribución propone una perspectiva sobre la comparación o bien desde disciplinas específicas como los Estudios Queer o los Estudios de Género, o bien desde escalas territoriales específicas como la nación, el mundo, el planeta o el globo, o bien desde campos alternativos como las humanidades digitales o medioambientales. El mundo de la literatura mundial representado en el informe de 2014 se constituye desde distintos puntos de vista y es descrito, criticado e impulsado a través de contribuciones que, por primera vez, provienen de territorios más allá de los Estados Unidos. En muchos sentidos, el mundo de la literatura mundial del informe de 2014 es todavía el mundo de números de la *República* de Casanova, si bien el camino a la inclusividad permite la coexistencia de distintas perspectivas sobre el campo. Aún así, los números nunca logran

contradecirse entre ellos. En la sección “Facts & Figures” el mundo de las bases de datos y la estadística de la república de Casanova resurge: ganadores de premios, conferencias de la ACLA y aplicaciones a programas de estudio de Literatura Comparada se disponen como el fundamento de un mundo bien definido y estructurado.

La sección “Practices” recoge un conjunto de modos de comparación potenciales de distintos campos y disciplinas que van de la antropología a la traducción, postulando objetos de estudio como “La Literatura Mundial y Asia” o el estudio de la canonización internacional. En la sección “Futures” el lector espera encontrar algo relativo a la esperanza de una expansión ontológica, –puesto que el futuro, como la literatura, se constituye más allá del reino de posibilidad ordinario–, pero la mayoría de instancias refieren a los futuros institucionales y departamentales de la Literatura Comparada. El desinterés en las posibilidades ontológicas de literatura mundial puede relacionarse con la flagrante divulgación del camino hacia la inclusividad, que es capaz de incorporar al Mundo Único un vasto número de contribuciones y aparentes perspectivas contrastadas sobre el campo, si bien en su mayoría son, como apunta Saussy, demasiado similares las unas a las otras.

El Mundo Único siempre priorizará la similitud sobre la diferencia. Más precisamente; el One-World World siempre aparentará integrar toda instancia posible en sus estructuras, pero a su vez desacreditará y descartará cualquier instancia suficientemente dispar que escape a la comprensión o contradiga su fundamento singular. El riesgo de tal aproximación ontológica es no únicamente el empobrecimiento de la disciplina, como Saussy remarca, sino la pérdida de sus divergencias y su conversión a un conjunto de prácticas demasiado parecidas en un campo literario mundial que se extiende sólo más allá de Occidente hasta donde el conocimiento occidental logra alcanzar. Lo que las siguientes secciones de esta investigación explorarán es la posibilidad de pensar sobre el mundo de la literatura mundial como una ontología múltiple: no como una pluralidad de perspectivas sobre una única realidad trascendental, sino como una serie de realidades diversas y solapadas creadas a través de prácticas comparativas diversas, y cómo tal aproximación pluri-ontológica puede dirigir la comparación hacia la literariedad, la textualidad y la creación de significados múltiples, efímeros y contingentes.

4. *El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial*

Abstract

La traducción y la circulación son aspectos cruciales para la práctica y el estudio de la Literatura Comparada. Sin embargo, la disciplina comparada ha rechazado durante mucho tiempo el uso de textos traducidos, abogando por la lectura y el estudio de los textos en sus lenguas nativas y componiendo así una atmósfera reverencial en torno a la *autenticidad* y *singularidad* del manuscrito original. A su vez, la disciplina ha fomentado la circulación de los productos literarios a través de un único canal mundial, análogo al mercado internacional de productos de consumo. Sin embargo, tanto con la aceleración del proceso de globalización como con el surgimiento de los estudios postcoloniales, ha emergido con el cambio de siglo una nueva reivindicación a favor de la traducción y los estudios de la traducción que fomenta una consideración múltiple de los canales de circulación del campo literario mundial. Estas nuevas prácticas reivindican por un lado la accesibilidad global que proporciona la inclusión de textos traducidos al corpus del comparatismo mundial y, por otro, la necesaria inclusión de literaturas en lenguas menores en la circulación literaria mundial que facilita la traducción. A través de un acercamiento histórico a la consideración de la traducción desde la perspectiva de la Literatura Comparada, este capítulo tiene como objetivo (1) rastrear la evolución de la consideración, por parte de la disciplina de la Literatura Comparada, de la práctica de la traducción a lo largo de los últimos sesenta años a través, de nuevo de los informes de la ACLA, y (2) exponer las diferentes formas en que la traducción ha actuado como agente homogenizador del campo literario mundial, para luego arrojar luz sobre aquellas prácticas traductorales que preservan y cuidan la diferencia cultural que se encargan de mediar.

Prestando especial atención a la emergente sensibilidad en pos de una ética de la traducción propia de los estudios postcoloniales, este capítulo explora la consideración de un ser-en-traducción, es decir, de un conjunto de realidades lingüísticas intrínsecamente híbridas capaces de invertir los procesos de mengua (*flattening*) propios de la traducción como transcodificación en favor de una práctica traductora capaz de expresar las formas específicas de realidad cultural que un uso determinado de la lengua comporta.

4.1. Introducción

Si el capítulo anterior exploraba las potenciales relaciones entre una concepción ontológica plural y un comparatismo múltiple, el presente capítulo gravita en torno al concepto de la(s) traducción(es) y su(s) circulación(es) por los distintos canales que configuran los mundos de la literatura mundial. Más específicamente, las próximas secciones analizan la forma en que la Literatura Comparada ha incluido, rechazado, reivindicado y desacreditado la práctica de la traducción durante prácticamente el último siglo, y de qué maneras cada actitud ha influenciado la propia práctica comparativa, así como sus sistemas de acceso y consagración. Para poder analizar cómo las voces hegemónicas de la Literatura Comparada han afrontado la cuestión de la traducción, el texto recurre, de nuevo, a los informes decenales publicados por la American Comparative Literature Association, que relatan una evolución paulatina de un descrédito de la traducción –y una reivindicación de la lectura y estudios del original como atributo inherente del comparatista–, a una progresiva aceptación de la traducción en señaladas ocasiones. Esta aceptación es debida, por un lado, a los cambios y la expansión en la propia definición del campo de estudio de la disciplina –es decir, el surgimiento del “espacio mundial” como campo de estudio–, y, por el otro, al auge en las perspectivas postcoloniales, que problematizan, entre otras cosas, la visión occidentalista del mundo de la literatura mundial. A partir de la contribución de Steven Ungar al informe de 2004, el capítulo presta atención a las posturas que, encabezadas por autoras como Gayatri Spivak o Emily Apter, promueven una teoría de la traducción que abrace la dimensión cultural de la lengua y la consiguiente dimensión cultural del acto de la traducción.

Comprender la dimensión cultural de la lengua implica, en primera instancia, discernir la magnitud significativa que trata de abarcar la práctica traductora. Si las lenguas no son consideradas meros sistema de equivalencias sino complejos de expresión de la alteridad cultural –incluyendo también las *variantes lingüísticas*–, la traducción no puede considerarse un método de transcripción simétrico, sino una acción propiamente significativa que debe, en la medida de lo posible, responsabilizarse por el contenido cultural del texto al que se dirige. Bajo la premisa, de nuevo, que las realidades son el producto de sus *diferencias* en lugar de converger en una similitud universalizante, y

consideramos que la literatura es una forma de manifestar estas formas de diferencia, la traducción deberá, a su vez, plasmar la evidencia de la especificidad de la que proviene en lugar de subsumirla a una síntesis universalmente accesible. En las próximas secciones se describirán los procesos de mengua o *flattening* propios de la industria de la traducción – que postulan por una traducción como transcodificación–, en contraposición a la propuesta de Spivak de una *traducción íntima*. La frontera entre lenguas, escribe la autora, desaparece en la intimidad de la traducción (2017, 288).

4.2. *Writing in Tongues: La traducción en el contexto de la ACLA*

Si bien en su concepción inicial la disciplina de la Literatura Comparada sobre el campo de la literatura mundial pretendía trabajar a través únicamente de la lectura de textos en su lengua original, la evolución de las prácticas traductoras desde mediados del siglo pasado han permitido un cambio en el paradigma relativo al trato reverencial del “texto original”. Recurriendo de nuevo a los informes de la ACLA como muestra significativa del desarrollo y las mutaciones sufridas por la disciplina desde sus inicios, es destacable la insistencia en el estudio de lenguas extranjeras como parte del programa académico de los departamentos universitarios propia de los dos primeros informes (1965 y 1974), en contraposición a la partida a favor de la inclusión de textos-en-traducción que comienza a cobrar protagonismo desde 1993 y en adelante. Esta evolución no responde únicamente a la evidente expansión de la práctica y los estudios de la traducción, sino también a la emergencia de los estudios postcoloniales y al auge en la consiguiente preocupación en torno a la marginalización de territorios y lenguas minoritarias.

La sacralización del texto original propia de los informes de Levin y Greene responde, principalmente, a la necesidad compartida por ambos de configurar los fundamentos y requisitos indispensables de la disciplina, capaces, a su vez, de garantizar el establecimiento y la conservación de unas ciertas bases de calidad que unificarían las prácticas comparativas del territorio norteamericano. Pueden identificarse requerimientos a lo largo de ambos informes que reclaman el “estudio de al menos dos literaturas, antiguas o modernas, estudiadas en su lengua original”, la presencia de “cursos avanzados en Literatura Comparada exigiendo una lectura considerable de textos en su lengua

original” (Bernheimer, 1995, 26), o augurios sobre el peligro de “perder parte de nuestra integridad comparatista” si los estudiantes o el profesor de ciertas asignaturas renuncian a la lectura de los textos originales en favor de la enseñanza y estudio de sus traducciones. Si bien Greene (1975) condena la traducción como práctica generalizada, admite la necesidad de incluir ciertas lecturas provenientes de “lenguas más remotas”, lo que Bernheimer (1993) reconocerá en su posterior informe como evidencia de “hasta qué punto la noción internacionalista tradicional de la Literatura Comparada sostiene paradójicamente el predominio de unas pocas literaturas nacionales europeas”. “Europa es el hogar”, argumenta Bernheimer, “de los originales canónicos, el objeto propio del estudio comparativo: las llamadas culturas remotas son periféricas a la disciplina y su lejanía justifica su traducción” (1995, 40).

De todas maneras, en Bernheimer sigue presente una versión algo menos estricta de esta poliglotía lectora, que debe garantizarse a través del estudio de “como mínimo dos literaturas en su lengua original” y “una buena capacidad de lectura en al menos dos lenguas distintas” (1995, 43). Si bien el enaltecimiento del conocimiento de varias lenguas continúa siendo aún un requisito estimable de inclusión en la disciplina, ya en Bernheimer se considera preferible “enseñar una obra desde su traducción que negligir voces marginales por su transmisión mediada” (1995, 44). Sigue por tanto vigente una concepción de la disciplina a través de la cual el conocimiento de las lenguas originales de los textos de estudio permite diferenciar a sus practicantes de “otros que enseñan literatura desde una gama comparable de fuentes”. Como bien destaca Appiah en su respuesta al informe de Bernheimer, para la práctica de la Literatura Comparada según se vaticina en el texto central del informe, existe un cierto conocimiento profundo del texto que no es accesible desde sus distintas traducciones. Es decir, “el contenido parafraseable –lo traducible–, nunca sería suficiente” (1995, 53) para acceder a esta forma de conocimiento del que la Literatura Comparada debe responsabilizarse.

No es hasta la publicación extendida del informe de 2004 que la traducción encuentra un espacio en el que problematizar (en lugar de simplificar) la práctica comparativa literaria de forma significativa. La traducción, así como la misma literatura mundial, son para Saussy “formas de comprensión” y, a su vez, “técnicas de filtraje” que inevitablemente

imparten su “sesgo selectivo al campo literario en su representación” (2004, 14). Para Saussy, la lengua debe entenderse no como un simple “sistema de circulación de contenido” sino como una entidad con peso y resistencias propias (*ibid.*). En este sentido es evidente, ya en el informe de 2004, que en algunos casos la lectura y estudio de obras traducidas no se considera ya una “mera necesidad, sino también una virtud: la consecuencia de la voluntad de lidiar con tradiciones remotas y afrontar nuevos riesgos colaborativos” (*ibid.*). Donde Bernheimer abogaba por una mitigación de las antiguas hostilidades contra la traducción, –sugiriendo aún así que no todas las lenguas y literaturas resultaban igualmente merecedoras de ser estudiadas–, Saussy identifica un exotismo que evidencia que la lectura atenta y el por entonces incipiente multiculturalismo no habían logrado todavía fundirse en una misma consideración equitativa.

Es, en realidad, el texto de Steven Ungar el que abre la puerta a nuevas consideraciones de la práctica traductora en los informes de la ACLA: prácticas (y teorías) que tomaban relevancia ya desde finales del siglo anterior. El texto de Ungar, titulado “Writing in Tongues”, se inicia en voz de Spivak con una cita perteneciente a su texto “Translation as Culture” que incluye dos conferencias relativas a la traducción como práctica significativa. En palabras de Spivak; “la traducción es el más íntimo acto de lectura”. Esta sentencia, que titula también la primera sección del texto de Ungar, gravita hacia la que será la cuestión central de su *position paper*: ¿y si “el original” se constituye en realidad en relación a una lengua extranjera? ¿Y si emerge primero y ante todo *cómo* y *en* traducción? Para Ungar, la traducción deberá considerarse como una forma de confrontación y no de transparencia, ya que “el original” no constituye en realidad la primicia lógica o semántica de la obra literaria. Ungar recurre a Steiner para evidenciar que la insistencia en los fracasos de la traducción remite a la persistencia de un modelo de traducción cuyo objetivo fuera precisamente la superación de dichos fracasos (2004, 129). “De esta manera”, argumenta Steiner, “una traducción completa y exitosa presuntamente sería aquella capaz de excluir todas y cada una de sus alternativas” (*ibid.*). Pero esta traducción completa, continúa Ungar, resultará menos relevante para Steiner, que aboga por una escucha atenta de estos fracasos de la traducción por su potencial capacidad de revelar cuestiones relativas a la diferencia cultural desde la que emergen (*ibid.*). Esta imposibilidad de la traducción queda

de nuevo encapsulada en el inicio del texto de Spivak del que Ungar extrae su epígrafe: “En todo sentido posible” escribe Spivak, “la traducción es necesaria pero imposible” (*ibid.*).

Necesaria, en tanto que responde a la voluntad esencial de comunicarnos, compartirnos y aprehender el mundo; imposible, en tanto que todo producto de la traducción habita el frágil espacio entre la equivalencia y la indeterminación. En 1937 Ortega y Gasset escribió, tras una reunión de profesores del Colegio de Francia, que “cada lengua es una ecuación diferente entre manifestaciones y silencios. Cada pueblo calla unas cosas para poder decir otras. Porque todo sería indecible” (2012, 16) . La traducción es, por tanto y de acuerdo con Ortega y Gasset o Spivak –y a pesar de la distancia entre ambos–, una maniobra de conexiones parciales, un engranaje de fragmentos y significados múltiples que no logra satisfacerse nunca. Esta interminabilidad de la traducción ha sido extensamente explorada por autoras como Barbara Cassin o Emily Apter en su proyecto *Dictionary of Untranslatables* (2014), en el que trazan las transformaciones significativas que han sufrido ciertos conceptos filosóficos a lo largo del tiempo, de sus usos y de los contextos históricos, culturales y lingüísticos en que se han ido encontrando. En el prefacio a la edición inglesa, Apter adscribe la intraducibilidad a la idea que “one can never have done with translation” (2014, ix) . Leyendo a Cassin, Apter escribe que el intraducible está íntimamente ligado a la inestabilidad de significados y de creación de sentidos y asociado al principio de regresión infinita y a la vertiginosa aprehensión de la infinitud. En este sentido, los argumentos de Spivak, Ungar, Apter, Cassin y Ortega y Gasset encuentran un punto en común ineludible: la traducción, si bien imposible, es necesaria precisamente por la imposibilidad de su empresa, no como creadora de similitudes o equivalencias, sino como evidencia del carácter múltiple de la lengua, de sus usos, y de las estructuras de significado que se construyen a su alrededor.

Las preguntas de Ungar resultan nuevamente relevantes una vez contextualizadas dentro del espacio de lo que se considerará la literatura del tercer mundo. Ungar formará parte de una tradición incipiente de traductores que dejarán de preguntarse sobre cómo debiera traducirse, para comenzar a preguntarse sobre qué hace la traducción, cuál es su acción y dónde reside su singularidad. Autoras como Sherry Simon recurrirán para dar respuesta a estas cuestiones al modelo de la literatura del Tercer Mundo, cuya traducción al inglés

revela los desequilibrios inherentes a un monolingüismo voluntario y su corolario de un “*flat international translate*” (2000) que resulta rotundamente inadecuado para la transmisión de la especificidad cultural y literaria. A su manera, Spivak hará referencia también a esta misma cuestión en su crítica a aquellas traducciones desde las que la literatura de una autora palestina comenzará a parecerse “en el sentir de su prosa” a la literatura de un hombre de Taiwan (Spivak en Ungar, 2004, 131).

La preocupación, por tanto, de la traducción como práctica propia de los estudios literarios comparativos cobrará una nueva dimensión desde la apertura del espacio literario mundial más allá de las fronteras del territorio occidental. Cada vez será menos discutible la inclusión de la lectura y la enseñanza de textos traducidos en los distintos ámbitos de la disciplina –aunque el *flair* de la poliglosia sigue vigente en una especie de aura fantasmagórica que envuelve las decisiones del corpus y los territorios de estudio de la literatura mundial–, y las nuevas preocupaciones gravitarán en torno a la hegemonía lingüística de una serie de lenguas que otorgarán acceso a los canales de circulación del canon “mundial”, y de los procesos de mengua, o *flattening* a los que se someten los textos “extranjeros” (especialmente los que provienen de lenguas minoritarias) al ser traducidos a dichas lenguas hegemónicas.

Este proceso de *flattening* abre la puerta a una polémica que si bien trasciende la traducción literaria, queda de alguna manera inscrita en ella. ¿Existe una pobreza inherente en las lenguas hegemónicas que impone una pérdida de sentido en su traducción o la traducción a dichas lenguas implica a su vez la negociación con un sistema de creencias y una serie de estructuras de sentido que sólo aceptan aquello que pueden aprehender? Es decir: ¿la traducción de obras literarias en lenguas minoritarias a lenguas hegemónicas implica únicamente una traducción lingüística, o es necesario evidenciar también la sumisión (el *flattening*) de las formas de alteridad radical que la lengua hegemónica debe omitir por su incapacidad de incorporarlas?

4.3. Traducción como Transcodificación

Los marcos culturales que rodean una lengua no quedan reducidos meramente a la lengua como unidad. Como bien reconocía Bakhtin en su “Discourse in the Novel” (1990), las lenguas son, en sí mismas, estratos coexistentes que componen una entidad inestable y heteroglósica; no una realidad unitaria e inalterable, sino un conjunto de realidades en las que interactúan una serie de fuerzas centrípetas o centralizadoras, y una serie de fuerzas centrífugas o diferenciadoras. Bakhtin escribe:

At any given moment of its evolution, language is stratified not only into linguistic dialects in the strict sense of the word (according to formal linguistic markers, especially phonetic), but also-and for us this is the essential point- into languages that are socio-ideological: languages of social groups, "professional" and "generic" languages, languages of generations and so forth. From this point of view, literary language itself is only one of these heteroglot languages –and in its turn is also stratified into languages (generic, period-bound and others). And this stratification and heteroglossia, once realized, is not only a static invariant of linguistic life, but also what insures its dynamics: stratification and heteroglossia widen and deepen as long as language is alive and developing. Alongside the centripetal forces, the centrifugal forces of language carry on their uninterrupted work; alongside verbal-ideological centralization and unification, the uninterrupted processes of decentralization and disunification go forward. (1990, 272)

Este carácter heteroglósico de la lengua queda *elegantemente* reflejado en el texto de Edward Said, “Living in Arabic”, en el que recurre al término “elocuencia” para describir el fenómeno de lo que denomina “wisdom speaking”, o capacidad de comunicarse en contextos interlingüísticos. Este significado de elocuencia queda especialmente grabado, argumenta el autor, en los distintos estratos del Árabe, en el que conviven una lengua culta o clásica –y común para todos los territorios dialectales–, y una serie de lenguas coloquiales (*demotic spoken arabic*) que coexisten en el habla cotidiana. “Todos lo árabes” escribe Said, “tienen un idioma coloquial hablado que varía significativamente entre regiones” (2002, 223). Aún así, estos árabes –salvo en contadas excepciones– no logran trascender las fronteras de sus sistemas de comunicación locales. Esto se da, argumenta Said, porque, así como sucedía hasta la primera mitad del siglo XIX con las lenguas

Europeas y el Latín, el Árabe clásico “ha mantenido una presencia viva como la lengua común de expresión literaria” (2002, 223). Por tanto, continúa el autor, “incluso aquellos autores considerados regionales emplean el Árabe clásico”, recurriendo al Árabe coloquial sólo en contadas ocasiones. Coexisten por tanto en el hablante árabe dos realidades lingüísticas en su propia lengua a las que recurre por medio de un uso *elocuente* del lenguaje, siendo partícipe de un “pacto implícito que gobierna qué árabe debe ser usado, en qué ocasiones, durante cuanto tiempo, etcétera” (2002, 225). *Living in arabic* significa, según Said, la capacidad de, *elocuentemente*, transitar los usos coloquiales y clásicos de la lengua en los distintos contextos y espacios a los que pertenecen. “Cuando las conversaciones coloquiales toman un tono grave o complejo” escribe Said, “el hablante recurre al árabe clásico como un episodio momentáneo o intermitente”, en contextos académicos o declamatorios, en cambio, las cuestiones más nimias, (como simplemente decir “estoy feliz de estar aquí hoy) pueden “traducirse en fórmulas clásicas que funcionan como una parte orgánica de todo el discurso en sí” (2002, 231).

Observar las reflexiones de Said a través de la mirada de Bakhtin permite, en primer lugar, tomar consciencia de las fuerzas centrípetas y centrífugas que Bakhtin identifica en toda lengua: una fuerza centrípeta, que serviría para unificar y centralizar el mundo verbo-ideológico de una lengua, –identificable en el árabe clásico de Said, capaz de unificar el territorio de todo el norte de África–, y una fuerza centrífuga, identificable en los árabes coloquiales descritos por el autor, capaces de generar diferencias lingüísticas notables en territorios separados por apenas una calle de distancia (1990, 270). Esta heteroglossia de la lengua es evidente en los contextos locales de la escritura y el habla, pero puede llegar a pasar desapercibida en la traducción, o por lo menos, puede someterse en ocasiones a lo que se ha denominado anteriormente como procesos de *flattening* o mengua. El proceso de *flattening* no afecta únicamente a la lengua, sino que ésta, en tanto que propiamente heteroglósica, es representante de una determinada forma cultural cuya especificidad es, de una forma u otra, relativa al lenguaje y a sus usos. La pérdida, por tanto, no es meramente léxica, sino profundamente ontológica. Esta forma de traducción conlleva, de acuerdo con Spivak, un grado de violencia que la convierte en lo que la autora denomina “transcodificación como traducción” (2010, 15). Esta transcodificación – presente en la industria de la traducción contemporánea–, privaría, según Spivak, de la posibilidad de

distinguir las fuerzas de resistencia propias de los territorios en que ciertas lenguas *have been lost*, o, en palabras de los Aborígenes Australianos del este de la región de Kimberley; “lost our language” (*ibid.*). *Lost our language* no en el sentido en que la lengua ha perdido *adeptos*, o que los partícipes de la lengua hayan renunciado a su lengua natal. *Lost our language* en el sentido en que los hablantes de la lengua, tras la influencia occidental han perdido el contacto con la “base cultural” de su lengua materna; con el mundo que la lengua abarca. En palabras de Spivak, cuando la traducción se da en términos de transcodificación, “(...) we cannot discover how that tradition worked as a violent catachrestic translation shuttle of the outside-inside when it was indeed the semiosis of subjectmaking” (2010, 17).

En este sentido, el proceso de *flattening* propio de la transcodificación como traducción se da en la *adaptación* de una diferencia radical a un contexto de *comprensibilidad* equivalente, en la generalización violenta de lo intrínsecamente singular: el idioma, de acuerdo con Spivak, es un fenómeno de singularidades *privadas*, formadas en las afiliaciones específicas que construyen el mundo-lengua, mientras que la semiosis es la gramática pública, generalizable, de una lengua. (2010, 15). En muchos casos se considera, argumenta Spivak, que el subalterno (es decir, aquél que ha sido privado de movilidad cultural) no posee más que su idioma, que el traductor deberá sistematizar. El elemento de la transcodificación, argumenta la autora, es lo que localiza la violencia reconocible de lo reconociblemente político dentro de la violencia general de la *culturización* como una traducción incesante y equivalente (*ibid.*). Para ilustrar esta inequidad inherente de las lenguas, Spivak recurre a los discursos del don, y, más concretamente, al *martririn* (*mother-debt*) de Klein. El *martririn* no puede ser saldado, argumenta la autora; es el regalo de la vida, la crianza; el *manush kora* o *making human* (en la lengua nativa de Spivak) que no debe pensarse como algo *liquidable*. No hay posibilidad de retorno porque el *martririn* es esencialmente in-retornable. De la misma manera, entre lenguas, el regalo de la vida –el hacer-real del lenguaje–, es también in-retornable. Las deudas significativas entre lenguas resultan impagables y el reconocimiento de una equivalencia inherente entre ellas las desproveen de su mundanalidad, es decir, del mundo que las ocupa. Ser-humano se ve predicado en la labor de la traducción. En palabras de Spivak: “This relating to the other as the source of one’s utterance is the ethical as being-for” (2010, 21).

La traducción es, por tanto, necesaria e inevitable, pero a la vez en tanto que la lengua, guarda sus secretos, es también interminable e imposible. El imperativo de la traducción se esconde en el acto de la escucha-para-responder (*hearing-to-respond*) que no debe confundirse con la asistencia o la ayuda humanitaria, sino que se trata de una escucha paciente, cuidadosa, de la normalidad del otro. Así, la traducción es, en palabras de Spivak, el acto de lectura más íntimo. Una lectura que reconoce su inequivalencia, que revela la importancia irreducible del idioma, que ninguna lengua estandarizada puede anular. El terreno de la cultura como traducción, dónde el reconocimiento empieza invariablemente en la diferenciación (2010, 22).

La traducción íntima que propone Spivak presupone una relación estrecha entre el mundo de la lengua (*idiom*) y sus estructuras estandarizadas (*semiosis*). El reconocimiento de ambas partes de esta relación permite, por un lado, evitar la común conjetura de que el *subalterno* tiene acceso únicamente a formas idiomáticas no-traducibles (que no *intraducibles*) –y que, en consecuencia, “cannot speak”– y, por el otro, evitar la asunción violenta de la transcodificación como traducción, es decir, que todo significado es extrapolable invariablemente a cualquier otro sistema lingüístico. Esta relación entre el mundo singular (no generalizable) y situado (no universalizado) de la lengua y su dimensión estandarizada puede vincularse de nuevo con las mismas fuerzas centrípetas y centrífugas que identificaba Bakhtin en todo sistema lingüístico: a través de Spivak, estas fuerzas estandarizables y diferenciadoras, respectivamente, responden no únicamente al sistema-lengua y a su semiótica, sino también a las realidades contenidas en la lengua. Es en esta mundanalidad de la lengua que la traducción entendida como un proceso de equivalencias o transcodificaciones somete al mundo de la lengua a un proceso de mengua significativo en favor de una comprensibilidad del lenguaje universal.

4.4. La lengua de Babel: políticas de la identidad y ética de la alteridad

La existencia de una lengua universal en que todos los significados logran manifestarse de forma plena e íntegra responde, una vez más, a la convicción de que existe a su vez una realidad significativa singular y única capaz de abarcar el mundo en toda su variabilidad

ontológica. Esta misma singularidad del mundo participa activamente en la consagración del texto original como *no-traducible*, no en el sentido en que Cassin o Apter abordan la intraducibilidad en su diccionario de filosofemas, sino en la dimensión sacralizada a la que recurre el comparatismo en su defensa del plurilingüismo. Bajo este paradigma, se lamenta inherentemente la pérdida de la lengua de Babel o lengua adánica como la gran pérdida bíblica de la humanidad; la desaparición del lenguaje primordial, innato y perfectamente comprensible que unía a todos los seres de la tierra más allá de sus diferencias. La recién publicada novela fantástica *Babel* (2022), escrita por la autora R.F. Kuang, especula sobre la posibilidad de “juntar todas las lenguas del mundo” bajo un mismo techo, recolectando “toda la gama completa de expresiones humanas” para intentar, de alguna manera, “volver a hablar la lengua divina” (2022, 151). Una voluntad que, como se verá a lo largo de la narración, Robin, –el protagonista de origen cantonés educado y criado en Inglaterra– desea relacionar con un propósito casi idealista de *unir* a la humanidad. En un momento dado, Robin pregunta a su profesor en el Real Instituto de Traducción: “ya que en la biblia Dios divide a la humanidad, me preguntaba si... entonces, el propósito de la traducción es volver a unir a la humanidad. Si traducimos para..., no sé, recuperar ese paraíso en la tierra uniendo a las naciones”, a lo que el profesor Playfair, desconcertado pero ágil, responde: “Bueno, claro. Ese es el proyecto del Imperio y por eso traducimos al servicio de la Corona” (2022, 152).

En *Babel*, la traducción es el arma mágica de expansión colonial de un Imperio Británico pseudo-distópico de finales del siglo XIX. En el mundo de Kuang, los traductores “hacen magia con las palabras” (2022, 117) gracias a unas barras de plata en la que se inscriben dos palabras en dos idiomas distintos (en la novela el inglés y otro idioma) cuya traducción sea posible pero no equivalente: “el poder de la barra”, de acuerdo con el profesor Playfair, “reside en las palabras. Más concretamente, en esa parte del lenguaje que las palabras son incapaces de expresar. Eso que se pierde cuando pasamos de un lenguaje a otro. La plata atrapa aquello que se pierde y lo manifiesta en el mundo real”. (2022, 118). De esta manera, en *Babel* se reconoce que la distorsión del significado en la traducción “será inevitable” (2022, 150) y la magia surge, precisamente, de la distorsión deliberada de dichos significados. Esta magia de la intraducibilidad queda ilustrada en el primer

encuentro entre Robin y su medio hermano, Griffin Lovell, en que el protagonista interactúa por primera vez con la magia de las barras de plata. Griffin pide ayuda a Robin (*Bāngmáng*) cuando no logra hacer funcionar la magia en su uso de la traducción de la palabra *Wúxíng*, en chino “informe, sin forma, incorpóreo (nota de la autora 22: negativo, no, sin. Apariencia forma silueta. Algo no solo invisible; intangible.) Robin deduce que, por alguna razón, Griffin y sus compañeros están tratando de esconderse, pero algo habría salido mal porque la silueta de los tres jóvenes apenas “parpadeaba bajo la luz de las farolas y, de vez en cuando, parecían volverse translúcidos, pero no estaban en absoluto ocultos” (2022, 98). Robin logra que la magia funcione al relacionar *Wúxíng* con la palabra inglesa *Invisible*, recordando los mitos que su madre le había contado sobre espíritus y fantasmas que se ocultan en la oscuridad. Así, los jóvenes se desvanecen a su alrededor, no desapareciendo, sino “alterando su forma de una forma intraducible”:

“La barra vibró en su mano. Escuchó un sonido que no procedía de ninguna parte, un suspiro entrecortado.

Los cuatro desaparecieron.

No, “desaparecer” no era la palabra adecuada. Robin no sabía cómo describirlo. Una parte de su significado se perdía en la traducción. Era un concepto que no se podía describir por completo ni en chino ni en inglés. Los jóvenes existían, pero no en forma humana. Simplemente no eran seres cuya existencia pudiera verse. No existían en absoluto. No tenían forma. Estaban a la deriva, se habían expandido. Eran el aire, los muros de ladrillo, los adoquines. Robin no tenía consciencia de su cuerpo, de dónde terminaba él y comenzaba la barra. Él era la plata, las piedras, la noche” (2022, 99).

En *Babel* la magia proviene, en primer lugar, de la realización de que no existe un significado intercambiable e inequívoco entre palabras de distintas lenguas. La unión de dos palabras de dos lenguas distintas puede generar consecuencias más allá de lo que una traducción equivalente pudiera augurar. “El lenguaje” explica en una clase el profesor Playfair, no funciona como una nomenclatura para un conjunto de conceptos universales:

(...) tenemos que aprender a movernos entre esa veja dicotomía, tan bien descrita por Cicerón y Hieronymus: “*Verbum e verbo*” y “*sensum e sensom*”. (...) Ese es el dilema. ¿Tomamos las palabras como nuestra unidad de traducción o subordinamos la exactitud de cada palabra al sentido general del texto? (...) Las palabras *schlecht* y *schlimm* significan “malo” en alemán. Pero ¿cómo sabes cuándo emplear una o la otra? ¿Cuándo usamos la palabra *fleuve* o *rivière* en francés? ¿Cómo trasladamos al inglés la palabra francesa *esperit*? No debemos limitarnos a traducir cada palabra por separado, sino evocar el sentido que estas adquiere dentro de todo el texto. Pero ¿cómo puede hacerse esto si las lenguas son tan distintas entre ellas?” (2022, 149).

El *texto* al que se refiere el profesor es, en el caso de las barras de plata, el contexto en que pretende inscribirse la magia de la casi-traducción. La no-forma de la palabra china *Wúxíng* toma el sentido de la palabra inglesa *Invisible* en el momento en que el objetivo de la magia es el de “ocultar” o “desvanecer” a sus (futuros) compañeros. “Como veréis” continúa el profesor Playfair, “los traductores no se limitan a transmitir un mensaje, sino a reescribir el original” (2022, 149). Esta sentencia posiciona al profesor en la vertiente de los estudios de la traducción que abogan por una comprensión del acto-traductor en tanto que acto-creativo. Así, la traducción no resulta meramente un acción mímica, sino que desempeña un papel creativo particular, de re-escritura, de profunda re-construcción y reconocimiento del texto.

Este *vacío*, este espacio intransitable entre traducciones que expone *Babel*, ha tomado en los últimos años una nueva manifestación en la práctica literaria y traductora que se encuentra en la encrucijada entre la traducibilidad y el *flattening* de los mundos-lengua. *Babel* colabora, en este sentido, a componer la imagen de una emergente sensibilidad anti-universalista –heredera del pensamiento postcolonial– que en las últimas dos décadas ha caracterizado el ámbito de los estudios de la traducción, pero que, todavía, no había sido plasmado ni en el contexto ficticioliterario –es importante destacar que *Babel* es una novela fantástica *juvenil*– ni en la práctica traductora-editorial.

Si las traducciones-transcodificación de ciertas lenguas (especialmente aquellas lenguas minorizadas, pertenecientes a culturas ajenas al territorio occidental o que por motivos

imperiales o de expansión colonial han sufrido un *lost our language*), contribuyen deliberadamente a un aplastamiento o flattening del significado-mundo que *ocultan* dichas lenguas, la re-escritura de estas palabras en textos traducidos puede, por un lado, contribuir a la reestructuración de estos significados, o, por el contrario, responder a una absorción, a una integración no negociada de la diferencia significativa a la estructura de conocimiento hegemónica a la que responderá la traducción. Como sistema ontológico por antonomasia, el One-World World promueve un esqueleto arquitectónico de construcción de significados singularista, capaz de incluir únicamente aquellas formas de diferencia que resultan compatibles con su estructura, pero capaz, a su vez, de convertir en similitudes generalizadas lo que son, inherentemente, diferencias específicas. Resulta en este sentido relevante recurrir de nuevo a la distinción entre las políticas de la identidad y las éticas de la alteridad que en capítulos anteriores ha sido explorada de la mano de Spivak en su conversación con David Damrosch en 2011. Para expandir estas nociones es sugestivo el argumento del antropólogo Andre Gingrich, recogido en su capítulo *Conceptualising Identities: Anthropological Alternatives to Essentialising Difference and Moralizing about Othering* (2004). De acuerdo con Gingrich, los debates antropológicos e interdisciplinarios sobre identidad o alteridad suelen verse dominados por dos tendencias generalizadas:

One tendency discusses identity primarily, if not indeed exclusively, in terms of difference. This logic often overrates and essentialises 'difference'. Sometimes, it represents identity only in terms of difference while at other times, it represents difference as something altogether external to identity. (...) Yet othering and belonging are mutually constitutive components of identity. (...)

A second tendency (...) is inclined to criticise and condemn nearly any reference to difference/alterity/ other by denouncing it, more often than not in moralist terms. If othering and belonging are indeed mutually constitutive components of identity, then this second tendency is inclined to ignore 'alterity' altogether. The outcome then may easily become one-sided towards a direction to the opposite of the first tendency, i.e. by putting too much of its emphasis upon belonging. (2004, 4)

En el primer caso, el argumento vuelve a centrarse en lo que Spivak denunciaba en su exploración del subalterno: no todo lo que compone su identidad se estructura en términos de diferencia –o, en palabras de la autora, no dispone únicamente de un idioma sin semiosis–(1992). En el segundo caso, más común en la práctica traductora, se aboga por una *unificación* –es decir, en palabras de Bakhtin, una reivindicación de las fuerzas centrípetas de la lengua por encima de sus fuerzas centrífugas–, de las formas lingüísticas más allá de sus expresiones de alteridad radical, descuidando, en consecuencia, su mundanalidad, es decir, el mundo diferenciado que ocupan dentro de la propia lengua.

En este sentido, las políticas de la identidad a las que hace referencia Spivak refieren a una forma de *unificación* del territorio identitario (generalmente análogo al territorio nacional) que rechaza sus diferencias intrínsecas, es decir, su alteridad radical, y que construyen la ilusión de una posible “traducción absoluta” de dichas políticas de identidad a lo que Spivak denomina “cultural performance” (1992, 782). Para ilustrar este fenómeno, Spivak propone una pieza del artista libanés-canadiense Jamelie Hassan, *Midnight's Children*, que es parte de una instalación *mixed-media* llamada *Inscription*. Esta instalación, explica la autora, “arranca poderosamente el título de la novela de Salman Rushdie (también Hijos de la Medianoche) de su contexto para “confundir la posibilidad de traducciones absolutas, tanto en el campo de la identidad como en el de la performance” (1992, 782). Spivak escribe:

Midnight's Children is on my own turf. By relocating it, Hassan puts my own identity in parentheses, shows that "my" context is also unsaturated and open, like all contexts. (...) In the staging of my identity, the idea of that midnight is solidly established as historically belonging only to my own access to postcoloniality. This, after all, is a more publicly accessible field of self-recognition than standing before my class-mates, our teachers, and their students, in my hometown, speaking in the mother tongue about uneasy Theory, or hanging out in wind and water, learning not to transcode too quickly. I stood in front of the installation stripped, precisely, of my "identity." This is the kind of stripping that must be undertaken together if ethnic identities in the so-called First World are to become culturally and politically productive”. (1992, 785)

El “stripping” identitario del que habla Spivak deja a su paso, únicamente, la forma de alteridad específica que constituyó en primera instancia dicha forma de identidad. Es, en este sentido, el despojo de la generalización, en un movimiento inverso al de la creación de identidades colectivas. Las políticas de la identidad, abogan por una forma de *reconocimiento colectivo* que, en ocasiones, presupone formas de similitud que descartan su inherente alteridad. La alteridad es sometida a procesos de mengua –reducida a formas de representación identitaria– por esta “transcodificación demasiado rápida” que Spivak trata de sortear en su observación del trabajo de Hassan. Así, las políticas de la identidad invitan a una forma de traducción de equivalencias en que las formas de similitud que delimitan un colectivo pueden establecer significados equivalentes con otras formas de colectividad alternativas, haciendo posible la *adaptación* de una forma cultural específica a otra en una traducción absoluta.

R. F. Kuang ha plasmado también este fenómeno de absorción de las diferencias radicales a través de su asociación a una política identitaria determinada en otro de los fragmentos de *Babel*, en que el nuevo compañero de habitación de Robin, Ramy, le pregunta sobre su conocimiento de Calcuta:

–He leído las *Mil y una noches* –comentó Robin, dejándose llevar por la emoción e intentando parecer también un chico más cosmopolita.

–Calcuta no forma parte del mundo árabe, Pajarillo.

–Lo sé –Robin enrojeció–. Sólo quería decir...

Pero Ramy ya había cambiado de tema

–¡No me habías dicho que leías en árabe!

–No, leí una traducción.

Ramy soltó un suspiro.

–¿De quién era la traducción?

Robin se esforzó por recordarlo.

–¿De Jonathan Scott?

–Esa es una traducción horrible. –Ramy agitó un brazo–. Deshazte de esa edición. Para empezar, ni siquiera es una traducción directa. Antes se tradujo al francés y de ahí al inglés. Y por otro lado, no se parece ni remotamente a la versión original.

Además, Gallant... Me refiero a Antonine Gallant, el traductor francés, hizo todo lo posible por adaptar el diálogo a Francia y borrar todas las referencias culturales que creyó que podían confundir al lector. (...) Y omito por completo algunos fragmentos más eróticos, además de introducir explicaciones culturales cuando le parece. (2022, 81).

Ramy evidencia aquí la denuncia del flattening propia de la traducción como transcodificación: la ilusión de que la *alteridad* de una diferencia cultural específica puede adaptarse a una identidad lingüística alternativa a través del establecimiento de equivalencias en favor de “evitar” aquellos elementos que pudieran potencialmente “confundir al lector”. Esta tendencia de adaptación en pos de una “lectura fácil”, de una “mayor accesibilidad”, o de una proximidad artificial es otro de los aspectos característicos de los procesos de mengua propios de la traducción como transcodificación. Este pequeño fragmento de Babel recuerda, de nuevo, al comentario de Spivak en su conversación con Damrosch en que insistía en la importancia de diferenciar entre éticas de la alteridad y políticas de la identidad: todos los árabes son expertos en las *Mil y una Noches*, tanto como todos los norteamericanos son expertos en Melville (2011).

4.5. *Kwasida, Sunday: traducción íntima y heterolingüismo literario.*

En un movimiento antagónico al fenómeno *flattening*, es interesante recuperar de nuevo la propuesta del colectivo ruangrupa, encargado de la decimoquinta edición de la Documenta de Kassel, que situaba como eje central de la muestra el término indonesio *lumbung*. Como ya se ha expuesto en el marco teórico, el rechazo a la traducción de la expresión responde, por un lado, a una voluntad de resistencia y no sumisión a la lengua y al lenguaje del arte hegemónicos y, por el otro, a una reivindicación de la diferencia radical, de la realidad cultural específica que la palabra conlleva. Así, en los distintos textos que componen *Relatos lumbung* (2022), el lector no encuentra apropiaciones de la palabra, ni búsquedas de transcodificaciones de lo que *lumbung* pueda significar en distintos idiomas, sino distintos imaginarios particulares de las posibilidades locales de la práctica colaborativa. Es común, en estos textos, un fenómeno cada vez más presente en la literatura

contemporánea que puede manifestarse de dos formas distintas –y que está presente también en el propio *handbook* de Documenta Fifteen–: (1) la inclusión de palabras “extranjeras” a la lengua en que el texto está escrito, que no serán traducidas a las distintas lenguas a las que sea traducido el texto y (2) la no traducción deliberada de algunas palabras de la lengua original. En ambos casos, se podrá hacer (o no) referencia a estas palabras en un glosario al principio o al final de la obra, pero se encontrarán siempre en su “estado original” a lo largo del texto. Este fenómeno, por un lado, dificulta la lectura: o bien obligando al lector a convertirse en un políglota eventual, o bien obligándole a hacer uso constante del glosario de medias-traduccionas que ofrece la obra, convirtiendo la propia lectura en un acto de construcción-traductora. No se trata, por tanto, de “hacer más accesible la lectura”, sino de dejar constancia de la compleja realidad a la que refiere el uso específico de la lengua de esa pieza literaria. Este mismo fenómeno, por lo tanto, promueve la manutención de las formas de diferencia que la lengua encapsula, y que, en ocasiones, ciertas palabras en ciertos contextos, son capaces de manifestar.

Este fenómeno de conservación de la complejidad se da, en *Relatos Lumbung*, a dos escalas distintas. En primer lugar, a una escala editorial, como se ha expuesto en el segundo capítulo de esta investigación: el libro –tanto el objeto-libro como la obra literaria– no es, en realidad, *un* libro, sino *un conjunto* de libros. La primera evidencia de la multiplicidad con que predica el complejo artístico queda manifestada en las ocho ediciones distintas, en sus siete lenguas respectivas, de la antología. “Todo libro es un proyecto colectivo”, escribe la casi-editora harriet c. brown. Este proceso colectivo en específico propone imaginar y entender la comunidad de “esa forma adquirida de una generación a otra, una experiencia cotidiana del ser-en-común que se ha transmitido de generación en generación, en la práctica y a través de la oralidad y la escritura (2022, 33).

Para hacerlo, los distintos autores no recurrirán a una palabra en común transcodificada como podría haber sido *lumbung*, y a la cercanía artificial que la ficción habría propuesto. *Relatos Lumbung* trata de “localizar esas formas ancestrales de nombrar el trabajo colectivo” no únicamente a través de la ficción sino también en la práctica editorial. De esta manera, ruangrupa localiza ocho editoriales independientes con el objetivo de “poner en diálogo los contextos culturales que cada idioma trae consigo y, con ello, su historia y sus

conflictos” (2022, 33). Más importante que el objeto-libro visible es, para la editora artificial harriet c. brown, “la red que se ha construido a raíz de su producción basada en la cooperación”. En la escala “libro”, *Relatos Lumbung* por un lado evidencia la colectividad inherente en la producción literaria en toda su complejidad, –es decir, sin someter este ser-en-común a ningún proceso de mengua significativa–, y, por el otro, reivindica las múltiples realidades particulares que habitan la lengua – en las palabras escogidas por cada editorial para cada contexto lingüístico–, cuya singularidad la literatura plasma en su relato específico. Así, no se suceden versiones de lo que la transcodificación de la palabra lumbung pudiera significar en distintas lenguas, sino que se trazan estas “formas ancestrales” del ser-en-común en las lenguas de los autores escogidos por cada editorial, y se eligen palabras como *tequio* (editorial Almadía, México) o *auzolan* (editorial Txalaparta, Euskal Herria), “cuyo uso es cotidiano y habitual hoy en día en sus contextos” (2022, 34).

A una escala textual puede identificarse también, en algunos de los textos de *Relatos Lumbung*, una tendencia que resulta cada vez más habitual en literatura contemporánea y que responde también a un movimiento inverso al fenómeno de flattening que de nuevo denota una emergente sensibilidad anti-universalista. Instancia de ello es el texto de la escritora vasca Uxue Alberdi, *A la sombra del Ícaro*, en el que la práctica colaborativa se expresa en las formas de “coordinación casi instintiva entre adolescentes ávidos de comprender su entorno” (contraportada, 2022). El texto, aunque escrito en español, incluye palabras no traducidas procedentes del euskera como *aita*, *ama* o *amama*. El relato está (como todos los relatos), escrito en una lengua que refiere una identidad cultural específica. Esta identidad, como se ha explorado anteriormente, esta compuesta por formas locales de alteridad que subsumen sus diferencias en pos de una identidad colectiva, ya sea a favor o en contra de su voluntad. Así, en una traducción como transcodificación de la obra, *aita* podría fácilmente, traducirse como “padre”. Pero *aita* incluye una realidad cultural; una referencia al mundo de los personajes, al contexto cultural al que pertenecen, más allá de su identidad, de la que la traducción priva. Cuando la autora escribe *aita* no hace referencia únicamente a la palabra *padre* y a todo lo que la palabra implica de forma universal y equivalente entre lenguas. Cuando la autora escribe la palabra *aita*, aparece la alteridad de lo que es escribir desde el contexto particular al que hace pertenecer a sus personajes:

Nuestra casa es de aita por las tardes: él trabaja y hay que guardar silencio. Lo veo encorvado sobre sus papeles. Somos cultos. Tenemos un mapamundi en el cuarto de baño, constelaciones en el techo, libros en las estanterías, el globo terráqueo en la habitación. Aita prende una cerilla cuando hace de vientre. Me obliga a repetir la grafía de la letra t para ejercitarme en la humildad: “Le colocas el rabillo demasiado alto”. Cuando está alegre suelta expresiones en italiano: *bisogna insistere, la tua mamma, la mala testa*. (2022, 68)

Así, *aita* forma parte de la descripción del personaje tanto como la descripción en sí misma, pero participa también de la descripción del ambiente, del lugar y del contexto en que sucede la narración, del mundo en el que existen los personajes.

La inclusión de palabras no traducidas dentro del cuerpo textual implica una dificultad en la lectura que contrasta con la propensión simplificativa *–flattening–* que la práctica traductora ha encarnado en su vertiente mercantil. Si la traducción como transcodificación, que Spivak asociaba a gran parte de la industria de la traducción contemporánea, (2010, 16) resultaba en una adaptación de la diferencia específica a la similitud universal tanto del lenguaje como de la lengua hegemónica, un movimiento antagónico reivindica la pluralidad lingüística de las realidades que conviven en un mismo espacio, y la particularidad de sus usos, desde donde la literatura *necesariamente trabaja*.

Este mismo fenómeno se encuentra también de forma muy presente en la novela de Nii Ayikwei Parkes, *El Enigma del Pájaro Azúl*. La obra, escrita en inglés, incluye un glosario de más de 3 páginas con palabras del Twi, lengua del poblado de Accra en que acontece la obra. *Opanyin* es una de las palabras que no son traducidas en el texto, y se repite un total de setenta y siete veces. De acuerdo con el glosario, *Opanyin* es un “nombre propio de respeto aplicado a un hombre mayor y venerable” (2017, 173). Así como el *aita* de Alberdi designa el mundo de su *A la sombra del Ícaro*, el *Opanyin* de Parkes constituye el mundo de *Opanyin* Poku, narrador de la novela, contenido en el bilingüismo de un inglés burocrático y centralista y un twi ancestral y tradicional, manifestado en la manutención de palabras del twi que rechazan ser traducidas, que rechazan formar parte de *la otra lengua* de la novela. No son, de nuevo, palabras que “no puedan ser traducidas”. *Menada*,

por ejemplo, podría traducirse “fácilmente” por *sábado*. Pero, así como *Opanyin Poku* no renuncia a la palabra *menada* en favor del inglés *Saturday*, el texto no renuncia tampoco a la realidad bilingüe que trata de representar. Así, cuando *Opanyin Poku* afirma “estos policías siempre van armados a todos lados. Yo, que soy cazador, dejo mi escopeta en *kwasida*” (2017, 11), la manutención de la palabra *kwasida* en lugar de su transcodificación al inglés *Sunday*, refiere no únicamente a las raíces lingüísticas del cazador, sino también a la *diferencia* entre su *kwasida* –en que deja su escopeta, no sólo por descanso sino también por respeto–, y el *Sunday* de los policías, en que no es necesario dejar las armas. *Kwasida* y *Sunday* podrían considerarse palabras equivalentes entre el Twi y el Inglés: podrían, en cualquier otro contexto, substituirse la una por la otra puesto que hacen referencia a algo “reconocible” en ambos idiomas. Los días de la semana existen en todas las lenguas. Y, aún así, *kwasida* y *Sunday* no son, en la realidad literaria específica que configura *El Enigma del Pájaro Azul*, en absoluto el mismo día, sino justamente la evidencia entre la distancia latente entre las formas de vida y las realidades que encarnan los policías de Accra y *Opanyin Poku*. En *El Enigma del Pájaro Azul*, *Kwasida* y *Sunday* pueden referir al mismo día de la semana, pero la manutención del twi original permite intuir el conjunto de códigos encapsulados en el *kwasida* de *Opanyin Poku*: el día en que deja la escopeta, él, que es cazador.

Este fenómeno es una forma particular de heterolingüismo que cobra cada vez mayor presencia en el panorama literario contemporáneo. En su artículo “Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction”, Reine Meylaerts define el heterolingüismo literario como el uso de lenguas extranjeras o variedades lingüísticas sociales, regionales o históricas en textos literarios (2006, 4). El término, acuñado por Rainier Grutman para diferenciarlo tanto del bi- y del multilingüismo ambiental como de la heteroglosia de Bakhtin (2006, 18-19), en su contexto literario, refiere a aquellos espacios textuales en que conviven distintas lenguas o variedades lingüísticas y configura un reto inusual tanto para el traductor individual como para los estudios de la traducción, por un lado por el desafío de traducción que plantea, y, por el otro, porque fuerza a atender las potenciales desigualdades en las relaciones establecidas entre las lenguas que recoge. En *El Enigma del Pájaro Azul* esta desigualdad es evidente; el inglés corresponde a la lengua del Estado, al orden público y a la burocracia.

El twi, en cambio, en el mundo de *Opanyin Poku*, responde al espacio de la proximidad, de la vida privada, de la familia. En este sentido, las lenguas se relacionan entre ellas de forma desigual y denotan situaciones y contextos alternativos.

En un momento dado en que los policías y el cazador entran en la cabaña de Kofi Atta y les sorprende un hedor a “vino de palma rancio”, los policías, que hasta el momento se habían comunicado con *Opanyin Poku* en un inglés que podría considerarse incluso grosero, reaccionan ante el olor en un twi que divierte al cazador: “¡Oh, Awurade! ¡Ay, Yesu! ¡Asem ben ni!” (2017, 15) Si el inglés se había impuesto hasta ese mismo momento como la lengua del centro, la lengua a la que debe adaptarse el anciano Poku –aunque los policías hablen twi también–, ante lo imprevisto reaccionan en su twi materno. De la misma manera, la manutención de ciertas estructuras twi promueve también una atmósfera de respeto que queda retratada en el primer encuentro entre el cazador y los policías:

Así que el policía miró en esa dirección, y yo miré también. Entonces me señaló con el dedo

—¡Tú! ¿Hablas inglés?

Ay. Pensé que aquel hombre no era respetuoso o, *sebi*, como me he afeitado la cabeza, quizá no viese mis setenta y cuatro años. ¡Comer cacahuets mientras me hablaba! No dije nada. Levanté la calabaza y tomé unos sorbos del vino de palma de Kwaku Wusu. Estaba bueno. Kwaku Wusu es el mejor sangrador de vino de palma de las dieciséis aldeas gobernadas por nuestro jefe y de las doce que gobierna Nana Afari. —¡Eh, tú!

(...)

—Se llama *Opanyin Poku* —dijeron los gemelos.

—Ah, un anciano —dijo el policía. Mostró la educación que le había dado su madre, se tragó los cacahuets y se puso las manos en la espalda—. Dígame, *Opanyin Poku*, ¿habla usted inglés? (2017, 11)

De nuevo, la palabra *Opanyin* –no su potencial traducción al inglés, *anciano*– transforma la actitud del policía, que reconoce las estructuras de respeto del twi y le hace adoptar una actitud renovada para con el cazador. Estas relaciones desiguales entre lenguas que quedan

retratadas en los textos heterolingües no responden necesariamente a las desigualdades propias de los espacios centrales o periféricos a los que podrían pertenecer. Las relaciones entre lenguas pueden trascender las disputas de poder propias del contexto geopolítico mundial según los contextos literarios específicos en que se encuentren. En este caso, el *twi* es indiscutiblemente la lengua minorizada, propia de la aldea. El inglés, en cambio, es la lengua del progreso, de la metrópolis, del cosmopolitismo y las estructuras de poder hegemónicas. Pero el *twi* es también la lengua del respeto y del reconocimiento: de la deferencia ante el anciano, lo que impulsa el transcurso del “tú” al “usted” en la primera interacción entre cazador y policía. En palabras de Grutman:

Mimetic readings do not explain how languages interact with each other within the boundaries of texts whose use of foreign tongues quite often goes beyond mirroring society or supposedly translating society (2006, 19).

Así, el heterolingüismo literario manifiesta las relaciones desiguales que se dan entre lenguas, pero trascendiendo las cuestiones *universales* referentes a dicha desigualdad. La literatura, de nuevo, sólo es capaz de representar situaciones específicas: localidades situadas con *potencial* de universal. El heterolingüismo supone, por tanto, una relación particular translingüe, en la que una lengua se de-familiariza en relación a una norma hegemónica percibida. En este sentido, el heterolingüismo literario no impone un reconocimiento inmediato de la lengua que debiera resultar familiar o extranjera, sino que esta polaridad podría cambiar o resultar irrelevante cuando el lector se ve envuelto en el fenómeno literario. En su artículo “Translingual Events. World Literature and the Making of Language”, Stefan Helgesson y Christina Kullberg refieren al “continuo dialectal” previo al establecimiento de fronteras lingüísticas y nacionales (Beecroft, 2015, 6; Calvet, 2006, 58–80) para argumentar la fluidez con la que conviven distintas lenguas en un mismo texto literario (2018, 137). A su vez, Meylaerts destaca también la emergente aparición de estudios, en una gran variedad de disciplinas, que evidencian como la idea de una lengua homogénea nacional ha resultado en un mecanismo movilizad por las naciones-estado occidentales para inculcar una identidad común a sus ciudadanos (2006, 1). El constructo utópico del siglo XIX, relata la autora, no funciona con las fracturas propias de las realidades lingüísticas y las experiencias culturales de las sociedades globales modernas

(2006, 2). El heterolingüismo rebate, por lo tanto, el mito del monolingüismo nacional y, en palabras de Meylaerts, disputa también la quimera singularista que presupone la existencia de *un* territorio, *una* nación, *una* lengua y *una* literatura unitarias.

In Literary and Cultural Studies, current research on identity construction has indeed resulted in a general scepticism about stable identities, unique mother tongues and monolingual (national) identities. Monolingual cultures are increasingly recognized as idealized constructions and the ‘new’ nomadic citizens are characterized as polyglots travelling in between languages, in a permanent stage of (self-)translation. (2006, 1)

De esta manera, si la identidad y la cultura no se construyen de acuerdo a una imagen purista y unitaria del territorio y de la lengua sino a un ensamblaje específico –híbrido, criollo, nómada– de realidades coexistentes, este estado de (auto-)traducción permanente que menciona Maeyers es análogo a esa construcción en-traducción de todo texto original que planteaba Ungar en el informe del 2004. Este ser-en-traducción implica, por un lado, la desacreditación paulatina del sistema ontológico occidental o One-World World –puesto que las realidades no son substancias estables y universales–, lo que a su vez –y gracias a este *multilingual turn*– evidencia la continua y dinámica reformulación y redefinición de las literaturas del mundo globalizado, que ha permitido problematizar los paradigmas nacionales, temporales, y lingüísticos que habían sido tradicionalmente organizados e institucionalizados en la ilusión de una literatura y cultura nacional unificada dentro en las distintas disciplinas de los estudios literarios (2006, 2).

El heterolingüismo literario permite evidenciar las formas de realidad específica que transmiten los usos determinados de la lengua de una obra literaria. Esto implica, a su vez, la necesidad de afrontar la traducción de textos –más allá de su posible heterolingüismo– desde un espacio de proximidad, en la medida en que todos ellos contienen una forma cultural diferenciada que no deberá subsumirse la similitud artificial de una identidad nacional estereotipada o de un colectivo generalizado. La literatura es siempre el producto de lo específico: una diferencia inagotable. Comprender la literatura como el resultado de una experiencia local e híbrida estimula, a su vez, la consideración de la traducción como

un acto de íntima mediación con el texto. Y, todavía: todo acto de íntima mediación con el texto es inevitablemente el resultado de una íntima *lectura* del texto. Si en su discurso en Oviedo, Spivak sugería la figura de ser-en-traducción o *life-translator* (2010, 21)– en su discurso en Nueva Delhi propone la figura del lector-como-traductor –*reader as translator*– que evidencia el carácter subjetivo o *lector* de toda traducción y desvela la humanidad que reside en el acto de traducción. “Ignorar la narrativa de acción o instancia ética de un texto, escribe la autora, es olvidar la [verdadera] tarea de la traducción, sobre la cual se predica el ser-humano. Traducir es transferir de uno a otro” (*ibid.*). Así, el traductor no es el gestor de las equivalencias y distancias entre lenguas, sino el sujeto que en su ser-humano establece un vínculo íntimo con el texto que le permite diluir las fronteras entre las lenguas original y traductora.

4.6. Conclusión

Este capítulo evidencia el cambio de paradigma en el trato y la consideración de la práctica traductora dentro de las disciplinas del comparatismo y los estudios literarios. En primer lugar, un análisis específico de las formas de relación que plantean los primeros informes de la ACLA (1965 y 1975) entre las traducciones y los textos originales permite constatar la insistencia, propia de la segunda mitad del siglo XX, de la disciplina comparativa de promover las lecturas de los textos originales, incluso cuando ello pudiera conllevar la desconsideración de ciertas obras escritas en lenguas menores. En este sentido, el rechazo de la traducción permitía, por un lado, sofisticar y regular los criterios de acceso a la disciplina y, por el otro, controlar los objetos de consideración de la práctica comparativa sobre el campo “mundial”. Aun así, la emergencia de los estudios postcoloniales y la creciente sensibilidad anti-imperialista y anti-universalista ha abogado por un cambio de paradigma que permitiera la inclusión de la lectura y enseñanza de textos traducidos en la práctica comparativa, con el fin de ampliar las fronteras del *mundo* de la literatura mundial. Aun así, como evidencia Spivak en sus charlas recogidas en “Traducción como Cultura”, ciertas prácticas propias de la industria de la traducción sugieren la existencia de un sistema de equivalencias entre lenguas que tiende a someter las lenguas minoritarias a los sistemas discursivos y de comprensión propios de los territorios y lenguas hegemónicas. Este sometimiento es lo que se ha acuñado como procesos de *flattening* o

mengua, en que los significados de las lenguas originales son reducidos a las estructuras significativas propias de las lenguas de recepción, que permiten su inclusión en los canales de distribución masivos del mercado internacional.

Aun así, la creciente sensibilidad en pos de una ética de la traducción que trascienda la transcodificación como un sistema de equivalencias lingüísticas estables ha situado el heterolingüismo como uno de las materias de investigación centrales en los Estudios de la Traducción contemporáneos (Godard 1997; Tymoczko 1999; Destephano 2002; Wheeler 2003; Thomson 2004; Millán-Varela 2004; Boggs 2004). La consideración de las lenguas y sus usos como evidencias de las realidades culturales de las que provienen y no como un conjunto de estereotipos aplicados a un territorio unitario de identidad nacional ha permitido considerar a su vez los usos lingüísticos en contextos literarios como formas de plasmar un conjunto de características que de nuevo evocan una realidad particular más allá de la estado-nación al que pudiera pertenecer la lengua de origen. En este sentido, el heterolingüismo, entendido como la presencia de distintas lenguas o variedades lingüísticas en un mismo contexto literario, permite evidenciar las formas en que la literatura plasma una realidad particular, y cómo la manutención en-traducción de esta hibridez lingüística permite, a su vez, evidenciar el contexto cultural en que se enmarca la obra, ya sea un contexto que mimetice con un territorio existente o ficticio.

Esta pluralidad lingüística permite, de nuevo, considerar el papel de la traducción dentro de la disciplina de la Literatura Comparada. Si bien hasta el momento la traducción era considerada como una práctica “necesaria” para la accesibilidad de ciertos textos a la circulación de mercancías internacional, la posibilidad de un ser-en-traducción, es decir, la posibilidad de que incluso el texto original –nunca proveniente de una lengua materna estable y universalizada sino fruto de una realidad lingüística híbrida–, sea escrito en-traducción invita a considerar la “traducción íntima” de Spivak en un contexto incluso más amplio: una intimidad de la traducción implica una práctica situada de la traducción, es decir, localizada en la proximidad de la realidad específica que vincula lengua y texto, texto y traducción. No existen jamás, por lo tanto, dos traducciones idénticas. Así como el Quijote de Menard es el Quijote de Cervantes sin serlo¹⁴, toda traducción habita el frágil

¹⁴ “Pierre Menard, autor del Quijote”, Jorge Luis Borges (1939)

territorio de lo particular. La traducción es, entonces, la mediación entre los secretos de una y otra lengua y es la responsable de moderar la realidad excepcional que retrata la obra literaria. Una traducción íntima es, por tanto, una lectura íntima. Y toda lectura íntima es, inevitablemente, una *mala lectura*.

En este capítulo se ha explorado la dimensión cultural y significativa de la lengua, es decir, su mundanidad, y las formas en que distintas prácticas traductoras impulsan o bien una sumisión a un marco estandarizado de conocimiento, o bien la promulgación de las formas de alteridad radical que cada mundanidad configura. Esta forma de “hacer mundo” de la lengua está presente también en la literatura, pero el “mundo” que genera no es estable y duradero, como podría aparentar, sino contingente y efímero. En el próximo capítulo se explorarán, a través de la lectura de varios textos de la autora chilena Lina Meruane, estas formas de “hacer mundo” de la literatura, o, más precisamente, de *devenir* casi-mundos: de configurar instancias tangibles y esquivas de significado contingente en la localidad del fragmento literario.

5. *Volverse-Mundo: La Escritura Palestina de Lina Meruane*¹⁵

Abstract

El trabajo de Lina Meruane sobre Palestina comenzó en 2012 y comprende lo que a lo largo del texto se denominará su “Escritura Palestina”, una amalgama de piezas pertenecientes a diferentes géneros que, entendidas a través del marco de Deleuze y Guattari, constituyen lo que se considerará la “máquina literaria” de Meruane. Este capítulo analiza los dos significados contenidos en el título del libro “Volverse Palestina”: el volver que implica un *regreso* a Palestina, que es inherentemente un volver imposible, un regreso allá donde uno no ha estado, y el volver que implica su *convertirse* en Palestina, un convertirse que no deriva de la herencia común, sino de una transformación interior producto de una serie de encuentros y colaboraciones inesperados. La Escritura Palestina de Meruane se considera en esta lectura como una forma de *volverse Palestina* que se produce no solo a través de una identidad heredada, sino también a través de una especie de contagio cultural. Siguiendo este argumento, la Escritura Palestina de Meruane puede entenderse como parte de lo que quedará enmarcado como otra forma de literatura mundial; las literaturas del devenir o *worldish* literatures. Literaturas que configuran una forma inaudita de mundo, identidad y significado porque no son el resultado de una mezcla predecible, sino que son producto de un proceso de *devenir* que, en palabras de Deleuze y Guattari, “no genera nada más que sí mismo”.

Si en los capítulos anteriores se desplegaba un estado de la cuestión de la Literatura Comparada y una revisión de las nociones de comparación, mundo, circulación y traducción con el objetivo de trazar la evolución y predecir las próximas cadencias de la disciplina, el presente capítulo inaugura la propuesta comparativa de esta investigación. A través de la lectura de la Escritura Palestina de Meruane desde la noción de “devenir” se

¹⁵ Este capítulo fue escrito originalmente en compañía de Octavi Rofes, en formato artículo y en inglés, para la revista *Llids* (Language, Literature and Interdisciplinary Studies) bajo el título “Lina Meruane's Palestine Writing: Becoming-World in World Literature” (2022). En 2024 se publica también una versión de capítulo en la revista *Tropelías*, para el volumen *Sin Mundo: Poéticas globales del espacio fronterizo* bajo el título “Yaifo, Jaffa, Haifa. Volverse-Mundo. La escritura palestina de Lina Meruane” (2024).

esboza un primer boceto, extendido en los próximos apartados, de los fundamentos de las “literaturas del devenir” o *worldish literatures* como alternativa a la noción convencional de literatura mundial. Literaturas que devienen casi-mundo, siempre al borde de ser “nada más que sí mismas”.

5.1. Introducción

Lina Meruane inició su carrera literaria en 1997 con la publicación de "Las Infantas", una colección de relatos. Poco después comenzó su "trilogía de la enfermedad", una nueva colección, esta vez de novelas independientes que constituyen una secuencia única de reflexiones sobre la volatilidad y multidimensionalidad de la enfermedad, compuesta por : "Fruta Podrida" (2007), "Sangre en el Ojo" (2012) y "Sistema Nervioso" (2018). La trilogía se completa actualmente por la reciente publicación de "Zona Ciega" (2021), una reunión de tres ensayos donde Meruane retorna a la reflexión sobre la visión y la ceguera. Desde entonces y hasta la reciente publicación de su última novela, "Señales de Nosotros", (2023), Palestina ha resultado el centro gravitacional de la obra literaria de Meruane. Esta Escritura sobre Palestina se ha producido en paralelo con, hasta la fecha, dos viajes a Cisjordania y un viaje fallido a Gaza que desencadenó la última versión de la obra, *Palestina en Pedazos* (2023) que abarca diferentes géneros, formatos y reescrituras.

El primer ejemplar de este proceso literario, "Una Semana en Palestina", fue un esbozo de un relato de viajes publicado en 2012 en el periódico chileno El Mercurio, en la sección "Mujeres que viajan solas". La segunda instancia de su Escritura Palestina apareció en una antología editada por el mismo periódico, que incluyó una versión extendida del texto, quince páginas de las cuales forman parte de la versión actual de la obra. La tercera pieza fue la primera en constituir un libro en sí mismo: "Volverse Palestina", publicado por primera vez en 2013 por la editorial Conaculta, como parte de la colección "Dislocados". En esta primera versión de la obra, "Volverse Palestina" estaba ya estructurada en tres partes: "La agonía de las cosas", "El llamado palestino" y "Palestina en partes" (que más tarde se convertiría en "Palestina en Pedazos"). La última versión del "Volverse Palestina" se publicó en 2015 por Random House Mandadori, incluyendo una nueva sección titulada "Volvemos Otros", escrita el año anterior, cuando un viaje planeado a Palestina fue

cancelado debido a los bombardeos en Gaza. Desde su publicación en 2015, Meruane también ha escrito un poema titulado "Palestina, por ejemplo", que formó parte de la presentación de "Volverse Palestina" en Bogotá en 2015, y un cuento corto para la White Review titulado "Rostros en mi Rostro", que narra su último regreso a Palestina. En 2023 se publica la última colección de la Escritura Palestina de Meruane, reuniendo "Volverse Palestina", "Volvemos otros", y una versión ampliada de "Rostros en mi Rostro" bajo el título *Palestina en Pedazos*.

La dimensión de la Escritura Palestina de Meruane que se discute en el presente artículo propone ensamblarla dentro de la maquinaria literaria propuesta por Gilles Deleuze y Félix Guattari, no tanto con la intención de proponer una lectura *deleuziana o guattariana* de la obra de Meruane, sino con el propósito de abrir una discusión sobre la naturaleza de los objetos literarios que pueden incluirse en el *universo de la literatura mundial* a través de las nociones de máquina literaria y devenir-menor. Desde esta lectura, se propone una nueva versión del mundo de la literatura mundial, en que las ontologías y estructuras de significado generadas en el encuentro específico e inesperado con la diferencia no se pronuncian de forme clara y definible sino esquiva, efímera y contingente. Una versión de casi-mundos para la literatura mundial, de fragmentos contingentes de significado deviniendo-mundo: una versión de literaturas casi-mundiales o *worldish literatures*, siempre a punto, siempre al borde de devenir-mundo.

5.2. La Máquina Literaria: Escritura Palestina

La *Escritura Palestina* de Meruane está compuesta por un conjunto heterogéneo de piezas pertenecientes a diferentes géneros que, como apunta Emmanuela Jossa en su artículo "Palestina-Chile ida y vuelta. La escritura nómada de volverse palestina de Lina Meruane", otorgan a la obra un carácter nómada (2021, 279). Este nomadismo existencial, argumenta Jossa utilizando la definición de nómada de Rosi Braidotti, debe entenderse como la búsqueda y creación de subjetividades que desean y experimentan el cambio y la transformación (*ibid.*). La *Escritura Palestina* de Meruane está manchada de las múltiples transformaciones que experimenta la autora-personaje a lo largo de su periplo palestino, y, en su conjunto, el corpus textual configura un ensamblaje extraño de perspectivas, formas

literarias y encuentros que pueden considerarse en relación al concepto de “máquina literaria” acuñado por Gilles Deleuze y ampliado posteriormente junto a Félix Guattari a lo largo de su obra conjunta. El *maquinismo* de la máquina deseante, de la máquina de guerra, de la máquina abstracta y de la máquina musical, literaria o filosófica se introduce en el vocabulario de Deleuze y Guattari para distinguir su maquinaria del funcionamiento de una estructura. En particular, el concepto se aplica en momentos de ruptura significativa, cuando, en palabras de Manola Antonioli, “[e]l sujeto ya no puede ser localizado, como era el caso con Lacan, a lo largo de una cadena de relevos de un significante a otro; por el contrario, solo aparece como el efecto provisional e inestable de una operación maquinaica de corte, de extracción de singularidades y discontinuidades” (2012, 158). Según Deleuze y Guattari, la máquina literaria, debido a su disfuncionalidad, se vuelve independiente del control exclusivo del sujeto que la ha creado y se abre a lo real, produciendo transformaciones en las percepciones y afectos de sus receptores.

En la edición de 1970 de su libro sobre Proust, que originalmente había aparecido seis años atrás, Deleuze agregó una segunda sección titulada “La Máquina Literaria”. Aquí, Deleuze describe el funcionamiento de tres “órdenes de verdad” (2000, 148): el de las singularidades que, una vez aisladas, producen reminiscencias; el de los placeres y dolores, que no se cumplen en sí mismos y apuntan siempre en otras direcciones, a menudo inadvertidas; y el de la producción de catástrofes como el envejecimiento, la enfermedad y la muerte (2000, 148-149). Estos tres órdenes de la máquina proustiana actúan como una fuerza de desplazamiento para producir un mundo que, en palabras de Antonioli, “no tiene contenidos significativos ni significaciones ideales según las cuales se pueda establecer un orden o una jerarquía, ni puntos de vista sobre el mundo que afirman su diferencia irreducible” (2012, 160). Desaparecerá, en otras palabras, el sujeto único y, con él, la garantía de unidad del mundo.

La lectura de Deleuze, esta vez con Guattari, de la obra de Kafka, gira en torno a la pregunta (que también podría dirigirse a Proust) sobre la naturaleza del personaje literario en relación con el autor. ¿Son los tres K (es decir, los narradores o personajes en “El Proceso”, “La Metamorfosis” y “El Castillo”) presentes en las tres novelas de Kafka uno y el

mismo personaje? ¿Son los diferentes K en realidad Kafka, o, es el narrador Marcel de *En busca del tiempo perdido* en realidad Marcel Proust? A través del enfoque de Deleuze y Guattari, la respuesta no deja lugar a dudas: K, al igual que Marcel y, podríamos agregar, Meruane, no es un sujeto "sino una función general que prolifera sobre sí misma, y que no cesa de segmentarse y de atravesar todos los segmentos" (1986, 84). Pero quizás lo más notable de la categorización del personaje literario como una función general es que lo que se entiende por "general" es la conexión del individuo con todos los términos de la serie a través de la cual *K* sucede. Así como sucede con K, la segmentación múltiple de Meruane en su *Escritura Palestina* es una proliferación que no requiere división, un ensamblaje entre un individuo solitario y diversos colectivos.

El volverse Palestina de Meruane, su devenir-Palestina, es también una máquina literaria que produce una proliferación de segmentos que ensamblan la función general del personaje solitario en y entre diferentes colectivos: Meruane en Chile entre los signos y las trazas de la saga de pérdidas que conforman el paisaje familiar; Meruane en Nueva York entre los emisarios del llamado palestino para viajar y escribir; Meruane en Heathrow entre los supervisores de su identidad "auténtica"; Meruane en Palestina entre fragmentos de la vida que podría haber sido la suya; Meruane en una biblioteca de Manhattan entre palabras erguidas como banderas para el ataque y la defensa; Meruane frente a su audiencia entre versos que registran el presente; Meruane de nuevo en el aeropuerto tratando de borrar del espejo del baño los muchos rostros que se esconden en su rostro. Cada uno de estos segmentos avanza según las convenciones asumidas de un género literario; sin embargo, el corpus palestino de Meruane pone en peligro estas mismas convenciones, produciendo lecturas ambiguas y titubeantes.

Si Deleuze encontró tres órdenes de verdad en Proust, este capítulo propone tres órdenes de identidad en Meruane. El primer orden de identidad de Meruane es el del relato de viaje, que anticipa su desarrollo a través de uno de los subgéneros más característicos de la literatura palestina contemporánea: la autobiografía desplazada. Assad Al-Saleh, en su estudio comparativo de dos de las obras más representativas de este subgénero, *Out of Place* de Edward Said y *The Disinherited* de Fawaz Turki, destaca que una de las características esenciales de una autobiografía desplazada es que constituye narrativas de

afiliación donde, más allá de la tradición de la autobiografía centrada en el yo, se pone énfasis en aspectos relacionales y en la presentación intersubjetiva que profundiza el sentido de pertenencia (2011). Sin embargo, como se discute en la tercera sección de este capítulo, el viaje literario y su conexión entre la narrativa y la experiencia del desplazamiento sirven a Meruane, en oposición a lo propio del género, para problematizar el sentido de pertenencia y las narrativas de afiliación.

El segundo orden identitario se constituye a través del género ensayístico en "Volvemos Otros", incluido tanto en la edición de Random House de *Volverse Palestina* (2013, 108-195) como en *Palestina en Pedazos* (2023, 111-200). "Volvemos Otros" es una pieza segmentada que actúa como guía, ya que despliega una compleja trama de voces en la que Meruane se refiere a más de cuarenta escritores y cineastas. Según Dunia Gras, el comentario sobre otros textos en "Volvemos Otros" reúne una "multiplicidad de voces a veces contradictorias" (2019, 185) que Meruane incorpora, asimila y encarna, convirtiendo el ensayo en un ejercicio de autobiografía colectiva.

Sin embargo, la estructura del ensayo es el punto de llegada y no el punto de partida; en lugar de una organización lógica y jerárquica de las referencias, el lector encuentra algo parecido a la experiencia de viajar o a la *serendipia* inherente a la investigación en una biblioteca. Este camino de lectura está marcado por palabras clave que, en lugar de fundamentar el argumento, resaltan la dificultad de su desarrollo. Esto se expresa gráficamente mediante una distancia desproporcionada entre las letras, de modo que las palabras resaltadas ocupan más espacio y aparecen desplazadas, en camino hacia la desaparición (fig. 1).

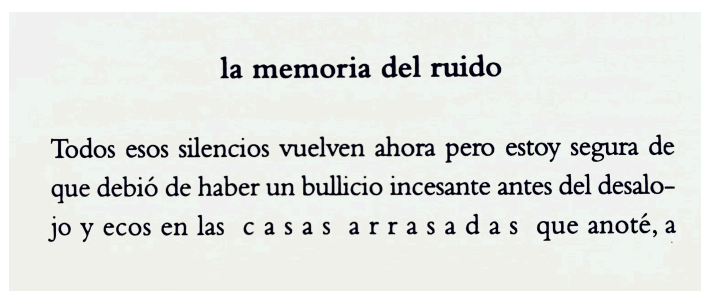


Fig. 1 Extracto del libro *Volverse Palestina* página 117.

En su esfuerzo por ir en contra de la corriente del lenguaje del conflicto, Meruane contrasta estas palabras espaciadas con su opuesto, las frases tachadas que aparecen en la primera parte de "Volverse Palestina" como señal de autocensura (2013, 44-46). Las palabras tachadas hacen que la lectura sea imposible, por lo que las palabras inevitablemente dirán más de lo que puede decirse, mientras que las palabras espaciadas, en su "sobrelegibilidad", dirán siempre menos de lo que deberían decir. En otras palabras: la ilegibilidad de las palabras tachadas obliga al lector a ampliar el significado del texto, mientras que las palabras espaciadas se convierten en simples lugares comunes que no pueden expresar la complejidad de las problemáticas específicas que abordan.

Por ejemplo; en la correspondencia entre Meruane y su amigo novelista en Jaffa, muchas secciones del texto están tachadas; tal vez porque nunca fueron escritas en realidad, sino simplemente imaginadas, tal vez porque quisieron ser escritas pero las circunstancias lo hicieron imposible. Sea como fuere, el resultado es el mismo: cuando el amigo novelista en Jaffa cambia de opinión sobre escribir el texto que Meruane le pidió, el lector se queda solo con retazos y fragmentos de las razones reales de su negativa. Palabras como "violencia" y "mi país" pueden vislumbrarse más allá de las marcas negras, pero esas marcas son las que se convierten en la forma real de la identidad del texto: el anonimato en lugar de la firma (2013, 45: fig. 2).

dido el acceso cuando regresaban de viajes de turismo (un eufemismo para decir que fueron deportados). Los dos eran judíos, pero una línea materna, los dos son judíos de la vieja guardia, y los dos habían hecho alijá, el proceso por el cual un judío pide ser miembro del Estado de Israel. Los argumentos contra ambos fueron "actividades contrarias al Estado" y en el caso de uno de ellos "traición". Lo único que habían hecho era asistir a manifestaciones de izquierda y colaborar con ONGs que ayudan a la población palestina. Yo conocía a uno de ellos. Mi situación en Israel es mucho más vulnerable. He participado en muchas manifestaciones contra las guerras de los últimos años (aparezco en varias fotos ~~traición de la policía~~ a las cámaras de la policía), pero además de eso durante años ~~oculté denunciando lo que me pareció en fotos de las políticas israelíes y de la política interna palestina (el espacio fue cerrado por presión de la oficina de prensa de la embajada israelí)~~. Para terminar el cuadro de vulnerabilidad, puedo vivir aquí por ~~los antecedentes judíos de mi padre~~, que me permitieron acceder a ~~una tarjeta de residente~~, pero en realidad vivo aquí porque estoy casado con una palestina musulmana, lo que equivale a estar ~~en los radares de las agencias de seguridad~~ (suena a novela de espionaje pero tristemente es la realidad en

Fig. 2. Extracto del libro *Volverse Palestina* página 45

Finalmente, el tercer orden identitario de la máquina literaria de Meruane se manifiesta en "Palestina, por ejemplo", a través de una poesía metaliteraria escrita como presentación pública en verso que actúa a la vez como declaración política y poética. La literalidad y vehemencia de la expresión en este texto, como se discute a continuación, a veces se interrumpe por la presencia de grupos de sustantivos sin verbos, sin preposiciones ni signos de puntuación para articularlos, lo que perturba el cuerpo del poema. Andrea Kottow ha comparado estos agrupamientos, también presentes en la novela "Sistema Nervioso" de la misma autora, con una especie de inconsciente corporal que hace evidente que el sujeto no escribe la historia, sino que hay eventos más allá del control del autor que son en gran medida responsables de cómo se escribe la historia y cómo el sujeto se inscribe en ella (2019, 14). Un claro ejemplo se encuentra en el párrafo destacado por Kottow en "Sistema Nervioso": "No hay torta ni velas ni tragos de sal. No hay océano que cruzar, sólo un líquido *amniótico, amnésico, asesino*" (2019, 38). En palabras de Kottow:

Repetidamente, el flujo de la historia se interrumpe con palabras gramaticalmente desconectadas, que irrumpen como si vinieran de otro lugar. Una especie de inconsciente corporal, una memoria que proviene de la materialidad y que nos obliga a prestar atención, aunque nunca nos permite descifrarla completamente. Las palabras provienen de un orden involuntario, donde se hace evidente que no escribimos nuestra historia, sino que, en gran medida, somos escritos por eventos que están más allá de nuestro alcance. (2019, 13)

La máquina literaria de Meruane se constituye en la multiplicidad-subjetiva que se construye en la identidad múltiple de las distintas Meruanes que, desde su disfuncionalidad, alteran las convenciones de los géneros que atraviesan. La volatilidad del sujeto-Meruane acerca la escritura a Palestina. En otras palabras y haciendo uso de un concepto que acabará de desarrollarse en las conclusiones de este mismo capítulo, advierten el devenir-mundo de la obra, ocupando un espacio singular y todavía vagamente explorado dentro del discurso de la literatura mundial.

5.3. *La Escritura Palestina en el Universo de la Literatura Mundial*

En estadística, "universo" es el término que designa al conjunto de unidades relacionadas con el objetivo de la investigación. A veces, dado que la totalidad de las unidades puede ser infinita o exceder el alcance de los recursos disponibles, se vuelve necesario reducir este universo a un subconjunto que debe ser, por un lado, significativo y, por otro lado, asequible; en otras palabras, a una fracción del universo total, una muestra. Por lo tanto, la definición del universo de investigación no determina lo que realmente se estudiará, sino a dónde se dirigirán las conclusiones del estudio. La distinción entre universo y muestra evita la confusión entre la naturaleza de los elementos de estudio y el problema metodológico de diseñar un procedimiento de investigación viable. Aquí, la expresión "el universo de la literatura mundial" no designa nada más que la clase de referencia del concepto "literatura mundial"; la búsqueda de una respuesta adecuada a la pregunta sobre el conjunto total de objetos, en este caso obras literarias, que poseen las propiedades atribuidas por el concepto "literatura mundial". Una respuesta adecuada, en consecuencia, deberá abordar también la pregunta sobre las cualidades comunes de las obras literarias que se consideran parte de esta literatura mundial. En este sentido, la elección de una definición más amplia o más estrecha de "literatura mundial" no debería estar condicionada por las posibilidades de llevar a cabo su estudio; el universo de la literatura mundial –o de las literaturas mundiales– existe más allá de los recursos disponibles para que nosotros lo observemos.

Johann Wolfgang von Goethe mencionó la palabra "Weltliteratur" en sus escritos veintiuna veces entre 1821 y 1827. A pesar de su naturaleza breve, dispersa y a veces contradictoria, estas menciones sirvieron para acuñar el término que dio inicio a todo un campo de estudio. Parece, en los apuntes de Goethe, que la literatura mundial no fue concebida en primera instancia como un conjunto de "todas las obras literarias producidas en todo el mundo", ni como un "canon de obras maestras universales". En su introducción de 1830 a la *Vida de Schiller* de Thomas Carlyle, Goethe sitúa el universo de la literatura mundial en el conjunto de obras que permiten a naciones con una larga historia de conflictos entre ellas tomar conciencia "de haber absorbido mucho de lo extranjero y de necesidades

espirituales hasta entonces desconocidas. De ahí surgió un sentido de su relación como vecinos”, continúa Goethe, “y, en lugar de aislarse como hasta entonces, gradualmente surgió en ellos el deseo de asociarse en un comercio más o menos libre” (1887, 301). Para Goethe, por lo tanto, el universo de la literatura mundial no es equivalente al de la literatura del mundo y debería referirse solo a aquellas obras que contribuyen a superar los límites de las culturas nacionales al promover un flujo libre de ideas y una mejor relación entre pueblos.

Goethe considera por tanto el papel mediador entre el nacionalismo y el cosmopolitismo como la cualidad fundamental de la literatura mundial. Esta atribución debe entenderse en el contexto intelectual de la emergencia de la Ilustración, un momento históricamente optimista que veía en los intercambios comerciales entre naciones la base de lo que Kant concibió como la posibilidad de una paz perpetua. Esta función mediadora fue reiterada con fuerza un siglo después por Fritz Strich en un contexto diferente. Al riesgo de un encierro cultural derivado de la concepción de los estados nacionales basados en el principio de ascendencia común se añadió un nuevo temor: el de una uniformización cultural progresiva como resultado de los procesos de estandarización característicos del racionalismo moderno. La doble presión a la que se enfrentaba la literatura mundial otorgaba una urgencia dramática al requisito de su función mediadora "capaz de ayudarnos a resolver la batalla que está ocurriendo ahora entre la idea de la nación y la de la humanidad" (2013, 48). Es esta doble presión la que lleva a Strich a definir de manera restrictiva la naturaleza de las obras que forman el universo de la literatura mundial. Esta naturaleza no se relaciona con lo que pudiera denominarse el *valor literario* de la obra, sino con su capacidad para responder a esa doble presión. La literatura mundial será "una armonía de voces de los sonidos más diferentes" solo "cuando se alimenta con la sangre de la nación, pero está impregnada del espíritu de la humanidad en general" (2013, 42). Strich era consciente de que su caracterización de la naturaleza dual de las obras que constituyen el universo de la literatura mundial iba en contra de la ontología naturalista predominante de la modernidad occidental: en lugar de que las voces de diferentes "linajes" nacionales se fundieran en una armonía universal común (diferentes cuerpos exteriores que pueden albergar el mismo espíritu interior), él mismo admite que, bajo el racionalismo, la humanidad se representa en cambio como una sola voz universal (2013, 48) capaz de

producir diferentes modulaciones locales (es decir, un mismo exterior capaz de alojar diferentes interioridades). Es quizás debido a esta discrepancia ontológica que el objeto de la literatura mundial a menudo parece extraño, inestable y difícil de comprender. En confrontación con el enfoque ontológico, David Damrosch observa que:

A medida que entra en el ámbito de la literatura mundial, lejos de sufrir una inevitable pérdida de autenticidad o esencia, una obra puede *ganar* de muchas maneras. Para seguir este proceso, es necesario observar detenidamente las transformaciones que una obra experimenta en circunstancias particulares, por lo que este libro destaca los temas de circulación y traducción y se centra en estudios de casos detallados en todo momento. Para comprender el funcionamiento de la literatura mundial, necesitamos más una fenomenología que una ontología de la obra de arte: una obra literaria se manifiesta de manera diferente en el extranjero que en su lugar de origen. (2003, 6)

Según Damrosch, no existiría, por lo tanto, ninguna cualidad intrínseca de la obra literaria que la convirtiera en parte del universo de la literatura mundial pues, eventualmente, dicho universo no existiría. La literatura mundial no tendría, de hecho, ningún elemento constituyente propio; serían los procesos de circulación, traducción y lectura los responsables de construir la "esfera" de la literatura mundial. Para Damrosch, entonces, las obras literarias no son mediadoras activas en la relación entre las culturas locales y la humanidad en su conjunto, sino objetos pasivos que reciben una agencia externa que las sitúa –o no– dentro de la categoría de "literatura mundial". Esta pasividad se hace evidente en la firmeza con la que Damrosch caracteriza las obras literarias como "obras que servirían como ventanas a otros mundos" (2003, 13). Sin embargo, ¿pueden las obras literarias, de cualquier tipo, ser realmente susceptibles de *ser abiertas para su uso* como ventanas al mundo? Si es así, el estudio de la literatura mundial debería cambiar su enfoque de las obras literarias *per se* a los usos particulares de obras que construyen la esfera extra-literaria de la literatura mundial. Para mantener la noción de "universo" con la que designar el grupo de objetos literarios hacia los cuales se dirigirán las conclusiones de este estudio, es necesario, en cambio, recuperar la consideración de una agencia mediadora de la obra literaria. En lugar de ver la literatura como una ventana que espera

ser abierta, imaginarla como un complejo sistema de puertas giratorias que facilitan el acceso a diferentes lugares, siempre imprevisibles. Este nuevo imaginario no reduciría el interés de la investigación fenomenológica de los procesos de circulación, traducción y lectura, pero reconocería la naturaleza singular de aquellas obras literarias que activan y alteran dichos procesos.

Pero, ¿cuál es “la cualidad literaria” que permite a la obra trascender su contexto local de origen? ¿Qué es lo que permite a una obra convertirse en ese objeto de circulación y traducción cosmopolita que a su vez facilita la concepción de la humanidad como una comunidad unida por los principios liberales de equidad y justicia? Una respuesta frecuente observa, en cierta literatura considerada parte del “canon literario mundial”, la capacidad de crear “mundos ideales” que permitirían reformular las distintas percepciones de los mundos vividos. Pheng Cheah, en su obra *What is a World?*, denomina “espiritualistas” a las diversas teorías en las que la literatura es capaz de hacer que un mundo “aparezca” en la imaginación lectora. Cheah sugiere que la literatura es ontológicamente infraestructural con respecto a los mundos vividos porque depende y expresa una misma estructura temporal. Según Cheah, ciertas obras literarias abren nuevos mundos gobernados por una “heterotemporalidad” alternativa a la concepción del tiempo de los mundos vividos; esta alteración del tiempo, a su vez, “desestabiliza el cálculo temporal del tiempo teleológico” (2016, 313). Aunque Cheah basa su reinterpretación de Heidegger en las contribuciones de Heidegger, Arendt y Derrida, la naturaleza infraestructural que atribuye a la literatura en relación con el mundo, en lugar de ser entendida a través de los autores como la interrupción temporal que implica la creación de mundos, también se puede considerar una forma de mutación: lo que Deleuze y Guattari llamarían un producto de la desterritorialización.

Para Deleuze y Guattari, la desterritorialización es un proceso mediante el cual se altera la organización y contexto de un cierto entorno (1987, 143), de forma semblante a lo que sucede cuando una obra literaria se vuelve mundana (es decir, *crea*-mundo, en la terminología de Cheah). Si se entienden las obras de creación de mundo de Cheah a través de la desterritorialización y el devenir-menor de Deleuze y Guattari, el complejo proceso de cosmopolitanización por el que pasan las obras literarias puede entenderse como un

devenir-mundo interminable que no nace del lugar común, sino de expresiones de alteridad y de no pertenencia.

En el caso de Lina Meruane, esta alteridad se encuentra en los varios momentos en que las distintas identidades-Meruane se encuentran en tierra de nadie: no es parte identificable de un grupo, sino una excepción que pone en peligro los estereotipos y estándares de reconocimiento del espacio que accidentalmente ocupa. En este sentido, la diferencia entre las literaturas espiritualistas de Cheah y la propuesta actual de literaturas del devenir o, como se verá más adelante, *worldish* literatures, radica en que, mientras que en Cheah los mundos *aparecen* a través de la literatura, en las narrativas del devenir, una cierta estructura de mundo (con sus patrones, lugares comunes y directrices) está siendo cuestionada por una excepción que es capaz de expandir sus horizontes estructurales y conceptuales, convirtiéndose en el proceso en una nueva, o, tal vez más singularmente, en una *casi* instancia de mundo.

Si limitamos el universo de la literatura mundial a aquellas obras que no crean mundos, sino que devienen-mundos, tal vez sea necesario revisar la pregunta planteada anteriormente en esta sección: en lugar de preguntar *cuál* es el universo de la literatura mundial, sería ahora más preciso preguntar cuál es el *mundo* del universo de la literatura mundial. Mariano Siskind, en su ensayo "Hacia un cosmopolitismo de la pérdida: un ensayo sobre el fin del mundo", ejemplifica el proceso moderno de producción de mundo con el dicho "tener un mundo que ganar" con el que Karl Marx y Friedrich Engels cierran el Manifiesto Comunista. Siskind escribe:

En este contexto, "mundo" debe entenderse no solo como el territorio cultural-político geoesférico cuya función era la de negar la determinación nacional de las formas locales de agencia, "mundo" nombraba también la estructura simbólica moderna y modernista que respaldaba los discursos humanistas de emancipación universal a través de conexiones, traducciones, interacciones, desplazamientos e intercambios globales; "mundo" como la dimensión simbólica donde se suponía que debían actualizarse las demandas de justicia, emancipación e inclusión universal (ya fueran políticas, culturales y/o estéticas). (2019, 207)

Esta noción del mundo, Siskind argumentará, ha resultado obsoleta. La idea de la literatura mundial debe ser reconceptualizada, en consecuencia, para adaptarse a la experiencia traumática del fin del mundo. Y –como los estudiantes averiguarán eventualmente¹⁶–, Siskind no se refiere al fin del mundo en su sentido cosmológico, sino en su sentido ontológico: "el cierre simbólico del horizonte de justicia y emancipación universal que había definido la relación moderna/modernista entre la política cosmopolita y la cultura" (2019, 211). ¿Cómo pensar en la literatura mundial cuando ya no existe un horizonte de expectativas donde la redención y la emancipación tengan un lugar? Ante esta circunstancia, ¿puede haber alguna respuesta diferente a la de lamentar la pérdida del mundo y, por lo tanto, comprender el arte y la literatura como el lugar donde simplemente participar en este trabajo de duelo? (2019, 215).

Quizás una propuesta sería considerar otras variantes de mundo, entendido como la estructura simbólica sobre la que la modernidad construyó sus subjetividades y proyectos estéticos, otros horizontes de expectativas que la modernidad misma ha generado. Así, cuando Siskind se refiere a la pérdida del horizonte emancipatorio, se refiere a la idea de emancipación que, desde Kant, ha sido predominante en Occidente, que considera que la "salida del hombre de su inmadurez autoimpuesta" es una prioridad. Pero, como ha mostrado Diogo Sardinha, en el corazón mismo del proyecto moderno existe otra cadena de pensamiento que está en directa oposición a la planteada por Kant. Esta cadena reúne a Beaudelaire, Bataille, Foucault y Deleuze como desertores del programa kantiano. La Palestina de Meruane se encuentra en este eje de oposición a la idea de emancipación universal, una zona donde discutir alternativas en lugar de llorar el sueño perdido (2011).

Sardinha distingue dos formas de oposición al sentido kantiano de emancipación; ambas promueven un "devenir-niño" en oposición a la metáfora biográfica de la *mayoría de edad* de la humanidad a través de la emancipación, pero este devenir-algo-menos-que-más puede ser a su vez cuantitativo o cualitativo. Foucault desarrolló la alternativa cuantitativa cuando, en "Sobre la Ilustración" (aquí citado *What is Enlightenment*), discutió la equivocidad del uso del término "*Menschheit*" por parte de Kant. ¿Se refiere el término a la

¹⁶ Ver Capítulo 1 - Introducción

“especie humana en su totalidad” o se refiere a *eso* que constituye la humanidad de los seres humanos? Foucault opta por la segunda opción y, por lo tanto, ve la modernidad como una actitud ética, "una elección voluntaria llevada a cabo por ciertos individuos; una forma, en definitiva, de pensar y sentir; una forma, también, de actuar y comportarse, que al mismo tiempo marca una relación de pertenencia y se presenta como tarea moral" (1997, 309). En lugar de la emancipación de toda la humanidad, por lo tanto, se trata de la elección de una minoría que ha decidido reinventarse a sí misma, con prácticas creativas y experimentales, para romper con los límites y la tutela impuesta por la vida "en la mayoría”:

Esto significa que la ontología histórica del nosotros debe alejarse de todos los proyectos que afirmen ser globales o radicales. De hecho, sabemos por experiencia que la pretensión de escapar del sistema de la realidad contemporánea para producir los programas generales de otra sociedad, de otra forma de pensar, otra cultura, otra visión del mundo, solo ha promovido el retorno de las tradiciones más peligrosas. (1997, 316)

Para Foucault, la emancipación implica, por lo tanto, un proceso doble de devenir-menor. Por un lado, supone elegir una estética de la existencia que se distancie de cualquier posibilidad de universalización o compatibilidad con la mayoría. Por otro lado, esta actitud llevará a la incompreensión, y aquellos que adopten este modo de relacionarse con la realidad contemporánea serán relegados como inmaduros e incapaces de abordar la mayoría. En el poema “Palestina, por ejemplo”, Palestina es esa minoría a la que Meruane recurre para escribir y, al escribir, suscribirse al llamado de Virginia Woolf en "Un bosquejo del pasado" a hacer algo "más necesario que cualquier otra cosa" (2018, 8). La alianza con Woolf está justificada puesto que:

Porque ella no tenía
sangre fría (o tal vez caliente)
estabilidad nerviosa
musculatura entrenada
para sostener pancartas

contra la guerra,
para tomar la calle, las armas
contra la paz duradera que la guerra,
se decía, iba a aportar cuando concluyera (2018, 8–9)

Así como Woolf fue, alguna vez, una minoría, una mujer escritora en un mundo de hombres soldado, la escritura propuesta por Meruane se convierte en un acto minoritario de emancipación de minorías, de los desarticulados. La escritura, según la autora, debería entenderse como una:

lucha por la articulación de
ideas, [en la que] las mujeres
nunca estuvieron completamente solas,
con ellas han estado los desarticulados del mundo
con ellas ahora más que nunca
los palestinos cristianos, los musulmanes palestinos
las musulmanas veladas y descubiertas
que carecen de una imagen apropiada
en el discurso político, que carecen
de fuerza legal para mover
sus legítimos reclamos, para hacer trascender sus
ideas palabras voluntades. (2018, 16)

Palestina puede convertirse en un escenario apropiado para la escritura porque requiere su propio devenir-menor, y, citando el poema de nuevo, a los palestinos “[s]iempre les falla la mayoría” (2018, 17).

Por otro lado, el devenir-menor en su sentido cualitativo puede encontrarse en la obra de Deleuze y Guattari. Como bien señalan Guillaume Sibertin-Blanc y Daniel Richter, en los autores la minoría deja de ser un "objeto" de reflexión o de conocimiento histórico, político o social, para entenderse en cambio como un proceso dinámico enredado en prácticas sociales, una acción creativa que transforma los regímenes colectivos de enunciación

(2009, 120). Según Deleuze y Guattari, el devenir-menor no consiste en convertirse en una simple parte de la minoría que se antagoniza con la mayoría, sino en convertirse en una parte excepcional de la mayoría. Devenir-menor no es una agrupación colectiva; es un acto, una *minorización* que, al problematizar los conflictos endógenos, debilita desde dentro un sistema mayoritario. Cómo se refleja en *Mil Mesetas*: "[n]o hay 'devenir mayoritario'; la mayoría nunca está en proceso de devenir. Todo devenir es minoritario" (1987, 106). Así, en el caso particular, por ejemplo, de la lengua, las lenguas minoritarias son minoritarias en términos de números y proporciones relativas, pero son verdaderamente *menores* cuando permiten el potencial 'devenir-menor' de las lenguas en su conjunto.

¿Cuál es, entonces, el devenir mundo o, quizá más apropiadamente, el devenir de la literatura? No es el resultado de la circulación transnacional, las traducciones, las lecturas ni su inclusión en antologías y cánones lo que hace que una obra literaria devenga-mundo. El devenir mundo de la literatura debe ocurrir junto a un proceso análogo de devenir-menor; o, en palabras de Meruane debe ser el resultado de un proceso en el cual:

nos toca escribir
volver a hurgar en las ficciones de la historia, de la memoria
volver a medir las palabras contra la esquiva realidad
liberarlas del secuestro
regresar al lenguaje
que se atreve
a pensar más allá de toda
cristalización. (2018, 36-37)

5.4. *Volverse Palestina, o como devenir-mundo en Volverse Palestina*

La trilogía de la enfermedad de Lina Meruane se considera una "primera fase" en la escritura de la autora. Su escritura sobre Palestina se considera, por lo tanto, su "segunda fase", desplazando la temática de la enfermedad para introducir la "palestinidad" como eje

central en el texto. Sin embargo, si se consideran algunas de las características comunes a ambas fases, entender su escritura como una máquina literaria permite identificar una serie de rasgos desarticulados y entrelazados que conectan ambas líneas narrativas. Entre estos rasgos se encuentra (1) el constante movimiento y (2) la reflexión sobre la herencia y su transformación como elementos transversales en toda su escritura.

Los personajes en la escritura de Meruane son personas sin tierra, atrapadas entre diferentes territorios. Sin embargo, sus historias no se centran en la nacionalidad, las raíces ni la identidad. Sus historias tratan sobre un tipo de movimiento que desencadena transformaciones; son historias creadas *en y desde* el desplazamiento. Esta suerte de acción-en-desplazamiento puede encontrarse en los cuatro libros: (1) en los vuelos entre Nueva York y Chile que Meruane toma en *Sangre en el Ojo* (Smith, 2018), donde se despierta una especie incipiente de canibalismo; (2) en los viajes cosmopolitas emprendidos por la fruta y los personajes en *Fruta Podrida* (Recchia, 2018); y (3) en los raros desplazamientos entre planos y tiempos en *Sistema Nervioso* (Bournot, 2021). Del mismo modo, *Volverse Palestina* es una historia sobre el desplazamiento y la herencia. Sobre el desplazamiento, literalmente, en la medida en que se trata el *regreso* a algún lugar, sobre un viaje en sentido transformador y expeditivo; sin embargo, como se discutirá a continuación, es también en sí misma una obra en movimiento, como demuestran las diferentes publicaciones y versiones, vividas y escritas en un movimiento entrelazado.

A la vez, así como las enfermedades de la trilogía son el producto de una especie de herencia-contagiosa, la Escritura Palestina de la autora es también producto de una suerte de herencia por contagio. *Volverse Palestina* es también la historia de una suerte de trastorno legado: así como las enfermedades de la trilogía resultan patologías hereditarias, la *palestinidad* de la autora puede entenderse también como un trastorno producto por las relaciones filiales del personaje principal, que se activan al entrar en contacto con nuevos sujetos contagiosos. En Meruane, herencia es “contagio con predisposición”: un estado que se desencadena y amenaza con apoderarse del cuerpo del huésped. De todas maneras, Meruane encuentra un potencial singular en la posible apropiación tanto del contagio como de la herencia- la genética no es siempre un destino sino un camino hacia la propia

expresión, como evidencia el personaje principal de *Fruta Podrida* al afirmar: “esta enfermedad es mía, no dejaré que me la quiten” (2015, 89).

A su vez, el contagio en *Volverse Palestina*, si bien es el resultado de una historia heredada, trasciende las relaciones filiales compartidas por la tierra y los personajes: “La recapitulación del pasado se ha vuelto dudosa incluso para mi padre” (2013, 20) reflexiona Meruane en las primeras páginas del libro. La memoria familiar no resulta fidedigna. De hecho, el padre delegará generalmente toda conversación sobre su pasado palestino a las narraciones de las hermanas “que le quedan” (2013, 21). Sin embargo, las necesidades y recuerdos de Meruane a menudo difieren de los que ofrecen las tías: “¿Qué se hizo de lo demás, de las sábanas que colgaban de una cuerda en el jardín, del minúsculo elefante de marfil que mis tías aseguran me inventé porque ellas no lo recuerdan. Las cosas palestinas desaparecieron misteriosamente mientras yo mataba el tiempo en otras cosas” (2013, 33). El personaje no rechaza ni su herencia ni su legado palestino, sin embargo, las razones confusas que la llevan a *regresar* trascienden la historia familiar. A su vez, las relaciones filiales y las supuestas sensibilidades heredadas hacia su familia palestina y hacia el paisaje palestino no suponen el vínculo significativo de la *palestinidad* de Meruane que el lector y el propio personaje pudieran esperar:

No sé qué esperaba sentir cuando me encontrara con Maryam Abu Awad. [...] No sé si esperaba ver en ella un rasgo familiar o sentir un palpito, recibir la campanada de un reconocimiento genético. De pronto alguien alza una mano y cruza la calle haciendo señas. Nada. Ninguna emoción, apenas desasosiego: esto podría ser un error. Esa mujer bajita y casi vieja podría estar buscando a sobrina o a una amiga que no soy yo. Y ahora esa mujer se está abrazando a mí sin preguntarme si verdaderamente soy quien ella cree. (2013, 75)

El vínculo familiar –la herencia, lo *dado*– no es suficiente para *volverse palestina*. Tampoco lo es la “causa palestina”, ni el paisaje que encuentra:

“Las cuatro partes de la ciudad vieja tendrían que parecerme extraordinarias, sus mercados judío, armenio, cristiano y musulmán tendrían que entusiasmarme. Las

guías pregonan que la vieja ciudad amurallada es inolvidable y yo busco algo especial en ella, algo que deje huella en mi memoria transeúnte" (2013, 85).

Los "emisarios" reales, como los describe la autora, que llevan a Meruane a volver(se) a Palestina son sujetos anómalos, con quienes establece alianzas a-filiativas que sobrepasan las relaciones filiales que constituyen su herencia palestina. Uno de ellos es Jaser, el taxista de Nueva York que instiga su regreso al afirmar que *ya es palestina* y, por lo tanto, debería visitar su tierra, desencadenando instantáneamente la "palestinidad" del personaje (2013, 40). Otros emisarios incluyen a un amigo escritor de Jaffa de ascendencia judía, enamorado de una escritora musulmana, que felicita a Meruane por ser reconocida como palestina en Heathrow y la recibe en su casa para que visite "la tierra de sus ancestros" (2013, 45); y Hamza, el estudiante "casi palestino" de su clase universitaria, que la anima a volver y visitar la tierra de su familia, "Yalo, o Yalu", en las afueras de Ramla, la ciudad de arena. Incluso el yo-pasado, el yo anterior de Meruane, actúa en ocasiones como emisaria del regreso, como al recordar el texto que escribió para un periódico chileno después del 11 de septiembre: "Pensé en mi propia genealogía palestina, en mi propio apellido metido en esta batalla, en la posibilidad de convertirme en sospechosa ante una comunidad de individuos que se unen en el momento de la calamidad para reclamar sus derechos y exigir garantías de seguridad contra ese supuesto adversario" (2013, 49). Las relaciones verdaderamente trascendentales que establece el personaje antes, durante y después de *volver(se)* a Palestina no son aquellas que nacen de la herencia; no son razones ni relaciones filiales las que empujan al personaje a su retorno imposible, sino afinidades transversales, comunicaciones cruzadas entre sujetos anómalos y heterogéneos. Sujetos excepcionales que, al igual que Meruane misma, no pertenecen por completo a la comunidad en la que están enraizados.

En realidad, *Volverse Palestina* no trata ni de "regresar" a Palestina ni de "convertirse" en palestina en el sentido común de las palabras. No se trata simplemente de unirse a una causa ni de redescubrir raíces pasadas. Como señala Jossa, el verbo "volver" tiene dos significados diferenciados en español: el primero es regresar y, el segundo, en su forma reflexiva (*volverse*), convertirse en— (2021, 281). Sin embargo, ninguno de estos significados logra realizarse realmente en el texto. Por un lado, el retorno no es en

absoluto un retorno, ya que uno no puede regresar a donde nunca ha estado. Meruane escribe: "no sería un regreso mío. Sería un regreso prestado, un volver en el lugar del otro" (2013, 17). El término "volver" ancla la narrativa en los textos anteriores, situando el nomadismo, el movimiento y la acción en el centro de la trama. También se refiere al anhelo del "derecho al retorno" palestino, aunque ese retorno en sí mismo también es imposible: regresar a un lugar que ya no existe. En la segunda parte del libro, Meruane conoce a Hamza y discuten el retorno de Meruane, lo que llena al estudiante de entusiasmo, ya que su propia familia ha sido denegada la entrada a Palestina desde los años ochenta.

“¿Qué hay ahí, en Yalo o Yalu? Le pregunto en vez, sin saber qué otra cosa preguntar. Nada, dice, no hay nada más que biografías trucas y muros de piedra rebanados a ras de suelo. Sobre lo que fue su casa y la de tantos vecinos hay ahora un parque nacional. Un parque, es decir, una zona protegida bajo una premisa ecológica donde esos palestinos, aun si pudieran regresar, no podrían volver a construir. Un parque donde la historia quedó tapizada de árboles. Todavía se pueden encontrar ahí las huellas del desalojo, los cimientos de esas casas arrancadas de cuajo. Porque los olivos, dice Hamza, continúan creciendo donde quedaron, siguen cargando las ramas de aceitunas aunque no haya quién las coseche. (2013, 51, 52)

La imposibilidad del regreso se encarna también en las constantes negaciones que se pueden encontrar a lo largo del texto. Volver a Palestina es, según el personaje, una forma de "agregar a esa sustracción" (2013, 50). El texto está lleno de incompatibilidades que hacen referencia a la imposibilidad planteada por el título del libro. La casa de Meruane no es su casa, "el timbre del teléfono me alcanza en la puerta de mi casa que no es mía sino arrendada, y tampoco toda" (2013, 47), al igual que su herencia la lleva a un retorno imposible. En su segundo encuentro con Jaser, él argumenta que su familia "se aferra a lo poco que le va quedando porque eso es lo que hay que hacer ahora [...] Aferrarse a lo que queda de Palestina para que no desaparezca. Que no la hagan desaparecer porque dejamos las puertas abiertas. Este es el momento de quedarse, es el momento de volver." (2013, 43). La última frase es tan contradictoria como el retorno de Meruane. A través de la presencia

de la incompatibilidad, la contradicción y la negación, la autora presenta la imposibilidad de cumplir con el primer de los significados evocados por la palabra "volver". También está presente en las últimas frases de *Volverse Palestina*: "Yo no sé si he vuelto. No sé si nunca pueda. [...] No digas nunca que no vuelvas, Meruane, que sí vuelves. Vuelves pronto." (2013, 107). El personaje se encuentra "entregándose compulsivamente al abandono", "sin vivir" en algún lugar o incluso hablando en un idioma que ya ha "comenzado a olvidar" (2013, 41, 35, 29-30). La rara estructura de negación que inunda el texto sugiere la imposibilidad de volver o de volverse, de regresar o convertirse.

La imposibilidad y la negación desempeñan por lo tanto un papel correspondiente a lo largo del texto. Las arquitecturas de la negación y la incompatibilidad refuerzan la declaración contradictoria que Meruane articula a través de su supuesto regreso. Sin embargo, el regreso no es la única imposibilidad que se esconde tras el título del libro. Expresado en su forma reflexiva, el verbo "volverse" también puede significar transformarse, convertirse, crecer o cambiar. El libro muestra así un viaje hacia una nueva forma de sí misma que nace a partir de la herencia palestina de la protagonista. Esta herencia es, en primer lugar, comúnmente evitada, no solo por Meruane, cuyo interés por Palestina emerge sutilmente como un rumor lejano, sino también por su padre, quien constantemente rechaza involucrarse en el tema (2013, 17). La primera parte del libro comienza con la narración de las dos ocasiones en las que el padre de Meruane se encuentra en la frontera con su antigua tierra natal: una vez en la frontera entre Gaza y Egipto y, más tarde, en el Valle del Jordán. En ambas ocasiones, se dio la vuelta y se alejó:

Estuvo, otra vez, mi padre, en el borde de Jordania: su vista pudo abarcar el desierto que atravesaba la frontera. [...] Viendo una oportunidad en la duda, mi madre señaló, a lo lejos, su pequeño índice estirado y tieso, el extenso valle del río Jordán que se desprendía del monte Nebo [...] Pero mi padre se dio la vuelta y caminó en dirección opuesta. No iba a someterse a la espera arbitraria, a la meticulosa revisión de su maleta, al abusivo interrogatorio de la frontera israelí y de sucesivos puestos de control. No iba a exponerse a ser tratado con sospecha. A ser llamado extranjero en una tierra que considera suya, porque ahí sigue, todavía intacta, la casa de su padre. (2013, 18)

El padre no solo rechaza su propio regreso, sino que también delega la conversación sobre Palestina a sus hermanas, en particular a la tía mayor de Meruane, aunque con el temor de que el tiempo también haya sembrado el olvido en ellas (2013, 21). La herencia palestina es un vínculo que se desvanece lentamente a lo largo del texto, añadiendo distancia entre parientes y recuerdos familiares. Desvanecida la herencia sólo hay lugar para el contagio. Un contagio a base de encuentros y alianzas arbitrarias antes, durante e incluso después de su primer retorno. Esas mismas afiliaciones son las que pondrán en marcha el devenir-palestina del personaje, lo que determinará la naturaleza de su palestinidad. En otras palabras, esas mismas relaciones afiliativas son las que condicionarán el tipo de proceso de devenir que experimentará el personaje a lo largo de su *volverse*-palestina.

Un enfoque literal del título del libro sugeriría que el proceso de transformación de Meruane se define de manera fluida; de chilena a palestina. Sin embargo, la realidad biográfica en la que se encuentra el personaje es una maraña de historias familiares heredadas y de alianzas imprevisibles que problematizan la pureza del resultado, “si a caso la verdad de lo palestino todavía existe” (2013, 21). A su vez, Meruane rechaza convertirse en “chilena-con raíces-palestinas,” al igual que rechaza ser “palestina-nacida-en-Chile”, o cualquier tipo de mezcla evidente de identidades, un “chilestino”, como afirma en la nota escrita para la revista *White Review* en junio de 2021: “He pasado años explicando que no soy francesa, italiana, griega, egipcia, española, turca” (“Rostros en mi Rostro”, *The White Review*), escribe la autora, justo después de ser reconocida como hebrea en el aeropuerto de Tegel en Berlín.

La forma singular de devenir que aborda *Volverse Palestina* no resulta en una identidad fija: es, en cualquier caso, una transformación infructuosa. De acuerdo con las reflexiones de Deleuze y Guattari en *Mil Mesetas*, devenir implica transformación sin resultado; una forma de transformación que, aunque real, carece de un término para el sujeto resultante. El *devenir* no encuentra otro sujeto que el propio yo, escriben los autores (1987, 238). Meruane no *imita* la identidad palestina, no refleja las tradiciones de su familia ni se identifica por completo con su herencia. De manera similar, Deleuze y Guattari afirman que “el devenir no es una correspondencia de relaciones. Pero tampoco es una semejanza,

una imitación y, en última instancia, una identificación" (1987, 238). El devenir experimentado por Meruane no despierta nada más que una nueva y cambiante forma de sí misma.

Si Meruane se hubiera adherido estrictamente a sus relaciones heredadas –a su biografía estricta– su volverse Palestina habría resultado en una identificación con las identidades preestablecidas (i.e. chilena, palestina) y no el devenir propuesto por Deleuze y Guattari, puesto que devenir es parte "de un orden diferente al de la filiación" (1987, 238). Las relaciones heredadas de Meruane la guían a situaciones sin continuidad, a menudo parte de lo que en el libro se denomina la "saga de pérdidas" (2013, 31): el terremoto, el maremoto, la iglesia incendiada, la muerte de Mayriam; todo lo que se ubica geográficamente en la palestinidad heredada de Meruane está roto o es imposible de seguir. Lo único de su palestinidad que Meruane puede tratar de alcanzar son los vínculos y realidades que crea en las alianzas que establece en el camino. Estas alianzas entre sujetos heterogéneos, a veces encuentros afines, a veces encuentros hostiles, son lo que hacen que su volverse Palestina resulte un devenir, una transformación cuyo resultado carece de un término conceptual porque es en sí misma una diferencia, en palabras de Boris Groys, más allá de la mera diferenciación (2008, 23-42).

Tales afiliaciones son formas de reconocimiento, formas en las que el personaje se relaciona con su entorno, ya sea identificando a los sujetos como aliados o enemigos, desplazando de todas formas el significado de los símbolos y situaciones convencionales que encuentra. Por ejemplo, cuando un agente de Israel en el aeropuerto descubre la bomba de insulina que Meruane lleva en su piel y la confunde con una *verdadera* bomba, una *verdadera* amenaza, se activa instantáneamente su palestinidad. Sin embargo, dado que sus formas de afinidad fluctúan y a menudo son una respuesta a situaciones singulares, Meruane nunca se convierte en una nueva entidad –reconocible, identificable– palestina capaz de formar parte del grupo-palestino. Sigue siendo un sujeto sin tierra, atrapada entre territorios. Ahora será extranjera en su propia tierra, tanto como lo será en Palestina. Pero ser extranjera en Palestina es más atractivo que ser extranjera en cualquier otro lugar: dado que Palestina es un territorio ocupado, ningún territorio puede ser tierra

palestina y, por lo tanto, Meruane está destinada a ser extranjera en todas partes. Destinada a estar siempre desplazada, conjurada por sus afiliaciones anómalas.

Volverse Palestina implica para Meruane, por lo tanto, una especie de involución. Una vez más, según Deleuze y Guattari, devenir no es fruto de vínculos heredados. "Si la evolución implica verdaderos devenires", argumentan los autores, "es en el vasto dominio de la simbiosis, que pone en juego seres de escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna posible filiación" (1987, 238). Del mismo modo, la evolución, la herencia, es lo que acercó aquél primer *rumor* de Palestina hacia Meruane, pero es debido a la "simbiosis que puso en juego escalas y reinos completamente diferentes, sin ninguna posible filiación", que comenzó a ensamblarse el volverse Palestina, es decir, el devenir Palestina de Meruane. La evolución natural de los acontecimientos habría convertido a Meruane en una *ciudadana palestina*, la involución es lo que la convierte en Palestina, la proyección de un contexto cultural. A través de su escritura sobre Palestina, Meruane no se convierte en parte del colectivo palestino, sino en una expresión de su alteridad. Como afirman Deleuze y Guattari, "El devenir- es involutivo, y la involución es siempre creativa" (1987, 245). Con Meruane surge una nueva forma de devenir-Palestina que no se parece a *ser* palestina, que ni siquiera se refiere a *parecer* palestina. La palestinidad que Meruane "padece" no tiene nada que ver con el gentilicio palestino. No es un "volverse Palestina" en el sentido de pertenencia ni identidad. Un gentilicio es una palabra que identifica a un grupo de personas en relación con un espacio particular. Sin embargo, Meruane no se relaciona con el grupo palestino, sino con la manada de sujetos heterogéneos y anómalos que encuentra, y con quienes establece relaciones de afinidad. Su proceso de "volverse Palestina" trasciende la adjetivación. Cuando Meruane deviene-Palestina, se convierte en "no un gentilicio, una nación" (2018, 24).

5.5. Conclusiones

Entender la literatura mundial desde una perspectiva universalista implica comprender que existen atributos, formas inherentes al texto que permiten que una obra sea *potencialmente* mundial. El "mundo" en la literatura mundial no es un espacio fijo, ni simplemente un "worlding" en el sentido de "dar forma o constituir" el mundo tal como lo

conocemos, como argumentaría Pheng Cheah, sino que es "worldish" en el sentido de que está constantemente deviniendo—mundo(s). La palabra es realmente "worldish", en el sentido en que Wittgenstein habla de "reddish-green " o "yellowish-blue" en sus *Observaciones sobre los colores* (1979). En su *Tractatus Logico-Philosophicus*, Wittgenstein argumenta que si dos colores se ven en el mismo lugar al mismo tiempo, no son dos colores, sino uno solo (6.3751). Por ejemplo, como explica Bernhard Ritter en su artículo "Reddish Green – Wittgenstein on Concepts and the Limits of the Empirical", "la única forma de percibir que el rojo y el verde están presentes en un solo color es percibir el propio *reddish-green*" (2012, 12). Del mismo modo, el "volverse-mundo" de la literatura no es simplemente una combinación de elementos, sino que ambos son sustancias "-ish", siempre casi-, a punto de-, al borde de-.

La palabra es "worldish" porque no es el mundo en sí mismo, aunque lo sea en cierto sentido; es un continuo proceso de volverse-mundo, de devenir-mundo. Es, intrínsecamente, una entidad no alcanzable, innombrable. Sus literaturas generan una forma de realidad previamente inexistente u oculta: una realidad que no existe únicamente dentro de la narrativa sino que puede expandirse y contaminar su entorno pero que, a la vez, desaparece con la misma facilidad. Una realidad, de nuevo, innombrable e inasible, específica y contingente.

Los textos *worldish* o literaturas del devenir incluyen formas de alianza que alteran la naturaleza del yo, desencadenando una transformación que constituye el propio *bildungsroman*. Como se explorará más adelante, Leopold Bloom y Stephen Dedalus, en *Ulises* de James Joyce (1922), están destinados a encontrarse; no debido a sus similitudes, no porque se parezcan o sean potencialmente iguales, sino porque son intrínsecamente diferentes; dos anomalías heterogéneas que, una vez encontradas, no crean una nueva forma híbrida, ni se adaptan entre sí, ni se fusionan en una nueva entidad. Se convierten, simplemente, en sí mismos, en un devenir interminable. En "*Ulises*", el capítulo decimoquinto actúa como el momento desencadenante del devenir, en el que todo lo que no logra suceder en la realidad de los personajes, acontece¹⁷. En "Volverse Palestina", los emisarios que Meruane encuentra a lo largo del camino activan su Palestinidad. En el libro

¹⁷ Ver capítulo 9

de Han Kang, "La vegetariana" (2016), también un libro en movimiento, al igual que "Volverse Palestina", los sueños de la protagonista son los que desencadenan la involución. En su devenir-, la protagonista, Yeong-hye, finalmente se niega a pertenecer a la raza humana. En su proceso de volverse-árbol, las afiliaciones se crean entre especies completamente diferentes, en escalas totalmente distintas. Los tres libros son ejemplos de un volverse-mundo, entendiendo dicho devenir- como la revelación de una forma extraordinaria tanto del *yo* como del *mundo* que es condicional al espacio que ocupa¹⁸. El mundo no es solo una entidad inestable y siempre cambiante en la tradición de la interpretación de Cheah de Heidegger, sino una serie de formas inestables y siempre cambiantes de realidad. El volverse-mundo es real, pero para reformular la pregunta de Deleuze y Guattari: ¿qué forma de realidad es? Porque si el devenir no consiste en convertirse, ni en imitar, también es evidente que uno no deviene *realmente*. Si el devenir no produce nada más que sí mismo, el mundo no es entonces más que el mundo en sí mismo, aunque constituyéndose nuevamente a cada instancia, configurando formas inéditas de realidad. Un devenir lo mismo inagotablemente distinto. Las autonomías logradas por el devenir no resultan en emancipaciones, ni crecimientos ni incipientes formas de maduración. Las evoluciones no se dan bajo los requerimientos de la especie. El mundo y los personajes involucionan, y en su involución, devienen.

El devenir presentado en *Volverse Palestina* compone una nueva realidad sobre la Palestinidad, una que no podría haber existido si no fuera por las condiciones anómalas que encuentra el personaje a lo largo del camino. Las realidades sin término nacidas de diferentes devenires son el resultado inestable de un proceso que constituye una realidad en sí misma. Pero entonces, ¿quién o qué *se vuelve* Palestina? No es la autora misma, ni su personaje literario. Es algo más grande, algo que permite que la nueva realidad de Palestina contamine y se extienda a nuevos formatos, patrones y estructuras. *Volverse Palestina* es la historia de un proceso único, creado en medio de una serie de momentos singulares e irrepetibles de encuentros entre sujetos heterogéneos. No ofrece ni explica una nueva forma de *ser palestino*, no presenta al lector un tercer espacio neutral que pueda abrazar la Palestinidad anómala de Meruane. De hecho, su Palestinidad anómala ni

¹⁸ Para más sobre el devenir en *La vegetariana*, ver Kim, M. (2020) "A Deleuzian Reading of "Becoming-plant" in Han Kang's Writing: "The Fruit of My Woman" and *The Vegetarian*."

siquiera pertenece al personaje, ya que supera la voz narrativa, infectando las nuevas instancias del texto y sus nuevas formas narrativas. En última instancia, es la escritura de Meruane la que ha sido infectada, la que se ha convertido en Palestina. Es su escritura la que ha sido alterada, resultando en nada más que sí misma, una nueva realidad sin término de la escritura que es, esencialmente, Palestina. Una máquina literaria que ahora es una máquina literaria–palestina. "Volverse Palestina" es un libro *worldish* no porque se presente como un lienzo en el que "articular, en la sintaxis idiosincrática de nuestros deseos críticos, la urgencia de enfrentar un fin del mundo que podría simplemente no tener fin", como argumenta Mariano Siskind (2019, 232), sino porque no hay lienzo, no hay representación y no hay realidad desplegada; simplemente un proceso de devenir que podría simplemente no tener fin, nunca ser y nunca llegar a ser. El término "mundo" en los estudios literarios mundiales no debería funcionar como estabilizador de similitudes ni englobar un motivo canónico de formas de "hacer literatura" en "todo el mundo". El término "mundo" debería referir a la cantidad inmensurable de literaturas que, bajo sus propios procesos variados, contienen una forma singular de devenir capaz de evidenciar una forma previamente oculta de realidad anómala, efímera y contingente. El devenir crea una realidad diferente en el texto, hacia la cual correr para "desplazar la insoportable sensación de pérdida y la ineludible violencia que definen nuestro presente" (2019, 232); los textos registran la alteridad contenida en encuentros específicos y singulares, exponiendo formas de existencia que hasta entonces no habían logrado suceder.

Si este capítulo exploraba la potencialidad del devenir como práctica creativa de significados contingentes a través de la Escritura Palestina de Meruane, el próximo capítulo expandirá la consideración de la literatura no como un conjunto de significados plenos y accesibles sino como un flujo continuo de significados transitorios, fragmentados y potenciales vinculados a la localidad del fragmento. En este sentido, se planteará, en comunión a la noción de *wordish* literatures o literaturas del devenir la posibilidad de una práctica comparativa creativa que no busca necesariamente la coherencia o la similitud, sino que explora las posibilidades de generar nuevas conexiones y significados desde la diferencia, la inestabilidad y lo imprevisible.

6. *Comparación Entre Inconmensurables: Hacia una Práctica Creativa de la Literatura Mundial*

“Todos los personajes reales de esta novela han sido inventados. Sólo los inventados son reales”.

Novela Natural, Georgi Gospodínov

Abstract

Este capítulo examina la vigencia de los axiomas que sustentan las teorías contemporáneas sobre la literatura mundial, destacando la noción de un espacio común preexistente y la concepción de la obra literaria como totalidad singular de sentido. En contraste, se sugiere una aproximación que reconoce la fragmentación e inestabilidad inherente a las obras literarias, proponiendo la comparación como un acto de dislocación generativa, que permite la creación de significados nuevos a partir de la contingencia del fragmento. A través de la noción singular-plural de Nancy, se argumenta que la literatura mundial no es un conjunto estable de mundos definidos, sino una serie de "casi-mundos" en constante devenir, cuya existencia es efímera y transitoria y cuyas estructuras de significado son, también, efímeras y transitorias. A través de la exploración de las nociones de comparabilidad y conmensurabilidad se propone comprender el comparatismo como una práctica de “comparación entre inconmensurables”, cuyo objetivo sería la creación de nuevos *tertium comparationis*, es decir, nuevas conexiones e, incluso, formas de conexión entre obras literarias. Bajo este paradigma, se defenderá la idea de que a “menor comparabilidad, mayor potencial para la comparación”, en el sentido que a menor evidencia de la potencial relación entre dos significados literarios, mayor potencial creativo retiene la práctica comparativa. Esta perspectiva abre un espacio para una práctica comparativa inaudita: la "mala lectura", que enfatiza la potencialidad creativa de la comparación más allá de la estabilidad y la cohesión tradicionalmente asociadas a la obra literaria y que se explorará en las próximas secciones.

6.1. Introducción

Como se ha explorado en el capítulo anterior, el concepto de “literatura mundial” carga múltiples significados. Desde la literatura mundial entendida como el conjunto de obras que componen el canon literario de un espacio global (Pascal Casanova) hasta su manifestación como ontología en movimiento (Pheng Cheah) o su comprensión en tanto que modos de circulación y lectura (David Damrosch), las distintas configuraciones de la literatura mundial expuestas hasta el momento remiten a un orden abstracto capaz de gestionar la entrada y salida de las distintas obras que la componen. Para Casanova, París fue el centro de control de este espacio abstracto de consagración literaria (Casanova, 2004). Para Cheah, la capacidad de la obra de *hacer mundo*, de construir o evidenciar una realidad alternativa a la expansiva ontología occidental (Cheah, 2016). Para Damrosch, los distintos dispositivos de consagración global del mundo contemporáneo; premios, traducciones, ediciones, lecturas, configuran el sistema de seguridad de esta literatura mundial (Damrosch, 2003). Las tres propuestas se basan en dos axiomas comunes: en primer lugar, la preexistencia de un lugar común de todas las obras, capaz de hacerlas comparables entre ellas bajo un mismo registro (para Casanova, París; para Cheah, la capacidad de configurar mundo; para Damrosch su lectura y circulación bajo una misma estructura de comprensión e intercambio) y una noción común de lo que conforma la obra literaria, es decir, una inherente capacidad de reconocer la literatura como tal. En segundo lugar, la voluntad de abarcar las obras como una totalidad inquebrantable y, a su vez, la obra como unidad mínima de significado.

Para Casanova y Damrosch el lugar común es la convivencia de todas las obras en un espacio compartido: la tierra fértil e inestable del “territorio global”. De la misma manera que exponía Kant en su *Paz Perpetua* (2016), el hecho de que todos los seres humanos (y, en este caso, todas las obras literarias) compartan un mismo espacio finito (el territorio global o, en este caso, el *mundo*), les dota de un sentido *común* en tanto que humanos (y en tanto que obras literarias), que constituye una similitud prior a cualquier potencial diferencia. Así, todas las obras literarias son y serán comparables por su propia condición ontológica inherente; son, al fin y al cabo, obras literarias. En cualquier caso, tanto

Damrosch como Casanova necesitan de un mundo en común para todas las obras, un espacio global de composición y recepción capaz de regularse según una serie previamente establecida de máximas universales.

El caso de Cheah es algo más complejo; de la misma forma en que Siskind plantea su fin del mundo, o más específicamente, el final del proyecto ilustrado de *la modernidad*, la propuesta de Cheah apuesta por la arquitectura de un canon alternativo de obras que *configuran mundo* – partiendo por lo tanto de la base común de un *hacer mundo potencial* de todas ellas. Si bien Cheah rechaza la preexistencia de un mundo único en común, las obras que componen su *Worlding Literature* se caracterizan justamente por su capacidad de crear un mundo que las vincule: su capacidad de construir, por tanto, sistemas de configuración de realidad estables y potencialmente comparables.

También la propuesta de Spivak de evitar la palabra global y su imposición de un mismo sistema de intercambio en todas partes para hablar en términos Planetarios implica referir a un “indiviso espacio natural” como alternativa al “diferenciado espacio político” (2003, 72) por el que pudieran potencialmente circular las obras, libres de la opresión liberal del programa ilustrado. En cualquier caso, o bien el espacio en-común o bien las mismas obras constituyen el lugar común desde el que la práctica comparativa puede finalmente, realizarse. El objeto de la comparación, si bien diverso, es en primer lugar identificable y, en segundo lugar, común.

Este capítulo discute la vigencia de estos dos axiomas, y propone un acercamiento a la comparación literaria que reconozca (1) la inconmensurabilidad de las obras como totalidad, abogando alternativamente por una lectura fragmentada y local de los textos, y (2) la inestabilidad de los espacios que construyen y transitan las piezas literarias.

6.2. Comparabilidad y conmensurabilidad

En 1962, Thomas Kuhn y Paul Feyerabend tomaron prestado por primera vez el término “Inconmensurabilidad” del campo de las matemáticas para argumentar que los significados de ciertos términos y conceptos científicos se veían alterados en función del

marco teórico en el que fueran empleados, concluyendo que, en consecuencia, resultaba imposible *traducir* todos los términos de una teoría al vocabulario de la otra (Feyerabend 1962; Kuhn 1996). Así, como bien ejemplifica Ruth Chang en su contribución para la *Enciclopedia Internacional de Ética* titulada “Incommensurability (and Incomparability)” la física aristotélica describe la caída de una roca colina abajo en términos de *telos*, a la vez que la mecánica newtoniana describe el comportamiento de la roca en términos de fuerza gravitacional. Dado que cada teoría posee sus propias presuposiciones conceptuales “incommensurables”, ninguna puede ser comprendida o evaluada por la otra (2013, 2591). Bajo esta premisa inicial, la inconmensurabilidad implica, en primer lugar, la falta de una unidad de medida común (*ibid.*).

En la actualidad, Chang ha detectado cinco usos específicos del término inconmensurabilidad en el campo de la teoría del valor, que refieren a (1) la *incompatibilidad* entre valores abstractos propuesta en 1969 por Isaiah Berlin (1969, 49–50, 53–4), (2) el *pluralismo* de dos valores abstractos que no pueden ser reducidos a un único valor¹⁹, (3) el concepto de *trumping*, que considera dos términos inconmensurables si cualquier instancia de un valor siempre es tan buena como, o mejor que, cualquier instancia del otro (Dworkin 1977), (4) la *no sustituibilidad* o no compensabilidad de dos términos en los que la pérdida en un valor no puede ser compensada por la ganancia en otro, y (5) la inconmensurabilidad comprendida como la falta de una *unidad de medida* común entre dos categorías. Para este último caso, Chang argumenta que “una escala cardinal de valor, como la proporcionada por un termómetro para la temperatura o por una regla para la longitud, permite que la diferencia evaluativa entre elementos se exprese en términos de una sola unidad común”, mientras que sin una escala cardinal mediante la cual dos valores puedan ser medidos, “no existen diferencias de intervalo o de proporción entre ellos”(2013, 2596). No podemos decir, argumenta la autora, que la equidad sea 20 unidades más valiosa que el placer, o que la equidad particular de la tributación progresiva sea tres veces más valiosa que el placer particular de comer tarta de arándanos con helado (*ibid.*). En este sentido, la inconmensurabilidad se presenta en dos formas diferenciadas: la inconmensurabilidad “débil”, según la cual no existe una unidad única de medida bajo la

¹⁹ “For example the beauty in a painting reduces to pleasure if there is nothing more to the painting’s being beautiful than its providing pleasure to those who view it.” (2013, 2592)

que medir la totalidad de valores –es decir, no existe una escala cardinal única–, y la inconmensurabilidad “fuerte”, que defiende que “no solamente no existe una unidad de medida única, sino que entre dos valores particulares no existe *ninguna* unidad capaz de medirlos” (*ibid.*).

La primera inferencia que puede extraerse de este último uso del término inconmensurabilidad es que, de no existir una unidad única bajo la cual todos los valores pudieran ser medidos, resultaría erróneo suponer que todos los bienes puedan ser valorados bajo una misma unidad. Es decir: si no existe una unidad capaz de medir los distintos valores abstractos, los bienes tampoco pueden ser valorados bajo una unidad común (i.e. el dinero). En este sentido y como bien ilustra Chang, el valor, por ejemplo, del derecho de una mujer a controlar su propio cuerpo no podría ser medido bajo el valor de mercado de pasar nueve meses como madre subrogada. Bajo este mismo paradigma, la teoría de la “inconmensurabilidad débil” también implica que cualquier teoría que suponga que todos los valores pueden estructurarse sobre una única escala cardinal, tal como la utilidad, deben ser descartadas. (2013, 2597). En el caso de la “inconmensurabilidad fuerte” esta incapacidad de encontrar una única unidad de medida para todos los valores se aplica también a cualquier pareja de valores particular: así, por ejemplo, si dos valores en una toma de decisión particular no pueden ser medidos bajo una misma unidad común, se deriva que no pueden substituirse sin crear un resto; no importa la alternativa escogida, siempre resultará en una *pérdida* de valor. Esto es, incluso, si una alternativa es *realmente* mejor que la otra (2013, 2598).

En la siguiente sección de su artículo, Chang discute el significado del término “incomparabilidad”. Es sencillo, argumenta, pensar que si dos instancias no pueden ser medidas bajo una unidad común en una situación determinada, estas aparenten ser “incomparables” (2013, 2599). Pero la falta de una unidad cardinal de medida no implica necesariamente incomparabilidad. Para que dos elementos sean comparables son necesarios dos atributos específicos; en primer lugar, dos elementos resultan comparables siempre y cuando exista una “relación de valor positiva según la cual puedan ser clasificados” (*ibid.*) . En segundo lugar, la comparabilidad procede únicamente con respecto a una consideración externa que actúa como objeto mediador –o, en términos de

Chang, *covering value*-. La comparabilidad, argumenta Chang, es una relación de tres lugares en que dos son sujetos a comparación y el tercero describe el marco bajo el cual dicha comparación sucede. En este sentido, por tanto, dos elementos no pueden ser incomparables por sí mismos: sólo resultan incomparables dos elementos en relación a su moderador externo (*ibid.*). Existen, por lo tanto, dos términos y dos situaciones diferenciadas: la inconmensurabilidad, que refiere a la falta de una unidad cardinal mediante la cual se puedan medir los valores particulares, y la incomparabilidad, es decir, la incapacidad de clasificar dos valores en relación a una premisa específica.

¿Cuál es, en cada caso, la premisa mediadora de la *comparabilidad* literaria? Paris no es el centro de la República Mundial de las Letras de Casanova por resultar el gran centro de consagración literaria de un espacio invisible de desigualdad e injusticia; Paris es, en realidad, la premisa intermediaria de toda comparación, invisibilizada en el propio proceso de comparación y convertida en resultado al visibilizarse posteriormente. En la República de Casanova, la comparación es únicamente en relación al tercer término *Paris*, que permite establecer un lugar-en-común de todas las obras que transitan su espacio. En términos de conmensurabilidad, en cambio, París no puede funcionar como unidad de medida en común de todas las obras. De la misma manera, la futilidad del término “valor literario” impide configurar una unidad única bajo la cual todos estos “valores literarios” pudieran ser calibrados, por lo que resulta inevitablemente erróneo valorarlos bajo una misma unidad; tal como las traducciones, las ediciones, o los premios.

Por lo tanto, la pregunta sobre la *comparabilidad* de la literatura refiere no a la “capacidad de dos o varios valores literarios de ser comparados” sino a la capacidad de mediación de la entidad que los una. Dos obras resultan comparables únicamente bajo la supervisión de una premisa determinada: periodos históricos, géneros, biografías; lecturas, traducciones o premios, incluso. Pero si dos obras, es decir, dos valores literarios abstractos, carecen por definición de una unidad de medida común, regirlos bajo estas mismas premisas implica (1) dotarlos de un significado específico –y por lo tanto desproveerlos de su carácter en tanto que valor abstracto–, y (2) reducir dicho significado a un mínimo-en-común comparable.

La incomparabilidad en el campo de la Literatura Comparada ha encontrado su fundamento por un lado en la visión posestructuralista que argumenta la existencia de diferencias *incommensurables* entre lenguas, sociedades y culturas, lo que convertiría cualquier marco conceptual de cualquier comparación en una imposición de la lógica de un espacio poderoso sobre otro espacio subyugado. Y, por el otro, –como ya se ha expuesto en el capítulo anterior “El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial”–, en las formas de traducción industrial contemporánea que instigan una forma de sometimiento al marco de pensamiento occidental que incluye no únicamente la traducción lingüística sino la experiencia radicalmente local de cualquier obra literaria. En este sentido, Apter insiste, en su “Against World Literature” (2013) en la intraducibilidad de conceptos culturalmente específicos, que se mal-traducen continuamente, reduciendo su significado a lo que la lengua hegemónica de recepción permite abarcar. Tales conceptos suponen, según Apter, límites en la conmensurabilidad de cualquier práctica comparativa literaria, que si bien no deben dejar de ser traducidos, deben serlo desde una resistencia a las formas de “capitalismo global que reducen diferentes culturas y literaturas a un idioma uniforme y fácilmente digerible” (Apter en Amy Li, 2017, 203). En cualquier caso, y como bien identifica Xiaofan Amy Li en su capítulo “When Do Different Literatures Become Comparable?”:

La cuestión de la comparabilidad entre diferentes literaturas, en lugar de negar la viabilidad de relacionar literaturas mediante la comparación, trata más bien de cómo las literaturas y las culturas pueden compararse de maneras que no perpetúen diversas estructuras de poder, ya sea el eurocentrismo, el anglocentrismo, el capitalismo global o nuestro sesgo hacia la modernidad. La comparabilidad y la incomparabilidad ya no son opuestos diametralmente excluyentes, sino una relación oscilante que constantemente re-negocia entre las desigualdades de los comparandas. (...) En resumen, las discusiones contemporáneas sobre la comparabilidad y la incomparabilidad han indicado cada vez más que la comparación está incrustada en una política de percepción y evaluación cultural, y es una práctica dinámica que puede ser configurada de diferentes maneras en lugar de una estructura abstracta que promete neutralidad. (2017, 203-204).

Como bien identificaba Chang, en la mayoría de casos el término inconmensurabilidad ha terminado por significar incomparabilidad, y viceversa. La discusión sobre la comparabilidad literaria no se ha fundamentado en la determinación del tercer valor evaluativo de la comparación, sino, por un lado, en las relaciones de desigualdad impuestas por este tercer objeto invisible e indeterminado y, por el otro, como defienden Cassin, Apter o Spivak, en lo irreducible de las diferencias particulares que transita la obra literaria. En este caso, es la invisibilidad del tercer objeto evaluativo o intermediario lo que instiga la vaguedad entre lo que resulta comparable e incomparable de la comparación literaria. Si dos objetos son únicamente comparables en relación a una entidad tercera que actúa de mediadora entre ambos, las dinámicas de poder o subyugación que se establezcan entre ellos serán fruto del mediador-en-común que los vincula. Visibilizar, por lo tanto, este tercer elemento de la comparación permite la deconstrucción de las relaciones de poder que fundamentan la comparación evaluativa o impositiva, predispuesta a favorecer uno de los comparandos sobre el otro.

En oposición a esta forma de comparación prevalece la “comparación dialógica”, con el objetivo de tratar a cada objeto de la comparación en sus propios términos con el fin no de crear una jerarquía entre ambos, sino profundizar en el conocimiento de ambos objetos precisamente a causa de la comparación. En cualquier caso, esta comparación dialógica constituye una forma de inconmensurabilidad (el reconocimiento de que no existe, en ningún caso, una unidad de medida en común entre los objetos comparados), pero su mera comparabilidad indica la presencia de un elemento mediador en el intercambio. Como bien identifica Chang, incluso cuando pareciera que dos términos pudieran compararse *sin* necesidad de intermediación –en su ejemplo, el valor “*logro*” por encima del valor “placer, o “la vida humana” sobre “el placer gustativo”– estos se encuentran inevitablemente sujetos a o bien un valor o conjunto de valores subyacentes en los casos más abstractos o teóricos, o a realidades particulares en situaciones específicas (2013, 2600). Por lo tanto, cualquier comparación estará sujeta a un intermediario o *tertium comparationis* que deberá hacerse visible en la medida en que supone el lugar-en-común de dicha comparación, y a la vez, configura inevitablemente sus sesgos.

6.3. *Sentido Pleno y Sentido Hueco: comparación entre inconmensurables*

Nadie sabe lo que es el valor literario: definirlo implicaría, a su vez, ofrecer una definición clara y precisa de lo que es la literatura, de lo que implica la literariedad, de lo que hace literaria cualquier obra literaria. Aun así, existe cierto consenso sobre lo que pertenece a la categoría *literatura* y, por norma general no hay discusión en torno a la pertenencia de una obra al universo abstracto de lo literario. Y, aún así, no existe una definición clara sobre lo que hace de la literatura, literatura. Existe, por lo tanto, consenso en relación a la categoría-literatura, y ambigüedad en lo relativo al valor-literatura. De la misma manera, existe cierto consenso sobre las formas en que puede compararse el objeto-literario dentro del espacio de la circulación internacional –los canales e instituciones que atraviesa la obra, los organismos de evaluación y consagración que estiman su potencial, y las entidades de recuento e inventario que valoran su impacto– pero resiste la ambigüedad sobre cómo comparar un valor literario que no ha podido todavía determinarse.

Es justamente esta ambigüedad en *lo literario* lo que conduce a Amy Li a defender que es necesario, en cualquier comparación literaria, un *tertium comparationis* suficientemente vago como para, dependiendo del espacio de enunciación, abogar por una potencial comparabilidad o incomparabilidad entre literaturas (2017, 214). Pero la vaguedad del *tertium* no esclarece en ningún caso la vaguedad de las comparandas. Si lo literario no puede definirse ni plasmarse de forma precisa, tratar el valor literario como entidades con sentido pleno, capaces de catalogarse y clasificarse implica confundir el universo de la categoría-literatura por el universo del valor-literatura. La comparación del universo categoría-literatura puede darse, en este caso, en medidas cuantitativas y numéricas. La comparación del universo valor-literatura, requiere de un proceso de creación en el que el propio valor-literatura se dote nueva y transitoriamente de significado.

En comparación literaria no son meramente los términos empleados para describir su relación los que resultan indeterminados, sino las mismas realidades de la comparación, puesto que se contraponen elementos de diferencia cualitativa y no únicamente cuantitativa en relación a un tercer valor externo. Esto significa que, con objetos

indeterminados y cualitativamente distintos, y valores intermediarios no objetivos, es necesario considerar una zona de indeterminación que permita una situación no lineal y ambigua de las diferencias potenciales de cualquier comparación literaria. Los objetos de comparación de la Literatura Comparada –diferentes obras, lenguas, literaturas y formas culturales– son polivalentes y resisten la mediación precisa, así como desestiman un valor mediador preciso o cuantificable. En consecuencia, la comparabilidad literaria no puede más que ser una relación inherentemente flexible e indeterminada que dependa del contexto interpretativo y dispuesta a la controversia. Amy Li aboga por una “zona vaga del comparatismo” como alternativa a una práctica evaluativa de la comparación: “la comparabilidad y la incomparabilidad”, escribe la autora,

“no están en un espectro lineal y el límite entre ellas no es ni singular ni definido (...) la comparabilidad y la incomparabilidad en la literatura no son absolutas: no solo la comparabilidad de los mismos comparandas puede cambiar dependiendo del punto de vista desde el que se examinen, sino que también la relación entre lo comparable y lo incomparable es una cuestión de extensiones vagas de 'más y menos comparable' en lugar de dos categorías mutuamente excluyentes” (2017, 209).

En este sentido, por lo tanto, lo incomparable no significaría “no comparable en absoluto”, sino más bien, en palabras de la autora “de un grado de comparabilidad tan bajo que hace que la comparación no valga la pena” (*ibid.*).

Esta tesis aboga por lo contrario: a menor grado de comparabilidad, mayor potencial de comparación. Si la comparación literaria depende únicamente de este tercer valor-mediador (o “envolvente”) que une cualesquiera que sean los objetos de la comparación, la práctica está inevitablemente relegada o bien a una forma de utilitarismo poco práctica, o a una práctica creativa que implica la invención de estos valores-puente capaces de relacionar instancias. Bajo este segundo paradigma, a menor comparabilidad, mayor creatividad en la invención del *tertium comparationis*, y, en consecuencia, *mayor potencial de comparación*. Si bien es cierto, como concluye Amy Li, que la comparabilidad de las literaturas se edifica desde “cualquier punto de vista pertinente” –y, por tanto, no

existen a priori sino que son inventadas durante la propia comparación—, es en realidad la consideración de las obras literarias (o de las lenguas, o de los sistemas culturales a los que pertenecen) como entidades completas y dotadas de un *sentido pleno* lo que estanca la práctica comparativa en la dualidad antagónica de dos cosmovisiones enfrentadas:

(...) una que sacraliza una alteridad irreducible que rechaza la comparación porque no puede entrar en ningún sistema de intercambio donde pueda ser 'traducida' a una 'moneda común' —ya sea el lingua franca del inglés, o el canon de la literatura mundial que tiene circulación global (Apter, Young y Levinas como se discutió anteriormente caen en esta categoría)—; y otra cosmovisión que reconoce la alteridad solo en la medida en que siempre es el resultado de la comparación, afirmando así una comunicabilidad y apertura fundamentales entre diferentes cosas y fenómenos en el mundo, y no menos en sus idiomas, literaturas y culturas (Susan Friedman, Zhang Longxi, Lloyd caen en esta categoría). (2017, 210)

En ambas cosmovisiones el objeto literario es una entidad con un significado *pleno* propio, si bien accesible o inabordable. Es esta prevalencia del “sentido pleno”, en comunión con la búsqueda de una forma *única* de comparación, lo que permite la invisibilización del valor-intermediario de cualquier comparación. Así, París desaparece como valor envolvente y es substituido por el término abstracto “valor literario”: las obras y su significado pleno son las que abarcan el valor literario “suficiente” para acceder al espacio irregular de la república de las letras y su incansable batalla por la consagración. Otra problemática común es, una vez reconocida la necesidad de establecer un valor intermediario en cualquier práctica comparativa, tratar “comparandas vagas” como sería la literatura, la lengua o la cultura, en relación a términos cardinales o cuantificables tales como premios, traducciones o ventas. Esta forma de comparación evaluativa (*ranking comparativity*) desplaza el objeto de la comparación de la literatura a la categoría literaria “libro” una entidad con significado pleno, con el objetivo de esclarecer la vaguedad o multiplicidad significativa que implica el objeto literario-valor. Lo más razonable bajo este paradigma es, por lo tanto, proponer un lugar-en-común ambiguo, o bien una temática amplia o abierta con la que distintos textos puedan relacionarse en lugar de un atributo único y preciso compartido entre ambas comparandas. Amy Li propone, por ejemplo, valores

intermediarios tales como el “humor” o el “grotesco”; campos semánticos que incluyen una amalgama de nociones y temas que comparten semejanzas o familiaridades, pero que no pueden ser reducidas a una única definición (2017, 212). De cualquier manera, si las obras literarias se consideran entidades con significado pleno, son en consecuencia objetos dotados de experiencias definitivas, catalogables, generalizables y, en última instancia, universalizables ya sea en términos singularmente definibles o en campos semánticos amplios y expansivos. Este lugar-en-común, si bien ambiguo, es preexistente a la obra y a sus potenciales similitudes y se establece en relación a un sentido pleno inherente al objeto literario.

El problema del sentido pleno de la obra literaria supone, en realidad, dos problemas: en primer lugar, la invisibilización del *tertium comparationis*, –lo que invisibiliza a su vez las estructuras de poder y los sesgos que entran en juego en cualquier comparación. En segundo lugar, considerar la obra literaria como una entidad íntegra, con un significado claro y definible, implica o bien la acotación de su valor en tanto que literatura o bien la sustitución del valor-literatura por una categoría-literatura capaz de simplificar su complejidad hasta someterlo a un marco de comprensibilidad específico y generalizable. Ante esta doble problemática cabe plantear una propuesta alternativa: considerar las obras literarias no como entidades dotadas de un sentido pleno y definible, sino de un sentido *hueco*, o, en otras palabras, con un sentido *potencial*, siempre sujeto a la alteridad radical de la comparación. Esto implica en primera instancia la consideración de dos nuevas máximas: (1) si no existe un sentido pleno accesible, una realidad última y asequible que proponga una *verdad única de la literatura*, la razón de la comparación (la razón comparativa) debe ser la comparación en sí misma, y la creación de realidades a través de su práctica. Es decir, la aceptación de la premisa de que la(s) ontología(s) son creadas en sus distintas prácticas (John Law, 2011). (2) Si no existe un significado pleno (es decir, un valor literario *identificable*) en la obra literaria sino, por el contrario, un significado hueco (es decir, un valor literario *potencial*), las obras en sí mismas deben considerarse entidades inconmensurables, no por la incapacidad de compararlas entre ellas sin un valor intermediario, sino por su inconmensurabilidad inherente. Si las obras no pueden ser reducidas en primera instancia a un valor-general que las acote, estas resultan en sí mismas inconmensurables, es decir, no pueden ser sujetas a medidas o valuaciones

preexistentes. Así, el territorio de la comparación literaria es pantanoso pero inagotablemente fértil: el territorio de la comparación entre inconmensurables.

David Damrosch hizo una breve mención a una “comparative inconmensurability” en su conferencia “Comparing the Incomparable. World Literature from Du Fu to Mishima” (2012) para hacer referencia a la voluntad de ciertas obras (Mishima, Proust, Pamuk o Pak Tujin) de establecer conexiones entre entes, conceptos o sustancias aparentemente inconmensurables. No trata, por lo tanto, de la inconmensurabilidad del valor literario, sino de la exploración de la inconmensurabilidad *como* valor literario en ciertas obras o autores. Es decir; la inconmensurabilidad como lugar-en-común predeterminado para la comparación de obras en su sentido pleno.

En esta nueva propuesta la inconmensurabilidad se considera en relación al rechazo de un sentido pleno en la obra literaria, y la comparación se propone como una acción creativa en la que (1) los significados se construyen en-comparación y (2) el valor-intermediario no es ni la repetición de valores preestablecidos que perpetúan marcos de comprensión hegemónicos ni valores invisibilizados que oculten los sesgos de la comparación, sino una forma de relación insólita, un vínculo inédito y original que crea nuevas formas de significado y conocimiento en la comparación. Haun Sassy plantea, en el breve capítulo “Comparisons, World Literature, and the Common Denominator” una propuesta afín; así como Deleuze describió la filosofía como la invención de nuevos conceptos, Saussy propone comprender la Literatura Comparada como la invención de “nuevas relaciones entre obras literarias”. (60, 2011). Saussy argumenta que, una vez realizadas las operaciones correspondientes para encontrar “el mínimo común múltiple” entre dos factores, el resultado no es únicamente el producto de la operación, sino un *resto* fruto del mismo procedimiento: “una vez encuentras las respuesta” escribe Saussy, no obtienes únicamente el resultado, sino “una historia, un rastro del proceso de descubrimiento” (2011, 61). Si el fruto de cualquier comparación fuera únicamente su propio resultado, la Literatura Comparada sería, simplemente, una disciplina compuesta de ejemplos. En este paradigma, argumenta Saussy, la literatura mundial trataría el descubrimiento de un “común denominador” que estuvo siempre presente: una declaración analítica y *necesariamente cierta* que proporciona nuevo conocimiento únicamente en la medida en

que re-direcciona nuestra atención (2011, 62). Pero este paradigma, y aquí reside la trascendencia de la propuesta de Saussy, propone el “descubrimiento” de la literatura mundial como un “archivo a explorar”, en lugar de como “algo inexistente, aún por construir” (ibid.), que se edifica y se destruye en cada comparación: a la pregunta sobre qué tienen dos comparandas en común, Saussy propone la respuesta: *nada – todavía*. La aventura de *Mimesis*, expone Saussy, fue precisamente la invención de una nueva forma de realismo que sólo podía construirse en la exploración y no a través de la sujeción a un canon o corpus preestablecidos, lo que en su momento alentó las críticas de sus compañeros del campo por una obra “caprichosa”, arbitraria e incluso solipsista por su rechazo a una metodología, terminología o corpus predeterminados (ibid). No sería igual de aventurero, argumenta Saussy, a día de hoy, recoger una colección de textos y analizarlos bajo las cualidades del “realismo-Auerbach”, puesto que el acontecimiento reside precisamente en el proceso de *creación*, de nuevas formas de *tertium comparationis*, que no forman parte del mundo de la comparación – todavía. Esto, a su vez, conlleva vastas consecuencias en la consideración de lo que es el *mundo* de la literatura mundial: el mundo no puede ser únicamente la totalidad de los hechos –todo lo que acontece u ocurre– sino también todo lo que no acontece – todavía. Todo lo que se construye en la propia construcción de la comparación, lo que no llega nunca a construirse; lo que no existía antes, lo que no existirá, lo que casi, lo que aún; tanto lo que tuvo que inventarse para que algo nuevo pudiera llegar a existir, como lo que no conseguirá existir nunca.

6.4. *Ni libros, ni mundos; literatura en pedazos*

Si la obra literaria no puede comprenderse como una todo con sentido pleno –un sentido verdadero y último al que ciertas formas determinadas y también verdaderas de comparatismo o lectura pudieran acceder–, los territorios de la literatura y comparatismo literario se convierten en espacios para la contingencia. Si la obra carece de totalidad de sentido, emerge el fragmento como unidad mínima de significado que, inevitablemente, desaparece y surge, muda, crece y se agota en cada acercamiento. Un fragmento sin totalidades, sin deudas de sentido. En la obra “Novela Natural”, Georgi Gospodinov escribe:

La inmodestia de mi deseo consiste en hacer una novela compuesta sólo de inicios. Una novela que arranca todo el tiempo, promete algo, llega hasta la página diecisiete y vuelve a empezar (2020, 25)

Así, el narrador engendra una nueva obra compuesta de los inicios de otras grandes obras; Salinger, Dickens, Tolstoi, Defoe y otros autores entregan sus historias, sus personajes y sus entornos para conjurar otra de las formas potenciales de la novela; para Gospodiov, la encargada de ensamblar el mundo: “Los inicios están ahí, las combinaciones son innumerables. Cada uno de los protagonistas se libera de la predestinación de su historia. Los primeros capítulos de las novelas decapitadas comienzan a hormiguar como panspermias en el vacío y desatan la generación” (2020, 31). El ensamblaje de dos fragmentos sublevados desata, inevitablemente, la fertilización de algo nuevo. Gospodínov –ambos autor y personaje– recurre, entre otros, al filósofo griego Empédocles para sustentar su novela de inicios, que lo expresa, según el personaje, de un modo tan bello como exagerado: “Brotaron sobre la tierra numerosas cabezas sin cuello, vagaron brazos sueltos desprovistos de hombros, erraron ojos solitarios carentes de frente... Y al azar, incesantemente, se unían los unos con los otro...” (ibid.). A partir de ese momento todo podría desarrollarse de cualquier manera, escribe Gospodinov. *Puede ocurrir todo género de cosas*. La novela de inicios –o Novela Natural–, “proporcionará solo el primer empujón, pero tendrá el tacto suficiente como para retirarse a la sombra del siguiente inicio, permitiendo que los protagonistas se relacionen entre sí del modo que la ocasión lo requiera” (2020, 32).

Bajo el paradigma del sentido hueco de la obra literaria, la Novela Natural que propone Gospodínov es la novela *potencial* de todas las novelas. La literatura potencial de todas las literaturas. Si las obras no pueden ya entenderse como totalidades de sentido, como entidades absolutas y cerradas con un significado inscrito y propio, la literatura emerge entonces como el terreno de lo potencial, de lo susceptible, de lo que tal vez; una amalgama de pedazos vinculados íntimamente a momentos y entornos específicos. Pedazos que constituyen siempre arquitecturas inestables en un devenir-mundo insaciable y hueco, irreplicable, dispuestos a la relación que la “ocasión requiera”.

En su recientemente publicado *Las Tempestálidas* Gospodínov escribe:

(...)¿qué hay más sublime y emblemático que lo que no ha sucedido? ¿No es a caso lo no sucedido lo único que tiene el potencial de suceder y de ser imaginado tal como nos gustaría que fuera, libre del corsé de la realidad? (2022, 207)

Tanto para Gospodínov personaje como para Gospodínov autor, lo que no acontece es en ocasiones más relevante que lo sucedido. Cuando, en las primeras páginas de *Novela Natural*, Ema comunica a Georgi su embarazo, en la cabeza del personaje sólo surgen dos escenarios de reacción; la felicidad del que desea convertirse en padre, al que se le quedaría “una mirada tontorróna”, y el enfado no disimulable del que no desea al próximo hijo. Pero su situación es distinta, no aplicable; tras casi medio año sin acostarse, Georgi pierde “toda posibilidad de reacción” (2020, 55). Nada de lo que podría, nada de lo que debería ocurrir, ocurre. “No sé qué decir” confiesa, y, más allá del hueco inmenso de todas las cosas que podrían suceder pero no suceden, la novela continúa. En la Bulgaria de *Las Tempestálidas*, también resulta más relevante el pasado que no se dio, en lo que toda inexistencia guarda de posible.

En una entrevista a Gospodínov publicada en la plataforma “Tin House” el autor describe la Bulgaria que sirve de escenario para sus novelas como un espacio repleto de cosas que no han llegado a suceder (*Tin House, Between the Covers*). “En esta tierra”, escribe Gospodínov en *Las Tempestálidas*, “todo el mundo nace con la experiencia (o hereda la experiencia) de lo no sucedido” (2022, 207). Así, el mundo se constituye de los mundos en que lo sucedido y lo que tal vez se entretejen, en un devenir-mundo incansable que no resulta jamás en un mundo nuevo y estable, sólo en los casi-mundos potenciales del propio proceso de devenir.

De la misma manera, la literatura para Gospodínov se compone de momentos de cotidianidad en “toda su ineptitud” (2020, 51) . Momentos vacíos de una épica predeterminada, dispuestos para el sucederse, o no, de la historia. La *Novela Natural* se compone de fragmentos suspendidos en el espacio ambiguo de lo que llega o no a realizarse, y como parte de la propia novela, la estructura literaria no puede suceder de

forma singular y lineal sino que, como la vida y la escritura, se multiplica y se expande, se transforma y se desvanece según el lugar específico desde el que se manifieste. En este sentido, la teoría de Natalie Melas sobre la “inconmensurabilidad mínima” cobra un nuevo sentido. En su libro *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison* Melas sostiene que la base para el comparatismo contemporáneo se constituye a través de la concepción temporal y progresiva propia del estudio antropológico propuesta por Charles Mills Gayley en su ensayo fundacional “What is Comparative Literature”. La autora escribe:

El método comparativo que dominó los últimos años de la antropología del siglo diecinueve aplicaba una única escala de civilización en la que todas las culturas tenían su espacio en una jerarquía evolutiva que progresaba desde el simple “salvaje” a las complejas y bien diferenciadas sociedades de la “civilización” (15). La aplicación de esta jerarquía evolutiva a la Literatura Comparada permitió a Gayley medir todos los artefactos literarios basándose en la posición particular que ocupaban en dicha escala: “todas las diferencias en “tipo” eran transmutables a diferencias en grado de desarrollo o crecimiento” (2007, 15)

Si bien el problema que identifica Melas con este eje temporal de la comparación (que sitúa al comparatista en la posición de realizar juicios evaluativos que refuerzan una actitud imperialista y Eurocentrica hacia el otro) está ya admirablemente desarrollado por la autora, la *Novela Natural* ofrece una lectura paralela: si la literatura se compone de fragmentos de sentido contingente, dispuestos a vincularse entre sí ya sea por azar, como propuso Empédocles, o por convicción, como propone Saussy, no puede aplicársele una forma de comparación basada en una jerarquía evolutiva o lineal, puesto que la propia estructura de la Literatura Natural inherente en toda literatura es inestable, múltiple y cambiante. Melas considera la “época del espacio” de Foucault como el antídoto al eje vertical del tiempo y la jerarquía de la evolución única, y propone una forma de comparación culturalmente consciente; una “inconmensurabilidad mínima capaz de generar una dislocación generativa sin silenciar el discurso ni demarcar los límites del conocimiento (...) capaz de abrir la posibilidad de una relación inteligible en los límites del comparatismo (2007, 31). Siguiendo la línea de lectura propuesta por la *Novela Natural*,

esta inconmensurabilidad mínima se encuentra no en la obra como totalidad de significado, sino en los fragmentos de sentido contingente que se yuxtaponen y se propagan en toda obra literaria. Si el objeto de la metodología es crear una dislocación generativa, como escribía Melas, resulta irreverente tratar de desarrollar un argumento único y continuo sobre la comparación literaria (2007, 43).

6.5. *Fragmentos de sentido y dislocación generativa.*

En su artículo “Worlding in Georgi Gospodinov’s *There, where we are not*” Mihaela P. Harper vincula el concepto *singular-plural* de Jean-Luc Nancy para ilustrar la colección de mundos que atienden la singularidad plural de un mismo instante –o, en su caso, de un instante no sucedido– en la antología poética *There where we are not* de Gospodínov. Harper argumenta que en el centro de la obra de Gospodínov reside un “lenguaje que permite a los poemas reconstruir el mundo a la vez que se reconstruye el ser a través de palabras y sentidos en flujo, tratando de dar sentido y constituir una identidad a través de una pluralidad de mundos multitemporales y descentrados, a la vez que trata de dar sentido y erguir un mundo a través de una pluralidad de seres dispersos y polifónicos” (2023, 101).

Así, de acuerdo con Nancy, Gospodínov concibe los seres y los mundos a través de un desdoblamiento del ser en distintas presencias y del mundo en distintos mundos. El ser, escribe Harper, se encuentra constantemente intentando dar y crear sentido, una actividad inevitablemente sustentada en su pluralidad. Una actividad, más precisamente, posibilitada por la “pluralidad del ser y por la poliglosia de la lengua (...) esto es decir que la esencia de la singularidad no es una substancia con un origen singular, sino con- que establece un origen específico de sentido y a la vez lo conecta a un infinito de otros orígenes posibles” (Nancy, 2000, 85 in Harper, 2023, 103). Por lo tanto, de acuerdo con Nancy, el origen del mundo sucede a cada momento en que el significado (siempre colectivo e inconmensurable) es creado, lo que es decir que los mundos a su vez se constituyen y reconstituyen a través de la circulación y la creación de significados (2023, 103).

De nuevo, bajo este paradigma, considerar la obra como una totalidad de sentido unificado y accesible resultaría incoherente, puesto que se encuentra sujeta a la reconfiguración continua de sus unidades mínimas de significado o, en palabras de Melas, de su inconmensurabilidad mínima. Si, además, el sentido se construye a cada momento en que el significado es creado, la dislocación generativa propuesta por Melas incluye el desplazamiento de ciertas formas mínimas de significado –la palabra, el lenguaje, el fragmento– a nuevos entornos, hacia nuevas relaciones con el *potencial* de crear nuevas formas, también efímeras e inestables, de significado. Así como se constituyen los sentidos se constituyen a su vez las identidades y los mundos. Pasar por alto esta doble direccionalidad implica descuidar la capacidad de la literatura de crear mundos abiertos, policéntricos y plurales, de acuerdo con Neumann y Rippl (2017, 12), pero también efímeros, inestables y sujetos a la arbitrariedad del azar de Empédocles o a la persistencia de la atención de Saussy. Gospodínov logra evidenciar la continua creación de mundos, identidades y significados en su singularidad plural a través de tres formas de ruptura; (1) un continuo desdoblamiento de los personajes en su obra, (2) un contagio expansivo entre las temáticas, las acciones y el propio lenguaje y la escritura de la obra y en consecuencia la capacidad de crear o dotar el mundo de sentido, y (3) una yuxtaposición entre la presencia y la ausencia, entre lo sucedido y lo no sucedido, entre la realidad y la ficción.

El desdoblamiento entre los personajes de Gospodínov construye una identidad múltiple y plural en-constitución, es decir, un devenir interminable que atraviesa toda su escritura. Desde los tres Georgi Gospodínov de *Novela Natural*, hasta la inestable relación entre ficción y realidad, escritura y escrito, personaje y autor entre Gaustín y el propio Gospodínov en “*Las Tempestálidas*”, la(s) identidad(es) de la obra de Gospodínov emergen y se derrumban en los pequeños instantes en que los personajes se unen y se separan, se diferencian y se uniforman, se comparten y se restringen en un devenir- interminable. En la misma entrevista para Tin House mencionada anteriormente, Gospodínov describe su proceso de escritura de la obra *Las Tempestálidas* como un proceso en el que el propio autor debía seguir el flujo del lenguaje y la historia, puesto que “el lenguaje es más listo que nosotros”. “Si logro llegar al momento en que estoy siguiendo la voz del narrador, con su ritmo y su lenguaje”, declara el autor, “y me permito sorprenderme con la forma en que la historia se despliega, sé que será bueno para el libro (...) quiero que la historia me

sorprenda, que sea natural y humana, que se pierda y se encuentre. Una novela sobre la pérdida de memoria, personal y colectiva, no puede escribirse de otra manera”. En oposición a la propuesta de Flaubert, Gospodínov declara

“Georgi Gospodinov; ese no soy yo. (...) no sé quien soy, por supuesto, por lo que necesito a Gaustine. Necesito alguien que pueda ir más allá de las limitaciones de mi cuerpo y de mi tiempo. Este es nuestro sueño, el sueño moderno, estar en todas partes. Esta es nuestra ansiedad, que no estamos en todos los lugares. En este minuto, en este segundo, faltó en Nueva York, en Reims, en Nápoles en Teykjavik, en la luna. El mundo entero está lleno de mi ausencia, por lo que Gaustine debía ser inventado, Gaustine es mi sueño de tener cuerpos infinitos, moscas, tiempo. Pero en el último libro [Las Tempestálidas] algo en él cambió; se hizo peligroso. (Tin House, Between the Covers).

En el breve Q&A para el premio Booker Internacional de 2023 al autor y a su traductora al inglés, Angela Rodel, Gospodínov responde a la pregunta “¿hasta qué punto, el personaje principal, Gaustine, el narrador y tú mismo sois todos la misma persona?” A lo que el autor simplemente responde: “Depende a quién preguntes: si preguntas a Gaustine, dirá que fue el quien inventó al narrador. Si me preguntas a mi, te diré que fui yo quien inventó a Gaustine. Pero, en realidad, fuimos los unos hacia y a través de los otros” (Q&A International Booker Prize). Esta construcción caleidoscópica de la identidad cobra un significado todavía más robusto a través de su segunda novela *Física de la tristeza* que estuvo a punto de titularse “We Am” o “I Are” lo que podría haberse traducido, tal vez por “Nosotros soy” o “Yo somos”. En la página 12 de la traducción al español, Gospodínov relata el nacimiento del Minotauro y su recuerdo de haber nacido rosal silvestre, perdiz, Gingko Biloba, caracol, nube de junio (recuerdo fugaz), azafrán otoñal de color lila cerca de Halansee, cerezo prematuro helado por la nieve tardía de abril, como la nieve que heló el crédulo cerezo... y termina el capítulo y la página con la sentencia “yo somos” (2018, 12).

Tantas veces se desdobl原因 los personajes como se erigen y se destruyen sus mundos. De acuerdo con Nancy, el ser y el mundo se encuentran en un continuo devenir (be-coming, coming to be), que no resulta jamás en una estructura estable. Se trata de un proceso

rizomático en que el mundo se despliega y se contrae, existe y se desvanece en su singularidad plural, en su(s) ser(es) múltiple(s). “Tal vez”, escriben Nancy y Aurélien Barrau en “What’s These Worlds Coming To”, no se trate de existir en uno o varios mundos. Tal vez es que el mundo o los mundos se despliegan, divergen y se intersectan en y a través de nosotros, continuamente” (2014, 6). La construcción de los personajes y el desplegarse del mundo se trenzan a la vez en la ruptura entre la presencia y la ausencia, entre lo que sucede y no logra suceder. De acuerdo con Harper, los eventos que no llegan a suceder en la escritura de Gospodínov impactan la concepción del ser incluso más poderosamente en su ausencia: “Si un mundo y un ser devienen (coming-to-be) simultáneamente, entonces un mundo retenido es un ser retenido (withheld); un ser al que se le impidió emerger (2023, 106). Para Harper, el *There* en “There Where We Are Not” es el espacio de lo que no ocurre, y permite a su vez el surgimiento de un *here* (aquí) que, en lugar de “reforzar la concepción de un mundo *actual* (here) con el que posibles mundos (there) se relacionan a través de la ficción, (...) quiebra la misma concepción de un mundo dado” (ibid).

A la vez que las identidades y los mundos se rigen y se derrumban, se desdoblan y se despliegan, la escritura, la historia y su estructura se contagian de la escisión, de la fragmentación infinitesimal de sentido. La obra deviene. La escritura deviene. La historia deviene. Al final de *Las Tempestálicas* la misma escritura ha olvidado la escritura. El autor, el personaje y el narrador han olvidado el olvido y hoy es mañana y mañana es ayer, y las letras son números y los números son palabras. Por este mismo contagio de la historia y la escritura las novelas de Gospodínov están repletas de listas. No el tipo de listas que estructuran la historia, ni el tipo de listas que “la gente escribe cuando tienen un lugar al que ir” sino, como explica el mismo Gospodínov, el tipo de listas que se escriben en momentos de ansiedad y de peligro (...) y contagian la historia de la misma ansiedad y emergencia” (Tin House, Between the Covers). En Gospodínov, el mundo no cobraría sentido sin un “nosotros” entendido no como una totalidad homogénea, sino como un plural de la primera persona que trata de dotar de sentido al mundo como el espacio de intersección de diversos mundos. De la misma manera, la obra literaria no cobraría sentido sin una colección de fragmentos (nosotros) entendida no como la totalidad homogénea (la obra como sentido pleno), sino, de nuevo, como un plural de la primera persona que trata

de dotar de sentido al mundo como el espacio de intersección de diversos mundos. El singular-plural de la *Novela Natural* es la amalgama de identidades, escrituras, mundos, e historias que se yuxtaponen y se revuelven en el despliegue de sentidos de la literatura.

6.6. Conclusión: La comparación como dislocación generativa

Si la obra no puede comprenderse como una entidad con sentido pleno y el fragmento es la unidad mínima de sentido *contingente*, o en palabras de Melas, la inconmensurabilidad mínima, la comparación es una forma –también en palabras de Melas– de *dislocación generativa*. *Dislocación*, en el sentido en que la comparación implica un desplazamiento, un traslado del contexto, de la arquitectura significativa del lugar previamente establecido. *Generativa*, en el sentido en que la comparación implica, a través de la invención de un *tertium comparationis* vinculante, la construcción de una nueva arquitectura significativa, en que, de nuevo, seres y mundos devienen–alguna cosa todavía inexplicable, todavía inexistente, que existirá por poco tiempo en el espacio reducido de la propia comparación. Así, la obra es, en toda comparación, también *singular-plural*, a la manera en que Gospodínov transita los espacios de la presencia y la ausencia. De acuerdo con Nancy,

“de lugar a lugar y de momento a momento, sin ninguna progresión lineal ni camino, pedazo a pedazo y caso a caso, esencialmente de forma accidental, la circulación es singular y plural inherentemente. No tiene un cumplimiento final, así como carece también de un punto de origen. Es la pluralidad original de los orígenes y de la creación del mundo en cada singularidad, creación continuada en la discontinuidad de sus ocurrencias discretas.” (2000, 4-5).

No se trata, por lo tanto, del *fin del mundo*, como presagiaba Siskind, ni si quiera de un mundo capaz de *hacer mundo*, como anunciaba Cheah, sino del mundo de la literatura mundial como una singularidad plural de casi-mundos; un *worldish*, una almagra de nada(s) – todavía. En esta relación paradójica entre lo que sí, lo que no, y lo que tal vez, se erige la construcción literaria y, en consecuencia, la comparación; de lugar a lugar y de momento a momento, sin ninguna progresión lineal. El camino de la Literatura Comparada no es uno o alguno; de forma esencialmente accidental, la circulación es

singular y plural inherentemente. El sentido emerge no en el consenso de una verdad última de la obra, sino en la eventualidad vibrante del azar y de la atención; en la mirada pasajera que reposa unos instantes sobre un pedazo de lenguaje y estimula el origen del mundo.

Si distintos sentidos se generan en la contingencia del fragmento, la tarea de la comparación debe ser disponer dichos fragmentos en circulación, estimular sus relaciones, inventar vínculos; a menor comparabilidad, mayor potencial de creación de significados. Si no existe la obra como totalidad de sentido, la obra como unidad mínima de significado en tanto que valor sino únicamente en tanto que categoría, no puede preexistir tampoco un lugar común para todas ellas; sólo cabe la voluntad de construir conjunciones anómalas y eventuales, efímeras, dispuestas al olvido y a la quiebra. La obra literaria en tanto que valor puede considerarse en términos de Novela Natural o, para trascender la novela, de Literatura Natural; un conjunto de fragmentos de sentido contingente con una estructura no lineal, suspendidas entre la fragilidad de lo que sucede y lo que no llega a suceder, de la presencia y la ausencia, del origen y del fin del mundo; una existencia potencial, un desdoblamiento constante; una gran y huequísima nada– todavía.

Si el capítulo anterior proponía comprender como alternativa a la literatura mundial las literaturas del devenir mundo, este capítulo pone en entredicho la estabilidad y la cohesión de estos “mundos” que la literatura deviene. Si el proceso de devenir no puede generar nada más que sí mismo y, de hecho, no puede en realidad generar nada en absoluto porque es una operación en constante transcurso, estos mundos no son instancias definibles y catalogables sino que no consiguen, en realidad, instaurarse nunca. No son, por lo tanto, mundos, lo que deviene la literatura en sus pellizcos de significado inaudito sino, precisamente casi–mundos o, recuperando la terminología de Wittgenstein, *worldish literatures*: instancias transitorias de significado contingente generado en la localidad del fragmento como unidad de sentido más allá del sentido pleno de la obra. En las próximas secciones se esbozará la relación entre el comparatismo como dislocación generativa y la literatura mundial como literaturas del devenir a través de la propuesta de la “mala lectura” para la práctica comparativa.

7. *La mala lectura: Close Reading, Distant Reading, Deconstructive Reading and Misreading*

Abstract

La forma de lectura crítica por antonomasia desde el siglo XX hasta el presente ha sido la lectura atenta o Close Reading. De hecho, hasta el año 2000 no habría existido una alternativa original a la lectura atenta como metodología fundamental de los Estudios Literarios. En su artículo “What Was “Close Reading”? A Century of Method in Literary Studies”, Barbara Herrnstein Smith argumenta que más allá de la diversidad de textos y discursos, más allá del motivo o de los materiales, los estudios literarios requirieron, durante todo el siglo veinte, de la lectura atenta como fundamento para su difusión y práctica. En este contexto, la emergencia a principios de siglo de una nueva metodología apodada “lectura distante” (*Distant Reading*), marcaría o bien la disolución de los estudios literarios como disciplina humanista, o bien la “elevación” del campo hacia un posthumanismo computacional (2016, 58). Como bien observa Herrstein, leer textos individuales con especial atención en sus atributos lingüísticos y sus operaciones retóricas es, por supuesto, muy distinto de la substracción de largas piezas de materiales digitalizados propuesta por la lectura distante. En el presente capítulo se explorarán ambas propuestas con el objetivo de definir una nueva metodología, a medio camino hacia ninguna parte, capaz de gestionar íntima y fortuitamente las distancias de la lectura en el contexto de la *worldish* literature.

También se explorarán la lectura deconstructiva y el *misreading* como prácticas alternativas a las formas “correctas” de lectura y se esbozará la propuesta de lectura de esta investigación: la mala lectura, entendida como una práctica de lectura focalizada en el fragmento como unidad de significado independiente de la totalidad de sentido de la obra y su función cohesiva. A través de las nociones de “extrañeza literaria” de Hillis Miller, y “strange stranger” o “extraño forastero” de Timothy Morton y desde la lectura del relato *The Figure in the Carpet*, de Henry James, acompañada por el trabajo de Octavi Rofes, se esbozará la propuesta de la mala lectura, cuyo objetivo es generar porciones de significado

transitorio más allá del sentido pleno de la obra al que aspiran las distintas formas de lectura exploradas a continuación.

7.1. (A)cerca de la lectura atenta

Los inicios de la práctica del Close Reading o lectura atenta pueden situarse, como bien apunta Herrnstein, durante el New Criticism anglo-americano de la primera mitad del siglo veinte. Antes del New Criticism, durante el primer cuarto de siglo, escribe la autora, el estudio de la literatura consistía, fundamentalmente, en la producción, transmisión y adquisición de información factual sobre conjuntos textuales (2016, 60). Con la aparición del New Criticism, el foco de estudio se desplaza hacia el análisis y la descripción de cómo textos individuales logran generar “importancia histórica e interés actual” (ibid.) Herrnstein escribe:

Against the historians and philologists, who treated literary texts as dusty achievements, the New Critics stressed literature as art. A poem, wrote Ransom, is a “living object” (1937, 601). As poets and wordsmiths themselves, they were interested in the craft of text making. (...) Though close reading is often described as a method of interpretation, the New Critics—certainly the first generation of them—were concerned less with establishing the meaning of a text than with understanding its operative machinery. (ibid.)

La propuesta incitada por los integrantes del New Criticism trasciende la lectura; no se trata, simplemente, de leer con especial atención, sino de leer el texto como particularidad. Los nuevos críticos, como el nombre indica, son esencialmente críticos-textuales; en primera instancia, el lector debe interpelar el texto individualmente. Paul de Man escribe, sobre su tiempo como profesor asistente de Ruben Brower en Harvard en los años cincuenta:

Students were not to say anything that was not derived from the text they were considering. They were not to make any statements that they could not support by a specific use of language that actually occurred in the text. They were asked, in other words, to begin by reading text closely as texts and not to move at once into de

general context of human experience or history. Much more humbly or modestly, they were to start out from the bafflement that such singular turns of tone, phrase and figure were bound to produce in readers attentive enough to notice them and honest enough not to hide their non-understanding behind the screen of received ideas that often passes, in literary instruction, for humanistic knowledge” (de Man in DuBois and Lentricchia, 2003, 2-3).

En su introducción al volumen *Close Reading: The Reader* Andrew DuBois se pregunta cómo un concepto aparentemente abstracto como “Close Reading” puede convertirse en “algo” que puede “hacerse” (2003, 3). La lectura atenta como método se inmiscuye en las prácticas de los estudios literarios a través de la pedagogía y se extiende por lo menos hasta el Neo Historicismo, más allá de las prácticas específicas del New Criticism. De acuerdo con Jane Gallop en “The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading”, cuando la lectura atenta parecía empezar a desfasarse junto con el New Criticism, las prácticas deconstructivas volvieron a otorgarle centralidad. En la actualidad, en cambio, argumenta Gallop, la lectura atenta se considera desde la misma perspectiva elitista con la que se rechazó el canon de los nuevos críticos, que inyectó la disciplina de los estudios literarios con una precisión metodológica sin precedentes. “Nos convertimos en disciplina” escribe Gallop, “cuando dejamos de ser historiadores de banquillo y nos convertimos en cambio en esmerados lectores atentos” (2007, 183). Para académicos como Gallop, la lectura atenta haría posible el conocimiento activo y el historicismo, en cambio, relegaría la disciplina a un desfasado y autoritario modelo de transmisión de conocimiento procesado.

Pero, a la vez, y regresando a la antología *Close Reading; The Reader*, una lectura atenta requería no únicamente de un proceso de lectura cuidadoso y específico, sino más específicamente, de un estudio del documento como si existiera “en soledad” (2003, 5). Frank Lentricchia, también editor del volumen, describe en su capítulo “How to Do Things with Wallace Stevens” la lectura atenta como un deseo de “intimidad textual (...) que se elabora en actuaciones complejas –más complejas, dicen sus detractores, que el texto en sí mismo” (2003, 138). “Si bien el New Criticism nos enseñó a leer”, continúa Lentricchia, “también nos enseñó simultáneamente a subordinar nuestros poderes de lectura ante la autoridad “creativa” de una escritura primaria ontológicamente superior” (2003, 139). De

acuerdo con Lentricchia, el New Criticism despoja al lector de su papel central como constructor de historias; una ironía extraordinaria, apunta, –para un método cuya intención inicial era aproximar los textos clásicos a todos los públicos–, pero previsible en retrospectiva, puesto que la lectura atenta se definía y valoraba a sí misma como una lectura secundaria o explicativa de una verdad última oculta en el texto, dispuesta únicamente para quien estuviera dispuesto a observar con suficiente atención.

Por lo tanto, si Gallop considera que gracias a la lectura atenta los estudiantes se encuentran directamente con el texto y producen su propio conocimiento sin necesariamente aplicar el conocimiento producido en otros lugares y repetido indiscriminadamente, para Lentricchia, en cambio, la lectura atenta implicaría la sumisión del proceso creativo intrínseco en toda lectura (atenta, en todo caso), a una verdad última oculta tras la virtuosa parafernalia de la escritura. En cualquier caso, la lectura atenta implica una forma de lectura intensiva; cercana y paciente, como su nombre indica. Implica, de una forma u otra, una lectura directa del texto y la respuesta consiguiente a la lectura.

Si bien es cierto que en sus orígenes como método de la disciplina de los estudios literarios la lectura atenta trataba únicamente el texto como elemento independiente y autocrático, el resurgimiento del historicismo y los posteriores estudios en sociología de la literatura han configurado nuevas formas híbridas de lectura atenta, de forma parecida a la propuesta de Kenneth Burke todavía durante el New Criticism en su intervención “Symbolic Action in a Poem by Keats” incluida también en el volumen *Close Reading, The Reader*. En su introducción, DeBois describe a Burke como un “agente intelectual libre” (2003, 9). Para Burke cualquier forma de crítica idealista que rechazara el conocimiento externo al texto resultaría incapaz de dar cuenta del verdadero “trabajo humano” que toda poesía realiza (*ibid.*). Aun así, como identifica DeBois, la consideración de formas de conocimiento externas al texto en la aproximación crítica no substituye la necesidad de una lectura atenta del texto en cuestión. “Nuestra principal ocupación”, escribe Burke, “es seguir las transformaciones del propio poema. Pero para entender su naturaleza completa como acto simbólico debemos utilizar todo el conocimiento que tengamos disponible” (*ibid.*). Con Burke no remite el deseo de “intimidad textual” pero tampoco se rechaza el

historicismo propio de la posterior sociología de la literatura. En su obra sobre Keats, Burke menciona su deseo de encontrar los vínculos entre el poeta y el poema, y para ello sitúa al autor y su poesía en la era literaria y el contexto biográfico al que pertenecen.

Este proceso de vincular la obra con su contexto original propio del nuevo historicismo se enreda con la consideración de la literatura mundial como el conjunto de desplazamientos de la obra literaria, que implica la consideración del texto en relación a los contextos culturales, biográficos y en definitiva existenciales ya no sólo de su creación sino también de su circulación y sus múltiples recepciones en el tiempo y el espacio. Todavía resulta más complicado si, como se ha desarrollado en los capítulos anteriores, el comparatismo literario persiste en su voluntad de definir una “hegemonía hermenéutica” singular. En su artículo “Teoría (Comparada): Contra la Literatura Mundial del Tiempo sin Historia” Àlex Matas advierte del peligro de la consideración de las “pretendidas virtudes del “giro espacial” sin tener en cuenta su motivación original: “el desmantelamiento de la ideología del progreso” (2023, 130) . A través de Harootunian, Matas denuncia la actual ocupación del comparatismo literario en textos localizados en “una suerte de hiperespacio constituido por límites porosos entre enormes entidades transnacionales o globales” (*ibid.*). Para Matas,

La vieja y conocida prescripción que alentaba la detección de las fuentes e influencias resurge con fuerza bajo los nuevos métodos del cálculo y la comprobación estadística, que convierten la circulación de los textos en el objeto prioritario de estudio. Se explica así en parte el éxito de las propuestas encabezadas David Damrosch, Pascale Casanova y Franco Moretti. El giro espacial que las amparaba –cuyo impulso debería atribuirse a la filosofía de la historia benjaminiana, abiertamente antiprogresiva, o la relevancia para la historiografía de la heterotopía foucaultiana– se convirtió paradójicamente en un instrumento favorable a la perpetuación de la lógica o dualidad geocultural. (...) Dicho de otro modo, la conceptualización de la circulación global no se acompañó de la reflexión sobre cuáles eran los textos que circulaban, qué hacía posible su difusión y qué nuevos localismos surgían de la proliferación de las diferencias, sin que se les

podiera considerar otra vez como simples repeticiones de enraizamientos primitivos. (2023, 134).

¿Qué lugar ocupa la lectura atenta en un contexto en que el comparatismo se encuentra orientado “más que nunca hacia la sociología y hacia otras modalidades, a veces inéditas, de eficaz cálculo numérico”? (2023, 133). Es en este ambiente en que la voluntad de ampliar el alcance del campo literario instiga una estandarización de la práctica comparativa donde aparece, justo con el cambio de siglo, la propuesta de Franco Moretti de substituir la lectura atenta (o intensiva, o directa) por un “Distant Reading” o lectura distante (o extensiva, o indirecta).

7.2. (A)cerca de la lectura distante

Franco Moretti describe su lectura distante como un modelo de investigación basado en la observación de un elemento formal a través de un vasto conjunto de obras dentro de un lapso histórico y geográfico con el objetivo de construir un modelo explicativo de la emergencia, la desaparición o la transformación de ciertos aspectos de la literatura (Conjectures, 2000). Para Moretti, la palabra *distant* implica una “condición de conocimiento” que permite al comparatista focalizar su estudio en unidades mucho mayores o mucho menores que el texto. (2013, 163). Para que los estudios literarios operen en la escala contenida entre lo “mucho mayor y lo mucho menor” que el texto, el texto mismo debe, en ocasiones, desaparecer. “Si queremos comprender el sistema en su integridad”, escribe Moretti, “debemos aceptar la pérdida de algunas cosas” (2013, 164). En este caso, la renuncia del texto.

La metodología de la lectura distante de Moretti se fundamenta en la teoría económica de los sistemas-mundo que considera el capitalismo como un sistema simultáneamente “único y desigual”. La propuesta de Moretti se basa en considerar la literatura mundial de la misma manera; *una* literatura, en singular, un único “sistema de literatura mundial”, profundamente *desigual* e injusto. Para Moretti “una y desigual” significa que el destino de una cultura se ve afectado por otras culturas que las ignoran completamente” (2013, 162). Para el autor, la belleza de la lectura distante en comunión a la literatura mundial es que

define una unidad de análisis o de compromiso formal y simplemente rastrea sus metamorfosis en un conjunto variado de ambientes hasta que, idealmente *toda* la historia literaria se convierte en una larga cadena de experimentos vinculados” (2013, 164). La variabilidad de resultados indica precisamente que el sistema es *uno*, aunque no uniforme, lo que a su vez prueba cómo el estudio de la literatura mundial es inevitablemente “el estudio de la lucha por la hegemonía simbólica alrededor del mundo” (*ibid.*). Usando las palabras de Peter Medawar, Moretti concluye que el estudio de la literatura mundial a través de la lectura distante se convierte en un diálogo entre lo que podría ser cierto y lo que es, en realidad, el caso; que, para Moretti, será “probado” a través de su estudio.

El problema de este acercamiento al análisis literario mundial lo identifica rigurosamente Matas, precedido por Harootunian o Spivak: la propuesta de Moretti sólo puede sustentarse a través de una propuesta análoga de historiografía literaria que “tiende a inhibirse ante la evidencia de que el falso cosmopolitismo que dirige el proceso de globalización esconde un proyecto político de universalización del capital” (2023, 137). Para Matas y Harootunian, esta representación del sistema literario global oculta la colisión de las múltiples temporalidades que coexisten en favor de la consideración de una temporalidad única y lineal a través del establecimiento del mercado internacional como modo singular de circulación. Así, la esperanza de Moretti de construir un sistema en el que “toda la historia literaria se convirtiera en una larga cadena de experimentos literarios” implica, inevitablemente, el sometimiento, la inhibición y la supresión de las distintas temporalidades y modos de existencia bajo la tiranía de un singularismo histórico-literario artificial.

El gesto de Moretti es análogo al descrito en el capítulo anterior en relación a la consideración del valor y la categoría literarias: la renuncia de la lectura, es decir, la renuncia al valor literario a favor del establecimiento de las obras literarias como objeto de estudio, es decir, en favor de su consideración en tanto que categoría literaria. En este sentido, la renuncia a la lectura permite la reducción del texto a “unos pocos elementos”, su “abstracción de la fluencia narrativa” en pos de la construcción de un nuevo objeto artificial, como ejemplifica en su obra “Graphs, Maps Trees” (2007, 53). Para Moretti, la propuesta de la lectura configura una alternativa a la falta de vinculación entre lecturas

atentas singulares. En su esquema se construye una materialidad dialéctica articulada en una geografía determinada en la que existe una realidad actual y única de la literatura accesible a través de un estudio suficientemente “distanciado” –es decir, capaz de abarcar mayor conocimiento *y* mayor espacio–. En otras palabras, según Moretti, la lectura distante establece un “canon ciego” y una “caja oscura” de la historia literaria, puesto que no podría identificarse el evento original que inaugura la “cascada de información” que configura su sistema (2000, 211).

La propuesta es problemática, además, porque no pretende únicamente *generalizar* en su aproximación al objeto de estudio, sino que aboga por una suerte de “generalismo abstracto” que considera la especialización (y, en consecuencia, la lectura especializada de la literatura) como una cuestión menor. Amif Khadem identifica, en su artículo “Annexing the Unread: A Close Reading of ‘Distant Reading’”, el riesgo inherente del método en el hecho de que el trabajo de los distintos académicos que configura la “cascada de información” que describe Moretti, se realiza mayoritariamente de forma independiente y a través de lecturas atentas, y, naturalmente, incluyen su propia “forma irreductible de estilo multifacético. De esta manera, el lector distante deberá o bien reducir la complejidad estilística de dichas investigaciones en favor de unos apuntes sencillos y directos para usar como material en crudo para su propia investigación, o, por el contrario, mantener una calidad maleable para que sus propias inferencias asimilen el trabajo de otros académicos sin tratarlos como declaraciones simplificadas (2012, 415).

Tanto la lectura atenta como la lectura distante responden a un paradigma equivalente en referencia al mundo y a la literatura mundial. Si la lectura atenta fue en un primer momento el método a través del cual aprehender el sentido de la obra literaria, o, en otras palabras, el método de rastreo y descubrimiento de los indicios lingüísticos, formales y estilísticos del *sentido pleno* inherente en la escritura, la lectura distante emerge en la esperanza de comprender la *totalidad* de la literatura. Esta totalidad deberá incluir lo que Moretti denomina, usando las difícilmente traducibles palabras de Margaret Cohen, “the great unread”–, trascendiendo el texto para trascender así la “problemática del canon” y cartografiar la verdadera y única literatura mundial –que todo lo abarca e, inevitablemente, todo lo excluye–.

Para Moretti, la lectura atenta supone un problema irremediable de alcance; sólo inviertes tanto tiempo en textos individuales, argumenta el autor, si consideras que muy pocos importan realmente. El problema con la lectura atenta, continúa el autor, es que depende de un canon extremadamente pequeño. (2013, 162). Pero, en realidad, esta afirmación sólo puede ser cierta o, por lo menos, relevante, si el objeto del comparatismo en los estudios literarios mundiales persiste orientado al establecimiento de una única práctica, en un único espacio, a través de una metodología única. Si, en palabras de Matas, persiste el deseo de prorrogar la concepción de una “homogeneidad hermenéutica que partiría del supuesto de una unidad basada en la contigüidad geográfica y que persigue el objetivo de construir una única configuración: un modelo universal que proyecta su réplica en todas partes” (2023, 131). Ante la evidencia de la falacia ontológica del Mundo Único de la literatura mundial y la consiguiente necesidad de reforma en el comparatismo y los estudios literarios, se vuelve necesaria la consideración de nuevas formas de lectura, inéditas e insólitas, capaces de considerar el carácter múltiple, inestable y efímero del devenir-literario.

7.3. Leer de cerca y de lejos: la lectura deconstructiva

Como todo, ni la lectura atenta ni la lectura distante han permanecido indiferentes al paso del tiempo. Como bien apuntaban Gallop y Matas, tras el progresivo desvanecimiento de la lectura atenta con la emergencia del Neohistoricismo como reacción a los excesos del New Criticism, la divulgación, durante la segunda mitad del siglo pasado, de la deconstrucción como práctica filosófico-literaria otorgó de nuevo un papel significativo a una práctica derivada de la lectura atenta original. Jacques Derrida, primer pensador en poner en práctica el término *deconstrucción*, insiste a lo largo de su carrera en que la deconstrucción no es en ningún caso un análisis, ni una crítica, ni un método –ni puede tampoco convertirse en uno. Para Derrida, la deconstrucción no es, siquiera, un acto u operación: no pierde nada, escribe el autor en una de sus cartas, al admitir que es imposible en sí misma. (1991, 272-275). En su artículo “Deconstructive Reading: What, Why, How”, Anil Singhal da voz a los distintos herederos del concepto, y apunta que la “lectura deconstructiva atiende al proceso deconstructivo que ocurre constantemente

dentro de los textos y aguarda su lectura” (2015, 2). Para Michael Payne, afirmar la imposibilidad de la deconstrucción implica reconocer el deseo imposible del lenguaje (...) hacer presente lo permanentemente elusivo. (1993, 121). A su vez, Christopher Norris apunta que el curso deconstructivo sucede no por parte del lector, sino por la parte del texto en sí mismo correspondiente al desasosiego entre lo que el texto manifiestamente *trata de decir* y lo que se encuentra *obligado a significar* (2002, 19). No existe una forma única de deconstrucción, escriben Robin Usher y Richard Edwards, puesto que el texto se deconstruye a sí mismo literalmente a la vez que realiza un intento impracticable de tomar la lengua como significante trascendental (1994), “i.e.”, aclara Singhal, “como una forma de posicionar una u otra verdad perpetua” (2015, 4) Por lo tanto, todo lo que el lector deconstructivo debe hacer, concluye Singhal, es escribir sin un objetivo claro, puesto que escribir, en palabras de Roland Barthes, es un verbo intransitivo, lo que implica que no tiene ni un objeto ni un final por sí mismo. (2015, 5)

Es crucial por tanto integrar la premisa en la que insiste Derrida: la deconstrucción tiene lugar en la práctica de la escritura y no en el resultado de la escritura, lo que generaría, en palabras de Gary Rolfe, un número indeterminado de textos-*suplemento* del texto-*deconstruido*, puesto que cada texto contiene en su interior el potencial de una deconstrucción “ad infinitum” (2004, 274). Si bien Derrida insiste en la imposibilidad de metodizar la deconstrucción, Singhal encuentra diversas condiciones *sine qua non* para la deconstrucción: (1) la lectura deconstructiva tiende a concentrarse en conflictos diversos y persistentes dentro del texto. (2) Busca interpretar la obra otorgando prominencia a sus significados suprimidos o silenciados y crea la posibilidad de coexistencia de significados contradictorios, paradójicos o rivales dentro del texto. (3) Trata de localizar los conceptos privilegiados de un texto para evidenciar como estos construyen sus propios sistemas de lenguaje y significado, con sus propias contradicciones y fisuras. (4) Se centra en las dicotomías y binarismos del texto para (4.1) exponer la jerarquía que los configura, (4.2) tergiversar la jerarquía provisionalmente para lograr que el texto invierta lo que parecía significar en un principio, y (4.3) reafirmar las oposiciones binarias en un contexto no jerárquico de correlación de la diferencia para evidenciar que todas estas distinciones contextuales son inestables, reversibles y co-dependientes, celebrando así las ilimitadas interpretaciones potenciales de significado sin proponer una realidad o verdad objetivas.

(5) Es un método de análisis de significado, pero no necesariamente de significado verdadero. Se focaliza en las distintas interpretaciones y no en su corrección. (6) No destruye la estructura de un texto, sino, por el contrario, trata de hacer manifiesto el hecho de que el texto ya se ha de-construido a sí mismo. Asimismo, (7) la deconstrucción debe también trascender el binarismo y leer entrelíneas para trazar las aporías y los cambios en el argumento así como otros detalles ortodoxos generalmente pasados por alto como las notas al pie, las metáforas casuales, las etimologías, las *itálicas*, las comas, las comillas, los cambios en el orden de las palabras, las repeticiones, los solecismos... etc. (8) Una lectura deconstructiva es siempre una escritura deconstructiva. Busca explicar el texto pero siempre de forma original e inédita: es una herramienta de auto-referencia que no ofrece respuesta alguna a la penetrante problemática de la interpretación por sí misma. (9) Resalta, por el contrario, la infinitud del proceso de lectura y escritura insistiendo en que toda deconstrucción resulta preliminar e interminable. Por último, es importante recalcar que (10) deconstruir un texto no implica *destruirlo* ni despojarlo de sentido, sino, por el contrario, el objetivo es expandir el horizonte de sus posibilidades lógicas y retóricas de significado. (2015, 6-11).

La lectura deconstructiva tiene, en apariencia, poco que ver con la lectura atenta de las décadas anteriores. Si bien la lectura detallada, la alusión y la exploración del texto singular permanecen prácticas actuales para cualquier lectura deconstructiva, el objetivo no es la averiguación de una verdad última y singular del texto original sino, por el contrario, la manifestación de una dimensión latente y recóndita de la escritura y sus significados. El primer cometido de la lectura deconstructiva en el contexto de un canon singularista y centralizado es, precisamente, la re-lectura de dicho canon más allá de sus privilegios inherentes. Jen Hui Bon Hoa, en su capítulo “Deconstruction, Collectivity, and World Literature”, argumenta que el objetivo de la re-lectura deconstructiva del canon occidental debe realizarse “desde la perspectiva del otro”, es decir, no con el objetivo de analizar cómo “la hegemonía consolida su poder a través de ciertas formas de representación” sino, en su lugar, con el objetivo de desestabilizar las “formaciones identitarias tanto de culturas hegemónicas como no hegemónicas para hacer posibles nuevos conceptos de colectividad global” (2018, 190). Por lo tanto, la lectura deconstructiva debe, según Hui Bon Hoa, comprenderse como una forma de lectura *contra* el texto, cuyo objetivo es lograr una visión libre de prejuicio de las estructuras de poder

social y político subyacentes al canon occidental. En este sentido, Frank D. McConnel, en su artículo “Will Deconstruction be the End of Literature?” Reprocha la existencia de una dimensión profundamente conservadora de la deconstrucción en su consideración de toda la realidad humana como un hecho lingüístico, lo que implica a su vez que el universo es, si bien infinitamente complejo, imperturbable e inmutable (1990, 100). Para McConnel, reducir la realidad humana a su realidad lingüística no resolvería la tensión de la multiplicidad significativa de la(s) realidad(es) sino, por el contrario, la sometería en última instancia a una consideración ontológica estable e inalterable.

La lectura deconstructiva parece alejarse de la lectura atenta original principalmente por la proximidad casi indiscernible entre el papel de la lectura y el papel de la crítica. Pero la lectura deconstructiva es, también, una forma de crítica. La lectura atenta conlleva, en su supuesto original, una forma crítica de implicación y respuesta al texto que, comprendida desde el marco de representación de la modernidad occidental, se caracteriza por su capacidad de incorporación de cualquier acontecimiento diferenciador dentro de los márgenes de la convención. En su capítulo doctoral “Creació i Crítica en el Règim Modern de Veritat”, Octavi Rofes realiza una lectura del relato de Henry James *The Figure in the Carpet* para subvertir este sometimiento de la creación (en este caso, el texto) a las operaciones de “contra-invencción” que lo ajustan a reglas y marcos generales (la crítica) (2015, 80.). En el relato, el Narrador, un joven crítico, acaba de realizar una reseña de la última novela publicada por Hugh Vereker, por quien profesa gran afinidad, pero quien le reprocha no haber logrado encontrar, en su lectura, el “hilo conductor en todas sus obras que las convierte en un collar de perlas único”. “El reproche”, escribe Rofes, se dirige en realidad a “la crítica en general, a los “demonios de la sutileza” que son incapaces de detectar el plano que gobierna cada uno de sus volúmenes, un plano que, aun siendo tangible y expresable, se acaba convirtiendo, por la ineptitud de la crítica, en un secreto no intencionado” (*ibid.*). El Narrador, tras releer la obra de Vereker sin ser capaz de desvelar sus secretos, comparte el cometido con George Corvick, amigo y también crítico, quien decide afrontarlo desde la perspectiva inversa a Vereker: “en lugar de entregarse al texto redoblando la atención en la lectura y afinando los procedimientos analíticos propios de la crítica, Corvick decide tomar distancia”, escribe Rofes. “Sólo una experiencia nueva e intensa”, continúa, “un cambio de filosofía y escenario, producirá el toque decisivo, el

golpe de magia capaz de reordenar todos los elementos literarios ya presentes en su mente” (ibid.), donde cada página de Vereker habría quedado ya registrada para revelar, un día cualquiera, en que ni siquiera estuviera pensando en ello, la “soberbia complejidad de la única combinación correcta” (1996, 592).

En la lectura de Rofes del relato de James se desvelan dos cuestiones igualmente relevantes en lo que refiere a los modos de lectura expuestos en este capítulo. Por un lado, la lectura atenta (atentísima) del joven Narrador, dispuesto a aprenderse cada página del libro –“*he knows every page, as do I, by heart*” (1996, 592) como voluntad de someter, como expresa Wagner en *The invention of Culture* cualquier acontecimiento diferenciador a la acción de control y adaptación de la crítica. Así, la lectura atenta del Narrador – y como analogía, también, de la lectura atenta propuesta por el New Criticism– perpetuaría una forma de sometimiento de la diferencia a unas reglas y marcos generales previamente dispuestos a través de las operaciones de “contra-invencción” de la crítica. En última instancia, Rofes identifica esta contra-invencción “en un sentido amplio”, con la invención de la cultura, cuyo propósito último resultaría la “neutralización de la singularidad de cualquier acontecimiento único e irrepetible” (2015, 79).

Bajo este paradigma, Corvick demuestra, a través de la ruptura con los procedimientos, entornos y estilos de vida habituales, haber comprendido la “auténtica naturaleza de la propuesta de Vereker”: para Rofes; que la ocultación de la figura no sería por defecto, sino por exceso de crítica (2015, 81). Rofes escribe:

“Només desde la relativització del control crític, és a dir, només des de la contra-crítica i no de la contra-invenció, es pot remuntar fins les regles de segon grau que son la “causa” del fet creatiu” (ibid.).

Este espacio de la contra-crítica abre también la puerta para otra forma de lectura: una contra-lectura que requiere de una *deteritorialización* del texto y una *deteritorialización* del lector; de un proceso de “nuevas invenciones” en lugar de “contra-invencciones”, de la creación, efímera e inestable, de casi-mundos de significado contingente, siempre dispuestos para su propio colapso.

La segunda cuestión es algo más enrevesada: Rofes escribe, en voz del Narrador, que “la única combinación correcta” (*the one right combination*) es revelada a Corvick a través de esta “experiencia nueva e intensa” que producirá el “golpe de magia”, el giro definitivo. Pero esta realización de la “verdad última” de la obra sucede, únicamente, en el imaginario del Narrador. Si bien *The Figure in the Carpet* puede leerse como la búsqueda de nuevas formas críticas de revelación del significado pleno inherente en toda obra literaria, también puede comprenderse como la realización de la oquedad intrínseca de la literatura. Cabe la posibilidad de que Corvick, en su viaje a la India, retorne, simplemente, con las manos vacías. Vereker confirma el acierto de Corvick, y Gwendolen Erme, la mujer del crítico, guarda su secreto con celo después de su muerte. Pero el secreto, podría ser, en realidad, nada en absoluto; no la *nada* a la que se refiere el Narrador al cuestionar a Erme sobre la *existencia* del secreto, sino la nada entendida, recuperando las reflexiones de Gospodínov del capítulo anterior, como *nada –todavía*. El lector, como bien identifica Rofes, queda inscrito en el grupo de críticos–en contraposición al colectivo de creadores y poseedores del secreto– de la mano del Narrador como “guía incompetente” en cuyo criterio debe confiar, por lo que no sospecha de esa supuesta “única combinación correcta”.

Como alternativa a la comprensión de la obra como sentido total y revelada en la dinámica de producción de sentido, Tzevan Todorov en *Poétique de la prose* sugiere la posibilidad de que el secreto no sea más que la necesaria existencia de un secreto como causa absoluta: en palabras de Rofes; “un secreto inviolable porque consiste en *nada más* que su propia existencia secreta, sin contenido” (Todorov, 1971, 185 en Rofes, 2015, 82). Un secreto que existe sólo en su condición de interrogante. Así, el sentido de la lectura será la búsqueda de sentido en la propia búsqueda de sentido, y la crítica pasa a ser, no la verdad revelada –es decir, no la verdad última escondida en las profundidades del texto–, sino la propia *búsqueda* de la verdad. Pero, de nuevo, la lectura en “ausencia de contenido” –en la que la ausencia significa, simplemente, *nada*–, se contrapone de igual manera a la lectura atenta al contenido del secreto, por lo que, como destaca Rofes a través de Bill Brown (2008), en ambos casos, ya sea por “la aceptación de la ausencia o por la recursividad, se refuerza el principio básico de control crítico”. (2015, 83). Brown identifica, en estas dos formas de

crítica, una “muestra de las dinámicas por las que opera el sub-sistema social de los estudios literarios para garantizar su autonomía y perpetuación” (*ibid.*).

A través de ambas formas de crítica puede, también, esbozarse una analogía con las dos formas de lectura atenta esbozadas hasta el momento; una lectura atenta original, fijada en descifrar el contenido del secreto –frustrada, inevitablemente–, y una lectura atenta deconstructiva, convencida de la ausencia –vacía de contenido– de secreto, pero dispuesta, aún así, para su potencial descubrimiento. Una tercera forma de lectura emerge, aquí, de las grietas entre ambas: una lectura atenta y deconstructiva, pero también distraída y constructiva. Una tercera lectura, de nuevo a través de Rofes, capaz de “identificar las condiciones de existencia” de la distancia entre ambas lecturas. No tanto una lectura atenta en voz del Narrador, ni tampoco una lectura-deconstructiva en voz de Vereker; una lectura, en cambio, en voz de Corvick, en su papel de “conmutador de perspectivas” –expresión que Rofes toma prestada de Viveiros de Castro en su estudio de la “diplomacia cosmológica” del papel de mediación del chaman cuando es capaz de ver otras especies “tal como se ven ellas mismas” (Viveiros de Castro, 2010, 153 en Rofes, 2015, 84).

Viveiros de Castro describe el papel del chamanismo amazónico como una forma de comunicación “transversal entre incomunicables, una peligrosa y delicada *comparación* entre perspectivas en que la posición de humano está perpetuamente en disputa”. Para Viveiros de Castro ver a las otras especies tal como se ven ellas mismas significa, esencialmente, verlas como *humanas*. Por lo tanto, la pregunta que se plantea cuando un individuo se encuentra frente a “un haz de afectos y de agentividad alógeno” es siempre “¿[a] quién toca la posición de humano aquí?” (2010, 154). La lectura es siempre un encuentro con un haz de afectos y de agentividad alógeno. Cada lectura es, en realidad, un encuentro, fortuito y breve, con un haz de afectos y de agentividad alógenos. Ante el lector el texto se despliega y sobre el texto el lector se derrama. Si Corvick es, entonces, el único capaz de tomar distancia para situarse un paso más allá de la segregación y disponerse a la mediación, –es decir, a la pregunta: a quién toca la posición de humano, *aquí*– una tercera lectura-Corvick requiere, en términos de Viveiros de Castro, reconocer la *humanidad* del texto, o, siguiendo el argumento de Rofes, descifrar no su sentido pleno, sino sus “verdades simbólicas”: las fórmulas que hacen presente aquello que había quedado hasta entonces

fuera del alcance de la percepción o el entendimiento, y que generan relaciones y asociaciones que introducen distinciones dentro de los grupos y categorías de la convención.

Una tercera lectura contra-crítica; una lectura “generadora de diferenciación y creadora, por sí misma, de nuevos acontecimientos y nuevas realidades” (2015, 102). Una lectura hueca, dispuesta a la mal-interpretación y a la insinceridad²⁰, a la repetición y a la descontextualización – una lectura siempre errónea, siempre incompleta y siempre inestable, corta, atenta y contingente: tan dispuesta al cambio y a su desaparición que siempre deba ser, antes de nada, una mala lectura.

7.5. La mala lectura

7.5.1. Misreading

¿Cómo mal-leer? Si leer significa “pasar la vista por lo escrito o impreso comprendiendo la significación de los caracteres empleados”²¹, la mala lectura implica la puesta en cuestión de, por lo menos, uno de los factores de la definición. La concepción ordinaria de o bien “la vista”, o bien “lo escrito”, o bien “lo impreso”, o bien la propia “comprensión de la significación de los caracteres” debe verse alterada –para *mal*. Bien-leer implicaría realizar todas estas acciones de forma correcta; mal-leer, en cambio, conlleva realizar al menos una de ellas de forma errónea, o, en este caso, de forma *inaudita*. En español, el término “inaudito” es sinónimo, a la vez, de “insólito, extraordinario, admirable” y “atroz, horrible, reprobable y *malo*”.

Harold Bloom, Paul de Man o J. Hillis Miller y, en general, la conocida como “escuela deconstructiva de Yale” acuñaron el término *misreading* para referirse, a grandes rasgos, a la comprensión imperfecta de un autor sobre su propio texto. Harold Bloom, en su artículo “The Necessity of Misreading” argumenta que no existe, en realidad, tal cosa como una

²⁰ En su investigación, Rofes distingue entre la autenticidad propia de la fórmula de verdad simbólica, y la sinceridad, propia de las fórmulas de verdad gubernamental, verídica y mundanas. Para más sobre el tema ver Rofes, Octavi (2015); *Art Públic i Producció de Localitat*.

²¹ Definición de la RAE

obra original; toda nueva composición es simplemente una *mala lectura* o una mala interpretación de una obra previa cuya influencia resulta inevitable e inescapable (2001, 70). El término *influencia*, central en la obra de Bloom, debe entenderse estrechamente vinculado al término *tradición*, pero, en voz del autor, sin sus connotaciones “numinosas”. La tradición, escribe Bloom, invoca “el Sublime” y “el Grotesco”. La influencia, en cambio, invoca en sus mejores momentos lo pintoresco; en los peores, lo patético²². La influencia des-idealiza la tradición en su evidencia de que toda tradición proviene de cometer errores en relación a la anterioridad. La influencia, por tanto, es a la vez la evidencia y la productora de las formas de *misreading* que expone el autor; los poetas son tan mal-leídos, apunta Bloom, que las interpretaciones generales que se hacen de sus obras tienden a ser lo contrario de lo que el poema “realmente es” (2001, 74).

Para de Man, el autor desconoce lo que el lenguaje genera en su propio texto. Siguiendo de cerca la teoría de Derrida, de Man argumenta que, para el autor, el texto parece decir alguna cosa, pero hace y muestra otra distinta. En su capítulo para el libro *The Pragmatics of Understanding and Misunderstanding* José Ángel García Landa escribe, en voz de de Man, que la retórica implícita de un texto deconstruye entrelíneas lo que el autor parecía estar apuntando explícitamente. La labor del crítico implica, en consecuencia, para de Man, señalar los puntos ciegos de la obra –las discrepancias entre lo que el autor proyectó y lo que el texto expresa. (1998, 62)

Para de Man, los puntos ciegos residen *dentro* del texto, preexisten la lectura, y en consecuencia es la labor del crítico identificarlos y comunicar su existencia. Pero, paradójicamente, existen según de Man textos sin ningún punto ciego, como sería el caso de los textos de Rousseau, y es la lectura de Derrida la que se los atribuye –por lo que necesitará una segunda lectura crítica, en este caso la de de Man, para evidenciar el “error” (que no la mala lectura) en la lectura de Derrida, y el “acierto” en la lectura de de Man.²³ Si bien Landa se cuestiona sobre el papel de la agencia en de Man –quién o qué significa– en su esencialismo –la inafectación del texto a la lectura–, es la polarización entre lecturas

²² Bloom utiliza, de hecho, el término *bathetic*, sin traducción al español; “producing an unintentional effect of anticlimax”.

²³ Landa se refiere al capítulo “Retórica de la Ceguera” dentro de *Visión y Ceguera*, de de Man.

correctas e incorrectas la que problematiza la forma de “misreading” que el mismo autor defiende. Aunque es cierto que la práctica de la deconstrucción, como apuntaba Singhal, se presta a una regresión infinita en la que un crítico (Derrida) deconstruye un autor (Rousseau) y es después deconstruido por un segundo crítico (de Man), la consideración de “lecturas erróneas” –de nuevo, no *malas lecturas*– perpetúa la prominencia de una fórmula singular de sentido en la obra; “lo que realmente es”, que escribía Bloom, y el *insight* en *Blindness and Insight* de de Man.

Hillis Miller ofrece una solución alternativa en su reflexión sobre las lecturas de lecturas de obras literarias que describe como un fenómeno con una secuencia narrativa, lo que añadiría un nuevo elemento a la fórmula de construcción de sentido retrospectivo. Miller ejemplifica esta secuencia narrativa deconstructiva a través de –*de nuevo*– Henry James y la re-lectura de sus propias obras para los prólogos de la edición de Nueva York. En *Ethics of Reading*, Miller afirma que “todo texto es una mala lectura” en el sentido en que siempre se desvía o traduce pobremente lo que en primera instancia trataba de expresar (1987, 120). El autor sugiere que la ficción es siempre una alegoría de la inevitabilidad de la mala lectura, y la narrativa es una alegoría de la imposibilidad de alcanzar un punto de origen: ni siquiera puede contarse con el narrador de James, apunta Miller, que es “inteligente, perceptivo e irónico” (1987, 217) para extraer todo y todos los significados de lo que dice. En consecuencia, argumentará Miller, todo texto contempla su propia ilegibilidad, facilitando únicamente la *comprensión* de su *incomprensibilidad*. Cada lectura es, por lo tanto, un momento ético completamente nuevo; similar, pero nunca idéntico, a la lectura original de la escritura del texto.

En su tesis doctoral *The ethics of criticism: J. Hillis Miller and the metaphysics of reading*, Russell DuBeau Lynde apunta que, para Miller, el lector es libre de reinventar el texto: lee no para aprender ni confirmar una presuposición sino para “continuar el proceso de inauguración” (1995, 41). El valor de la lectura, para Miller, reside “contra toda razón” (1987, 118) en la diferencia y la desviación en relación al texto que pretende leer. Para el autor, la lectura es “la libertad de cautivarse” que no es del texto en sí mismo, sino de lo que existe en él de forma latente. (1987, 120). En la última sección de su capítulo sobre James, Miller localiza en la noción de traducción de Walter Benjamin una analogía del

proceso de lectura. Para Benjamin la tarea del traductor no es la de asemejarse o imitar²⁴ el significado del texto original sino re-presentar el fracaso del original de capturar la pureza del lenguaje: “un elemento más allá de toda información – cercano y a la vez remoto, oculto o distinguible, fragmentado o poderoso” (1987, 125). A la vez, la lectura de un texto no puede ser la traducción imperativa de sus características epistemológicas sino un acto performativo en el que el lector difiere o retrasa la comprensión de los significados simbólicos del texto, que el autor describe como “modos de significación parabólicamente cercanos” (*ibid.*). DuBeau apunta que para Miller un texto literario debe ser, por definición, irreducible, insignificante e infinitamente heterogéneo y, aún así, el deseo de la crítica es reducirlo, significarlo y contenerlo (1995, 23).

Para describir esta irreducibilidad, insignificancia y heterogeneidad, Miller utiliza el término “literary strangeness” o “extrañeza literaria” que debe permanecer impermeable a los deseos de domesticación de la crítica; la obra de arte significa en sí misma, defiende el autor, en lugar de representar cualquier cosa, por lo que la crítica deberá hacer lo mismo: significar sin depender de la referencia (1987, 190). En la incomodidad de la indeterminación de la extrañeza literaria, la crítica relega la literatura a una condición meramente mimética o referente a contextos extra-textuales, pero para Miller la primera responsabilidad del lector debe ser ofrecer una respuesta a la demanda del texto; las palabras *demandan* ser leídas, mal-leídas y reescritas. Como respuesta a esta demanda, la crítica deberá no tanto tratar de “comprender el texto” sino la “fuerza, substancia o cosa” que el texto mismo trata de comprender (*ibid.*).

En su artículo "The Still Heart: Poetic Form in Wordsworth" (1971), Miller afirma que el lenguaje es siempre figurativo y en consecuencia la literatura es un juego o una deconstrucción de la naturaleza figurativa del lenguaje, por lo que el significado se genera en la interacción entre elementos en lugar de en la referencia a significados preexistentes. Alinear el libre juego lingüístico con la significación textual, escribe DuBeau, permite a Miller tratar la “extraña *extrañeza literaria* sin objetivarla y experimentarla como un fenómeno ontológico en lugar de epistemológico” (1995, 29). Por lo tanto, la crítica deberá ser siempre secundaria a la lectura; la crítica implica generalizaciones, que cubren y

²⁴ Benjamin utiliza el término *resemble*

aterrizan la extrañeza fundamental de la literatura. Por el contrario, cada lectura debe ser un nuevo acto performativo de la acción creativa original, cada lectura debe percibirse como una reformulación y una rearticulación del orden preestablecido.

Miller escapa la inercia singularista presente todavía en Bloom y de Man en su atención a la extrañeza literaria. En su intento de preservar *extraña* la extrañeza literaria, Miller trasciende la noción de una realidad última del texto, si bien oculta o dispersa, que todavía Bloom y de Man consideran en su conceptualización del “misreading”. Esta extrañeza literaria debe, en cualquier caso, mantener “extrañeza” en la lectura y, sobretodo en la escritura crítica que pudiera generar. Timothy Morton introduce, en su libro *The Ecological Thought*, el término *strange strangers* para referirse a una entidad que no sólo percibe otro elemento como extraño, sino que carece además del marco de referencia necesario para normalizar esta extrañeza (2010). En el contexto de su investigación, Morton argumenta que “lo ecológico (...) nos fuerza a inventar formas de coexistencia que no dependan del interés individual” (2010, 135): de la misma manera, considerar la literatura como un “extraño forastero” (*strange stranger*) implica trascender el “interés crítico”, o, en palabras de Wagner y Rofes, la contra-invencción de la cultura.

La mala lectura es una propuesta que considera la extrañeza radical de la literatura no para reivindicar la inaccesibilidad de un significado único y pleno, sino para manifestar la multiplicidad inherente en el vacío que produce la extrañeza. La mala lectura invita a inventar, en definitiva, nuevas formas de respuesta al texto (o contra-crítica) capaces de trascender la inercia “cultural” de sometimiento de la diferencia al control y adaptación de la convención.

7.5.2. *Manifiesto de la mala lectura*

La única manera de exponer de forma clara la propuesta de mala lectura que impulsa esta investigación es su puesta en práctica. Si bien es cierto que todas las lecturas que se han sucedido hasta el momento han sido, en realidad, malas lecturas, en la conceptualización del método la práctica queda evidentemente manifiesta. Mal-leer implica, en primera instancia, la renuncia a la existencia de un significado pleno en la obra literaria. Cualquier lectura tendrá el potencial de ser una mala lectura siempre y cuando pueda entregarse a la

oquedad que carga la literatura. La mala lectura reconoce que todo *texto literario debe ser, por definición, irreducible, insignificante e infinitamente heterogéneo*²⁵. Sin un sentido pleno, sin una totalidad asible o asequible, sin una verdad *verídica*²⁶ y última de la obra, resiste únicamente el fragmento en su infinita localidad. La mala lectura lee compulsivamente el fragmento. La mala lectura es una lectura atenta porque observa el lenguaje desplegarse, y el significado construirse y derribarse a cada giro de la lengua. La mala lectura captura el fragmento y lo libera de la subordinación a la unidad significativa del texto. La mala lectura establece vínculos afectivos con el fragmento *no para aprender ni confirmar una presuposición sino para reiniciar el proceso de inauguración*²⁷. La mala lectura compone la Literatura Natural²⁸ de toda Literatura y convierte la consecuencia en causa y la continuidad en apertura. La mala lectura *arranca todo el tiempo, promete algo, llega hasta la página diecisiete y vuelve a empezar*²⁹. La mala lectura es un *acto performativo*³⁰: mal-leer inaugura casi-mundos inauditos –genera espacios intermedios e indeterminados de sentido contingente. La mala lectura *deterritorializa*³¹ el fragmento: separa al anómalo de la manada e interrumpe la inercia referencial para manifestar el devenir de la literatura. La mala lectura, como el devenir, *no produce nada*. La mala lectura es una *dislocación generativa*³² sin ningún desenlace. La mala lectura reconoce la extrañeza inherente en la literatura y renuncia su comprensión. La mala lectura pregunta “por qué” por simple fascinación. La mala lectura da cuenta de la literatura *como los físicos dan cuenta de las señales anómalas provenientes de agujeros negros*³³. La mala lectura reivindica su libertad de cautivarse –no con el texto en sí mismo, sino con lo que *existe en él de forma latente*. La mala lectura reivindica su libertad de cautivarse –no con el texto como totalidad sino con la extrañeza en el uso del lenguaje del texto (*What in the world*

²⁵ Miller, 2005

²⁶ Rofes, 2015

²⁷ DuBeau 1995

²⁸ Gospodínov, 2020

²⁹ Gospodínov, 2020

³⁰ Rofes, 2015

³¹ Deleuze i Guattari, 1972-1980

³² Melas, 2007

³³ Miller, 2005, 257

*could have led a presumably sane man to use language in such an exceedingly strange way?*³⁴) La mala lectura se apropia de la lengua y de la palabra sin remordimientos. La mala lectura no obedece al sentido –puntual y contingente– del fragmento-en-el-texto; la mala lectura inaugura nuevos sentidos –puntuales, contingentes *y efímeros*– del fragmento en, por, hacia–. La mala lectura reconoce la literatura como una malla de elementos interdependientes e interconectados en que el vacío y la oquedad tienen el mismo valor generativo que la lengua y la palabra, lo que en consecuencia mantiene abierto un espacio para la extrañeza desorientativa de la intimidad de la lectura³⁵. La mala lectura se fascina de la extrañeza literaria. La mala lectura reconoce que a mayor intimidad, mayor extrañeza; a mayor detalle, pausa, atención, menor comprensión, reconocimiento, o verdad en la lectura. La mala lectura es una lectura literaria y entre líneas que sólo puede generar *contra-crítica*³⁶; aproximaciones parciales a los pedazos dispersos del texto sin horizontes comunes de sentido. La mala lectura reconoce su error, mentira, fallo y desorden. La mala lectura no busca fórmulas verídicas de sentido, sino fórmulas simbólicas; re-presentar lo que, en el hermetismo significativo de la totalidad textual, no pudo presentarse. La mala lectura niega toda originalidad. La mala lectura experimenta la literatura como Claude Lévi-Strauss describe el concepto de *mana* a través de Marcel Mauss; *fuerza y acción, cualidad y estado; sustantivo, adjetivo y verbo a la vez; abstracta y concreta, omnipresente y localizada. Et en effet, le mana est tout cela à la fois*³⁷; ¿pero no es justamente porque no es ninguna de estas cosas por lo que puede cargar con cualquier forma de contenido simbólico? La mala lectura afronta la literatura como un grado cero de significado simbólico. La mala lectura lee la literatura como un *signifiant flottant, qui est la servitude de toute pensée finie (mais aussi le gage de tout art, toute poésie, toute invention mythique et esthétique)*³⁸. La mala lectura acepta el rechazo, la paradoja, y la incomprensión. La mala lectura requiere agencia. La mala lectura es un acto; no un atributo. *Et si le sens du sens, c'est l'implication infinie?*³⁹. La mala lectura

³⁴ Ibid.

³⁵ Morton, 2010

³⁶ Rofes, 2015

³⁷ Lévi-Strauss 1987, 31

³⁸ C. Lévi-Strauss, C. (1947); La Sociologie française, in La Sociologie au XXe siècle, Presses Universitaires de France

³⁹ Derrida, L'écriture et le Différence, 1967, 42

*actua en la zona interliteraria, commutant diferents perspectives de la narració que sino estarien tancades unes a les altres*⁴⁰. La mala lectura requiere de una implicación textual. La mala lectura se abre a la escritura. La mala lectura invita a escribir *intransitivamente*. La mala lectura compromete ¿el mundo?, el texto, la escritura y la lectura. La mala lectura invita a salir de uno mismo y, como Corvick, viajar a la India⁴¹;

la mala lectura es una experiencia

la mala lectura requiere entrega

La mala lectura es una acción literaria

(Misreading is a literary act?)

La mala lectura existe en todas partes, todo el tiempo.

La mala lectura no termina nunca

La mala lectura no termina

la mala lectura no

⁴⁰ Rofes, 2015, 247

⁴¹ James, *The Figure in the Carpet*, 1896

Capítulo 8 - Lectura mítica y lectura meta-textual en Ulises, de James Joyce

Abstract

Este breve capítulo ofrece un análisis de la lectura correcta de una de las obras más crípticas y esquivas de la literatura. El objetivo de esta revisión es evidenciar la voluntad de estas lecturas de descifrar una “verdad última y singular” del texto a la que sólo podría accederse a través de unas prácticas determinadas de lectura y una tenaz atención a la obra como totalidad. Valéry Larbaud, Start Gillbert y T.S. Eliot defienden una lectura-mítica, respaldada aparentemente por Joyce, capaz de vincular el *Ulises* con la *Odisea* y descifrar el secreto no intencionado de la obra.

Otras lecturas también consagradas de la obra incluyen la aproximación de Ezra Pound, que insiste en la irresolubilidad del texto, de Harry Levin, que equipara la lectura mítica a Stephen y la lectura naturalista a Bloom o la de Paul Jordan Smith, que propone formas de lectura localizadas en el paisaje de Dublin más allá de la lectura episódica. Todas estas lecturas, si bien alternativas a la lectura-mítica institucionalizada, proponen formas de lectura, todavía, con el objetivo de descifrar la verdad última del texto en su sentido pleno y asequible. Se propondrá, en cambio, la lectura de Richard Aldington como un primer atisbo de mala lectura, quien insiste que el autor ha realizado “daring but quite wonderful things with words” (1921, 339).

Alternativamente, Jose María Valverde, traductor de *Ulises* al español en la edición de 1995, propone adentrarse en la obra sin “excesiva seriedad” e, incluso, con “cierta alegría” (1995, 9). El traductor invita una y otra a vez a realizar una lectura individual e íntima del texto lo que dará pie a la propuesta de mala lectura expuesta en el próximo capítulo. Si en el capítulo anterior se desplegaban las bases de la mala lectura, este capítulo explora las lecturas-correctas de *Ulises* para desplegar, desde ahí, una mala lectura de un fragmento de la obra en el siguiente capítulo.

8.1. Introducción

No es que haya obras que se den “más” a la mala lectura; hay obras que rechazan *mejor* la existencia de una lectura única y correcta. Es en este rechazo que la potencialidad de las malas lecturas emerge deliberadamente sin las restricciones de la singularidad. Hay obras, por lo tanto, que evidencian y exhiben su complejidad, entendida en términos de Marilyn Strathern (2004); supra y trans escala, es decir, mayor y a través de cualquier lectura. En una carta a su amigo Carlo Linati, James Joyce incluía un esquema interpretativo de su todavía inacabado *Ulises*, y una nota sobre la enorme complejidad de su “maldita novela-monstruo” (*three times blast it*) (Letters, 1957, 146).

El documento, una especie de “resumen-clave-esqueleto-esquema” para “uso doméstico solamente” llegó en 1921 a Valéry Larbaud, para la conferencia de lanzamiento de *Ulises* en París, y después a Benoît-Méchin, no sin reticencias de Joyce. Más tarde, el esquema pasó a ser conocido por Gorman, Stuart Gilbert y otros amigos del autor, siempre bajo la palabra de honor de no hacerlo público. En 1930, Gilbert publicó, con el consentimiento del autor, una variante del esquema con la advertencia de que “los paralelos clásicos-modernos deberían situarse en el marco de la exégesis de Gilbert más bien que como parte del plan del autor”. Finalmente, en 1960, el esquema se hizo público a cargo de H. K. Croessmann, en *J.J. Miscellany, Second Series* (1995, 791).

Para Joyce, la “maldita-novela-monstruo” era una “epopeya de dos razas (israelita-irlandesa) y al mismo tiempo el ciclo del cuerpo humano, así como una pequeña historia de un día (...) también una especie de enciclopedia. Mi intención es transponer el mito *sub specie temporis nostri*. Cada aventura (esto es, cada hora, cada órgano, cada arte, al estar interconectados e interrelacionados en el esquema estructural del conjunto) no sólo debía condicionar, sino incluso crear su propia técnica” (*ibid.*). El esquema, –que como bien insiste Valverde en su traducción al español de *Ulises*, fue pensado para la distribución únicamente entre sus amigos y en secreto–, si bien algo críptico por sí mismo, invita a una lectura particular de la obra. Indica, en otras palabras, la existencia de una lectura-correcta subyacente a la *monstruosa* complejidad del texto. El propio Joyce diseña el esqueleto-esquema ante la “más que enorme complejidad de su tres veces maldita novela” y rehusa

su distribución para “asegurar su inmortalidad”. “Si lo revelara todo inmediatamente” escribe Joyce en una carta a Benoît-Méchin, “perdería mi inmortalidad. He metido tantos enigmas y rompecabezas que tendrá atareados a los profesores durante siglos discutiendo sobre lo que quise decir, y ese es el único modo de asegurarse la inmortalidad” (*ibid.*). La lectura-correcta de *Ulises*, por lo tanto, debe investigar lo que el autor “quiso decir”, con la ayuda del esquema Linati a modo de índice y con el mito de la *Odisea (sub specie temporis nostri)* como referente primordial.

8.2. Una lectura correcta: el mito *sub specie temporis nostri*

Valéry Larbaud es el primero en, de forma evidente, leer-correctamente *Ulises*. El poeta y amigo de Joyce abrió la presentación de *Ulises* en *La Maison des Amis des Livres* en diciembre de 1921, aconsejando a la audiencia tener bien presente la *Odisea* en su próxima lectura. Publicado el año siguiente en la revista editada por Eliot en inglés, Larbaud dirigía su texto al lector cultivado, capaz de apreciar autores como Rebelais, Montaigne o Descartes, puesto que el “lector inculto” abandonaría el texto tras a penas tres páginas (1967, VI, 94). El “buen lector”, el lector cultivado con sus buenos hábitos y su larga experiencia, escribe Larbaud, buscará el método en su lectura; analizará *Ulises* mientras lee. (1967, VI, 96). Y con el resultado, único e irremediable, el buen lector habrá logrado encontrar “el secreto” que uniría la obra de Joyce, convirtiéndola en ese collar de perlas único al que refiere Vereker en *The Figure in the Carpet*.

Larbaud afirma que, si bien cada uno de los dieciocho episodios difiere del resto en forma y lengua, el todo forma igualmente un organismo; el libro, como entidad de significado unitario. Para el autor, esta conclusión esclarece las coincidencias, analogías y correspondencias entre las partes, permitiendo al buen lector anticipar símbolos e incluso un diseño, un plan en lo que al principio pareció una brillante pero confusa masa de anotaciones, frases, datos, pensamientos profundos, fantasías, imágenes espléndidas, absurdidades y situaciones cómicas o dramáticas (*ibid.*). Lo que en un principio parecería arbitrario y extravagante es en realidad deliberado y premeditado; en otras palabras, declara el autor, el lector se encuentra ante un libro en clave (1967, 97), cuya buena-lectura dependerá de la capacidad del lector de revelar el código.

Larbaud localiza el acceso al libro en el título, que convierte a Leopold Bloom en el hijo de Leartes, en un Ulises discreto. El autor exhibe el diseño: los tres primeros episodios, en los que el lector sigue a Stephen Dedalus, el Telémaco de la nueva *Odisea*, componen la Telemaquía, los doce episodios siguientes, en los que se exponen los recorridos de Bloom por la ciudad, configuran las aventuras de Ulises en su intento de retorno a Ítaca, y los tres últimos en que Bloom y Stephen, Ulises y Telémaco, se reencuentran, componen el *Nostos* de la *Odisea*. Para Larbaud, el buen lector identificará la presencia de la figura moral del Ulises de Homero en el *Ulises* de Joyce cuyas características últimas toma prestadas de la lectura de Emile Gebhart de la *Odisea*; “he is a man, (...) he loves his country, his wife, his son, his father and his friends (...) he is highly benevolent and sensitive to the sorrows of others (...) he is not exempt from human foibles” (1967, 100).

Como Ulises, Larbaud encuentra en Bloom un hombre, el más humano de todos los héroes de la épica; y una vez empieza a recrear al hombre, debe recrear, en consecuencia, al resto de personajes que lo rodean y, desde ahí, el resto de la *Odisea*, convertida en un mito de la época moderna. El plan, insiste Larbaud al final de su presentación, es accesible para cualquier lector “suficientemente atento”: en otras palabras, la lectura-correcta de *Ulises* está disponible para todo buen lector capacitado y dispuesto a revelar su *figura en el tapiz*.

Esta lectura-correcta de *Ulises* se consolida con el célebre ensayo de T.S. Eliot “*Ulysses, Order and Myth*” publicado en 1923 en *The Dial*. Si bien Eliot no posee el esquema Linati, el título de la obra y la distribución de los episodios le permiten establecer una alegoría con la *Odisea* que se tornará central en su lectura –aunque el propio Eliot apunta que no es más que “uno de innumerables aspectos de la obra”–, y determinante también para lecturas posteriores. Eliot explora en su ensayo lo que identifica como el “método” de *Ulises*; el paralelismo con la *Odisea* y el uso de estilos y símbolos propios de cada división (1923, 480). Para Eliot, en su uso del mito, Joyce establece un paralelismo ininterrumpido entre pasado y presente, entre antigüedad y contemporaneidad, para controlar, ordenar y dar forma al “inmenso panorama de anarquía y futilidad que es la historia contemporánea” (1923, 483). De esta manera, el método mítico servirá como alternativa (o como sucesor) al

método narrativo; una nueva forma de ordenar un nuevo mundo, de abrir “el mundo moderno al arte” (*ibid.*).

Para Eliot, como posteriormente identificará Moretti en su análisis del poema de Eliot *Waste Land* en *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*, el mito domestica la polifonía, otorgando orden y sentido al texto. (1997, 227). Por lo tanto, el mito ordena la “invitación al caos” que, en otra revisión de la obra analizada próximamente, Richard Alindgton reprochará a *Ulises*. Para Eliot, *Ulises*, en su rechazo a la convención genérica de la novela, genera, o descubre, una nueva estructura –con sus propios sistemas de ordenación y convención– que otros deberán continuar, al modo en que un descubrimiento científico es utilizado posteriormente por otros científicos sin ser estos considerados imitadores o impostores.

La lectura de Eliot ofrece, por tanto, un orden a la masiva complejidad del texto de Joyce. En lugar de proteger la extrañísima *extrañeza literaria* del texto, Eliot propone esclarecer (o por lo menos, comenzar a hacerlo) su complejidad no sólo para incitar una “mayor” legibilidad, sino también una lectura *mejor* y una continuidad a la nueva estructura-mítica. En respuesta a la crítica de Aldington, publicada anteriormente en *The English Review*, “The Influence of Ulysses”, que anuncia a Joyce como un “profeta del caos” e “ignora el vínculo con la *Odisea*”, Eliot encuentra en el mito precisamente un nuevo orden para el caos y la anarquía que es el mundo moderno: una nueva base para un método inédito, el mismo método que el poeta pondrá en práctica en su *Waste Land*, publicado en diciembre de 1922.

Evidentemente, el esquema Linati contribuye a una lectura mítica del texto. De nuevo, a la manera en que Vereker reprocha al Narrador no haber encontrado el “hilo conductor en todas sus obras” que las convertiría en un “collar de perlas único”, en 1930 Joyce participa activamente en la publicación de *James Joyce’s Ulysses*, escrito por su amigo Stuart Gilbert –quien insistió en que el estudio no contenía nada a lo que Joyce no hubiera dado su “aprobación absoluta”– para revelar algunas pistas del “secreto no intencionado” de su obra. En 1930 el esquema se hace público con el objetivo de evidenciar la pertenencia de Joyce a una “tradición que empieza con Homero” (1969, 43). Como bien apunta Patrick A.

McCarthy en su capítulo “Stuart Gilbert’s Guide to the Perplexed”, el texto de Gilbert es una continuación de la propuesta de Eliot con la intención de hacer accesible la obra a una audiencia mayor (2018, 24). Para Gilbert, la relación entre el texto y el mito es tan fuerte y tan trascendente que no puede “seguir pasando desapercibida por críticos o lectores”, lo que, de acuerdo con Sophie Catherine Corser en su tesis doctoral “Against Joyce”, denota la urgencia de desautorizar las críticas anteriores al texto, insinuando la existencia de una única lectura correcta de la obra (2018, 54).

8.3. Otras lecturas; dos llaves y un directorio de Dublin.

Alternativamente, emerge toda una corriente de lectura que desatiende –aunque no desacredita– la conexión entre *Ulises* y la *Odisea*, encabezada en primer lugar por Ezra Pound en su carta regular al periódico “The Dial”, y continuada por autores como Harry Levin. En su “Paris Letter”, Pound invita a todos los hombres a “unirse en alabanza a *Ulises*”, advirtiéndoles a los que renieguen de la obra de contentarse con encontrarse en un “orden intelectual menor” (1954, 403.). Si bien la apertura de Pound sitúa *Ulises* en un contexto de lectura elitista e inaccesible, el argumento que nutre el ensayo de Pound es justamente la presencia de una complejidad irresoluble debido a la multiplicidad inherente al texto. Pound lo ejemplifica con Bloom;

(...) he is the man in the street, the next man, the public, not our public, but Mr Wells’ public; for Mr Wells he is Hocking’s public, he is *I’homme moyen sensuel*; he is also Shakespeare, Ulysses, The Wandering Jew, the Daily Mail reader, the man who believes what he sees in the papers, Everyman, and ‘the goat’... πολλά... πάθειν... κατά... θυμόν. (*ibid.*)

Pound reconoce que en *Ulises*, cualquier cosa puede suceder en cualquier momento (1954, 404). Esta apertura a la complejidad y a la imprevisibilidad la atribuye Pound a la variabilidad de dialectos en los personajes de la obra: “los personajes de Joyce” escribe el autor, “no sólo hablan su propia lengua, sino que piensan su propia lengua” (*ibid.*). Joyce escribe, según Pound, con una lengua de muchas lenguas (“*multiple-tongued language*”) lo que imposibilita unificar las voces narrativas. Si Eliot animaba a los herederos de Joyce

a repetir su método mítico, Pound considera *Ulises* “tan irreplicable como Tristram Shandy; no podría duplicarse ni tomarse como modelo” (1954, 405). En este sentido, Pound sitúa a Joyce en una tradición liderada por Proust, James y Flaubert, de distancia con la convención genérica de la novela, rechazando o pasando por alto la relación mítica de *Ulises* con la *Odisea*. La mejor crítica, escribe Pound, proviene del escritor creativo que realiza el próximo trabajo, y no del joven que establece generalizaciones sobre el creador. Así, Joyce (y tal vez James), serían los grandes críticos de Flaubert, al continuar y expandir su trabajo de distanciamiento con la novela clásica. Donde Pound alabaría la polifonía de *Ulises*, su rechazo a conformarse con las convenciones formales o genéricas, Eliot encuentra precisamente la base de la unidad y organización de la novela.

En su obra *James Joyce: A Critical Introduction*, Harry Levin toma el relevo de Pound en su rechazo a la priorización del mito en la lectura de *Ulises*, si bien admite el mito como una de las claves de lectura de la obra. El objetivo del libro, también instigado por el propio Joyce, vuelve a ser de todas maneras la aproximación del autor a la audiencia. Levin argumenta que cuanto más se estudia a Joyce, menos único resulta y más parece tener en común con otros autores significativos (1960, viii). Levin estructura su argumento en torno a las intenciones del autor como alternativa a la aparente arbitrariedad de la obra. De nuevo, la lectura de Levin, así como la de Eliot, contribuyen al acercamiento del texto a la audiencia, la humanización del autor y la justificación de un texto en apariencia hermético e inaccesible.

Levin identifica como otra clave de acceso al texto el directorio de Dublin, que otros autores como Paul Jordan Smith en su “A Key to the *Ulysses* of James Joyce” ya han introducido previamente. Ambas lecturas, escribe Levin, “se suplementan y nos asisten en la comprensión de la obra como totalidad” (1960, 64). Las dos llaves simbolizan para Levin el doble propósito de *Ulises*; por un lado, su simbolismo épico, que conduciría a una lectura mítica y, por el otro, su atmósfera naturalista, que incitaría una lectura localizada del texto en relación a los espacios y el tiempo que ocupa. Esta segunda “clave de lectura” la desarrolla extensamente Richard Morgan Kain en su *Fabulous Voyager, James Joyce’s Ulysses*, publicado en 1947. El autor estudia las distintas formas textuales que aparecen dentro del libro, y en lugar de analizar el texto episodio por episodio, trabaja a través de

piezas cruciales de interés novelístico: desde el tiempo o las fechas específicas hasta eventos locales, noticias o carreras, todo ello a través de mapas, periódicos, directorios y panfletos. La lectura de Kain trasciende la cuestión del buen lector cultivado en favor de una lectura accesible a cualquier lector dispuesto a trazar los pasos de los personajes por una ciudad construida a través de “cuatro páginas de periódico” (1962, 61), de nuevo erigiendo un sistema significativo accesible desde una forma de lectura específica.

Levin asocia cada una de estas lecturas a uno de los personajes principales de la obra y a la respectiva pérdida de las claves de su vida: a Stephen, alter ego de Joyce desde su aparición en el *Retrato del Artista Adolescente*, Levin adjudica la estructura mítica – el simbolismo épico perdido en su entrega de la llave de la Torre Martello. A Bloom, la estructura naturalista, revelada en un recorrido literal de un día cualquiera desde la mente y los asuntos del personaje, culminado en la pérdida de las llaves de su propia casa, a la que deberá entrar, con Stephen, por el sótano. El objeto primordial de *Ulises*, escribe Levin, será unir a estos dos héroes ignominiosos después de haber perdido ambos sus “llaves”, para ver si tienen algo que decirse respectivamente. De esta manera, Levin logra compatibilizar dos lecturas aparentemente opuestas; la lectura-correcta de *Ulises* a través de la *Odisea*, centrada en el mito y en Stephen y dispuesta para el lector cultivado y erudito, y la lectura-localizada de *Ulises* a través de Dublín, centrada en las evidencias textuales y en Bloom y en su recorrido intrascendente por un día cualquiera de su propia vida. Si bien Levin descarta el uso del esquema Linati, ambas lecturas parecen encajar dentro del resumen-clave-esqueleto-esquema sin demasiada dificultad: referentes a la lectura mítica, los títulos, las personas, los órganos. Referentes a la lectura localizada, las escenas, las horas, los colores.

8.4. “*He has done daring but quite wonderful things with words*”

Ambas lecturas colaboran en la construcción de un significado unitario y pleno de la obra, accesibles desde una u otra práctica lectora. Ambas lecturas prometen, de una u otra manera, otorgar acceso al sentido último del enigma joyceano. En última instancia, ambas lecturas pretenden descifrar, en términos de Hillis Miller, la extrañeza literaria del texto. La mala lectura, por el contrario, trata de evidenciar la complejidad inherente a la

literatura, de tal manera que el resultado de la lectura no es nunca una mayor comprensión del texto, sino una mayor perplejidad: ante la intimidad de la lectura, el texto no revela sus misterios sino sus detalles, la interminable asociación de extrañezas que entreteje la escritura, por lo que una mala lectura no buscará elucidar una verdad última del texto sino expandir o ampliar un aspecto específico de su complejidad. En este sentido, la lectura de Pound es significativa en tanto que no trata de dar explicación al libro, sino que exhibe su multiplicidad, su polifonía y su rechazo a las convenciones genéricas y formales.

Desde esta perspectiva, la lectura de Aldington sería la peor de las lecturas mencionadas hasta el momento: si bien Eliot recrimina al autor haber pasado desapercibido el decreto mítico que ordena la obra, la preocupación de Aldington va más bien dirigida a la irrepetibilidad de la obra; “si los autores jóvenes pudieran” escribe Aldington en su revisión de *Ulises* previa a la publicación “aplaudir el esfuerzo del autor sin tratar de imitarlo, todo iría bien: pero tal cosa es poco probable” (1921, 333). Si el autor logra encontrar un significado último a *Dubliners*, –en su propósito de demostrar que la vida, para la mayoría de seres humanos, es más o menos desagradable, que las pasiones más profundas se pervierten por las condiciones impuestas por la sociedad, que los hombres son egoístas y dominantes cuando tienen poder, y, por encima de todo, que tanto los hombres como las mujeres son repulsivos cuando actúan bajo emociones sexuales–, e incluso en el *Retrato del Artista Adolescente*, –en su exquisita observación y descripción de la adolescencia más allá de la convencional auto-glorificación de las memorias, en la disputa entre el idealismo de Stephen y la crasa estupidez y fealdad del mundo exterior, en el conflicto espiritual que paraliza al personaje–, *Ulises* es un decepcionante retorno al “género bastardo del naturalismo” que produce siempre algo “profundamente falso” (*ibid.*).

Si bien Aldington lamenta precisamente no haber conseguido presenciar la emergencia de los personajes de Joyce “hacia un aire más claro” desde la “sórdida arena” a la que habrían sido subyugados por el “Destino” (1921, 336) su decepción le permite, justamente, mantenerse al margen de una lectura explicativa. En su decepción, Aldington equipara a Joyce a Tertuliano, en su incapacidad de descifrar su “tremendo libelo a la humanidad”: desde la perspectiva del arte, en cambio, Aldington admite que Joyce ha logrado escribir

un gran libro, si bien su filosofía sobre el hombre y la humanidad sea falsa o, por lo menos, errónea:

He has done daring but quite wonderful things with words (...) but imagine this peculiar mysticism degenerated into more sloppiness and loose thinking; imagine this heterogeneous style degenerated into incoherence, affectation and wordy confusion and then think what will be the result of Mr. Joyce's influence" (1921, 339).

La gran preocupación de Aldington es, precisamente, la complejidad monstruosa de *Ulises*. Su originalidad y su personalidad, replicadas deficientemente por jóvenes autores incapaces de desarrollar su propia autonomía, embelesados por esa misma complejidad – *Ulises* es peligroso para todo escritor cuyo estilo siga siendo, todavía, informe. Donde Joyce es desagradable con razón, otros lo serán arbitrariamente, presagia el autor en el último párrafo de su crítica (1921, 341). Así, no es en realidad la falta de orden o la arbitrariedad del autor lo que impulsa la crítica de Aldington, como identificaría Eliot en su reseña poco después, ni siquiera la invitación al caos que supondría *Ulises*, sino el peligro de la influencia de un libro que se da, con tanta facilidad, a malas lecturas, debido a su complejidad flagrante.

Ante estas potenciales malas lecturas, se erigen las lecturas explicativas de Larvaud, Eliot o incluso Levin. Ante la inaprensibilidad del texto, se escriben esquemas y justificaciones, se tramitan las claves de acceso, los códigos para descifrar el enigma, único e idéntico ante la lectura adecuada. Así, en lugar de permitir a *Ulises* quebrar, construir, derribar, contradecir, errar o transformar desde las inigualables experiencias de lectura a las que invita la obra desde su multiplicidad, polifonía y rechazo a la convención –como identificaría Pound–, la lectura-correcta y la lectura-localizada ofrecen “mapas del tesoro”, simplificaciones y reducciones de la extrañeza literaria de *Ulises* que permitirán una lectura unificada y uniforme, accesible para una audiencia mayor.

8.5. Conclusiones

“He has done daring but quite wonderful things with words” es, posiblemente, lo más adecuado –lo único, incluso– que pudiera decirse de la escritura de Joyce en *Ulises*. Aun así, la reseña de Aldington es considerada como exponente del rechazo de una sección de la crítica al texto de Joyce en los primeros años de su publicación (incluyendo, en este caso, su publicación por fascículos en la revista americana “The Little Review”). Las lecturas mítica y meta-textual han logrado, por el contrario, encontrar su espacio de consagración en el mundo –estable, riguroso y erudito– de los estudios joyceanos, con sus publicaciones regulares y su bloomsday anual, con sus desayunos de riñones y sus paseos por la bahía dublinesa. *Ulises*, como presagiaba Levin en la introducción a su revisión del texto, deviene menos único cuanto más se estudia: más logra descifrarse la figura en el tapiz que escribían Vereker y James; el patrón tejido en el urdimbre de la necesidad histórica por la trama de la intención artística, que el crítico deberá descubrir y elucidar (1960, viii).

José María Valverde propone una aproximación alternativa al texto de Joyce; “La mejor manera de leer *Ulises*” escribe el traductor en su edición del 95 del libro, “sería zambullirse directamente en sus páginas, dejándose llevar por el poderío musical y ambiental de su palabra, y encomendando confiadamente sus oscuridades a la esperanza de una gradual familiarización con la obra” (1995, 9). Para Valverde el relato de *Ulises* es, en realidad, sencillísimo; lo complejo, en cambio, es la labor poética de su autor, que en su vivísima memoria verbal incorpora innumerables asociaciones con las que el lector irá conviviendo a lo largo de la lectura. El traductor invita una y otra a vez a realizar una lectura individual e íntima del texto, sin excesiva seriedad, tal vez, incluso, con cierta alegría. Fue el mismo Joyce, recuerda Valverde, quien, en la víspera de la publicación de *Ulises*, confió a Djuna Barnes en el café Les Deux Magots su preocupación sobre una lectura demasiado formal de su obra: “Lo malo es que el público pedirá y encontrará una moraleja a mi libro” diría Joyce, “o peor, lo tomará de algún modo serio, y, por mi honor de caballero, no hay en él una sola línea en serio” (1995, 10). Para Valverde, la “apoyatura informativa que, en todo caso, no le viene mal tener al lector de *Ulises*”, debería ser, en todo caso, consultada como una recapitulación en preparación a la necesaria re-lectura de la obra o, “aún mejor”, no consultada nunca; sabiendo simplemente que “está ahí y que la podría consultar si

quisiera” (1995, 11). Esta misma oquedad es la que encuentra el lector más allá de la lectura correcta. Más allá de la explicación, de la justificación y de la búsqueda de sentido, emergen lecturas divergentes, confusas e irresolubles; lecturas que, lejos de esclarecer una verdad última del texto, colaboran a explotar sus complejidades.

El movimiento de Valverde, como quizá también, de forma indirecta, el de Pound e incluso el de Aldington, aboga por una lectura desinformada e informal de la obra; una lectura en la que el personaje principal dejara de ser el Leopold Bloom y lo fuera, en cambio, el lenguaje en su multiplicidad, y, más específicamente, el lenguaje literario, en su plasticidad y su maleabilidad significativas. Así, el final de *Ulises* no sería, como presagiaba Aldington en su reseña previa a la publicación del libro, el inevitable suicidio de Bloom, sino una vida, un conjunto de vidas, que continúan más o menos, igual. En palabras de Valverde, “[v]ivir es ir hablando, y el hablar nos sitúa más allá de nuestro propio juicio, de nuestra individualidad” (1995, 37). La palabra –“nuestra y ya no nuestra” (*ibid.*)– situada en un ámbito de impersonalidad, más allá del sentido, abierta a la lectura, dispuesta a mal- leerse, una y otra vez, en un fluir intrasitivo que “si se lo deja solo, marcha tontamente a la deriva” (*ibid.*).

Capítulo 9: Una Mala Lectura

Abstract

Tras analizar las lecturas mítica y meta-textual de *Ulises* propuesta por T.S. Eliot o Stuart Gilbert, entre otros, las lecturas alternativas presagiadas por Ezra Pound o Harry Levin y la potencial mala lectura de Richard Aldington en el capítulo anterior, la presente sección propone una forma de comparación literaria a través de una mala lectura.

A partir de una mala lectura del decimoquinto capítulo de *Ulises* –también conocido como Circe o el capítulo de *Nighttown*–, tomado como fragmento y no como parte de un todo con un único significado pleno y último, este capítulo propone una forma de comparación, capaz de vincular el fragmento de *Ulises* con el Expresionismo Abstracto Americano, o, más precisamente, con la participación de Robert Motherwell en el movimiento, no con la intención de ilustrarse respectivamente sino con el objetivo de mostrar dimensiones de su complejidad hasta el momento desapercibidas.

El vínculo entre Motherwell y Circe, y *Ulises* y el Expresionismo Abstracto de la Escuela de Nueva York, permite conjurar un medio inédito, entre la mirada, la palabra y la representación, capaz de focalizarse en aspectos y atributos del episodio que, en circunstancias distintas, pasarían desapercibidos. De nuevo, el objetivo de la mala lectura y, en consecuencia, el objetivo de este capítulo, no es dar respuesta o participar del significado pleno y unificado de *Ulises* como obra literaria sino, por el contrario, ofrecer formas alternativas de significado inédito pero inherente al texto, localizado en el fragmento como unidad con sentido potencial más allá de su pertenencia a una totalidad cohesionada y pertinente.

9.1. Introducción

Como se intuía en el capítulo anterior, *Ulises*, de James Joyce, es una de las obras que más divergencias ha causado en su intento de clasificación dentro del modelo del canon Occidental. Si bien su pertenencia al canon y su papel dentro de los clásicos de la literatura moderna resultan prácticamente indiscutibles, su posición dentro de los sistemas de clasificación propios de las estructuras de consagración contemporáneas resulta inestable y, en el mejor caso, dudosa. En este sentido, su falta de adecuación a ninguno de los sistemas convencionales de clasificación genérica relega la obra o bien a la condición de excepción inclasificable, o a una evidentemente abrupta inserción dentro del conjunto de la “novela-naturalista”, reduciendo la multiplicidad de formas genéricas presentes en el texto a meras anécdotas dentro del carnaval genérico-estilístico de la obra.

La hipótesis de este capítulo es que la multiplicidad genérica de *Ulises* es uno de los atributos del texto que invitan de forma deliberada a la mala lectura, rechazando de forma evidente la prominencia de una única lectura detallada o correcta. Una de las anécdotas-genéricas de la obra sería, precisamente, el decimoquinto episodio del libro, conocido también como *Circe*, escrito enteramente en género teatral y que, como se argumentará a continuación, supone no sólo una excepción dentro del paradigma estilístico de la obra, sino también una ruptura con el desarrollo de la aparente totalidad argumental, una transgresión del medio-textual y una puesta en entredicho de la interpretación genérica convencional del texto. En el presente capítulo se analizarán (1) los distintos atributos del episodio que implican una fricción directa para con el género y el medio a los que parece pertenecer, (2) las influencias que lo acercan a un plano representativo y visual, y (3) la manera en que la hibridez entre el medio textual y el medio dramático permite poner de manifiesto las elipsis centrales de la obra.

Si *Ulises* se debate entre las cosas que suceden pero no son escritas y las cosas que el lector espera pero no llegan a suceder nunca, el episodio de Circe configura un espacio ambiguo en el que las omisiones de la novela toman la forma artificial de acción alucinatoria; suceden, precisamente, sin llegar a suceder. Esta vacuidad propia de la omisión, esta falta deliberada de información que ocupa la centralidad de la obra joyceana, la nimiedad

propia de la cotidianidad naturalista, entra en contradicción con la acción deliberada, flagrante y abrumadora del capítulo de Circe, en que las negaciones, omisiones y elipsis de la obra son representadas en el escenario del sueño y la alucinación.

La lectura-correcta del episodio de Circe, dentro del paradigma mítico propuesto por Eliot, Gilbert, o incluso, tal vez, el propio Joyce, invita a vincular las alucinaciones de Bloom en su estancia en el *Nighttown* con la lectura, también correcta, del capítulo de la *Odisea* en que Ulises y sus hombres pasan un año entero en la isla de Circe, primero a causa de su hechizo y, después, por su exorbitante hospitalidad. Esta lectura, si bien adecuada, esclarece sólo algunos de los aspectos del capítulo con el objetivo de consolidar un significado último del texto –su vinculación tanto estructural como significativa con la *Odisea*–, pasando desapercibidas otras formas de significación potencial producidas en el encuentro con la complejidad irresoluble del fragmento. En la próxima sección, en cambio, se propone una mala lectura que, en lugar de evidenciar las formas en que el episodio contribuye a la construcción de un significado pleno, accesible y último de la obra, algunas de sus múltiples complejidades se despliegan, ofreciendo una arquitectura de significado inédita, efímera y terriblemente única. En palabras de Ortega y Gasset, una mala lectura que “ha de ser como un Ulises al revés, que se liberta de su Penélope cotidiana y entre escollos navega hacia la brujería de Circe.” (1987, 65).

9.2. *Las elipsis de Ulises: la vacuidad de la épica moderna*

La lectura correcta de Ulises en su relación con la *Odisea* ha promovido el estudio de la obra a través del análisis de la incipiente relación entre Stephen Dedalus y Leopold Bloom, o entre los nuevos Ulises y Telémaco; la correspondencia inversamente proporcional entre sus caracteres, su potencial relación paternofilial, o su respectiva vinculación al plano mental y al plano corpóreo (Barleben, 2015; Emerson, 2017; Bruns, 2012). Esto es, principalmente, porque al contrario que su relativo clásico, el *Ulises* de Joyce carece de cualidades épicas e, incluso, de acción: lo que impulsa y determina el desarrollo de los acontecimientos y mecaniza el tránsito argumental de la obra son dos situaciones de las que no queda una constancia explícitamente escrita.

Para una lectura correcta de esta relación *in absentia*, es necesario, en primer lugar, considerar el motor de las acciones de Stephen en relación a los hechos descritos en la primera novela de Joyce, *Retrato de un Artista Adolescente*, en la que se narran las distintas circunstancias que han llevado a Stephen a Dublin ese 16 de Junio. En segundo lugar, el motor de las acciones de Bloom puede leerse en relación al supuesto encuentro entre su mujer, Molly, y su presunto amante, Blazes Boylan, concertado a las 4 de esa misma tarde y del que el lector no será partícipe. Tampoco lo serán los protagonistas, ni lo mencionará apenas Molly en su monólogo interior tardío. La primera discrepancia que aparece, por tanto, con la lectura mítica de Eliot es relativa al papel de la acción en ambos textos: al contrario de la *Odisea* homérica, en que la acción ocupa el espacio central de la obra, el *Ulises* joyceano se encuentra suspendido en la tensión de la sospecha y la expectativa, postergando inevitablemente el acontecimiento. Así, el vacío en *Ulises* funciona en dos direcciones; el vacío de las cosas que pasan pero no son escritas y el vacío de las cosas que se esperan pero no llegan a suceder nunca. Por lo que al estricto lector concierne y como bien destacará Harry Levin – si bien todavía desde una lectura fundamentalmente mítica–, en su estudio sobre el autor:

Ulysses is totally lacking in the epic virtues of love, friendship and magnanimity. Ulysses and Telemachus have broken bread and washed together, and Ulysses and Penelope have gone to bed together; but there is no communication between father and son, no intercourse between husband and wife (...) Joyce gives them no grounds to hope for any reunion. His consistent aim would be thwarted if there were real motion in his final picture. Bloom and Stephen would lose half their poignance if they had any reprieve from the soul's incurable loneliness. (131, 1960).

La lectura correcta de *Ulises* invita a considerar la totalidad de la obra como un vacío inexorable de acción y, a grandes rasgos, podría resultar adecuado. Pero una mala lectura, descontextualizada e insistente del episodio de Circe invita a reparar en la estrecha relación entre la elipsis -lo que sucede sin ser narrado- y la acción -lo que acontece, así como lo que se vaticina y no llega a consumarse- que contamina la continuidad narrativa de la obra, atribuyendo un carácter rezagado y lento al transcurso de los acontecimientos.

Podría argumentarse, incluso, que no existe en *Ulises* tal cosa como el acontecimiento. Si bien el tiempo de la modernidad, como describiría el filósofo Giorgio Agamben en su libro *Infancia e Historia*, traería consigo una «temporalidad del instante pleno» (2007, 142) este instante, tan *plenamente* descrito por Joyce, convergería con la vacuidad del espacio en la dilatación propia de las frases expandidas y las interminables descripciones. Las distintas tipologías de escritura de las que se sirve Joyce tienen por norma general una variable común: la prolongación y el detenimiento de un tiempo que, tan acelerado en lo que refiere a la insólita vida moderna, se ralentiza y se explaya en el texto, incrementa, se ensancha y se demora, generando en el lector una suerte de intervalo ininterrumpido de retardamiento, una perpetua sensación de postergación. Es precisamente la fijación en el movimiento y la aceleración propios del episodio de *Nighttown* lo que permite evidenciar la letanía y la pausa del tiempo joyceano.

En este sentido, Circe interrumpe también la temporalidad de *Ulises*. La nueva celeridad y la yuxtaposición de escenarios, conversaciones y personajes y, sobre todo, la acción continuada y abrumadora del episodio evidencia las distinciones formales con el resto del texto, pero también una suerte de fricción, de contradicción tanto argumental como estilística, que supone un cambio de paradigma en la interpretación-correcta de la obra como totalidad singular de sentido. En el episodio de Circe los subconscientes de Bloom y Stephen se ponen de manifiesto, permitiendo la realización de sus respectivas elipsis, y la aparente pausa y lentitud de los episodios anteriores se contagia de movimiento y circulación, embriagando la lectura de energía, desorden y confusión. Si Circe configura una excepción a nivel genérico y estilístico de la obra, pero también a nivel argumental y de cadencia, es necesario encontrar formas de lectura que se adecuen también a su excepcionalidad; lecturas atentas y contingentes, fijadas e insistentes, capaces de manifestar las formas en que el episodio pone en entredicho la aparente cohesión de la totalidad de la obra, y la coherencia de su plena singularidad de sentido.

9.3. *La representación de la tragedia moderna: Joyce y el expresionismo.*

Una forma de aproximarse a la excepcionalidad del episodio circeano sería, como propone Ira B. Nadel en su artículo “Joyce and Expressionism”, desde la vinculación entre el episodio y el drama expresionista contemporáneo a su escritura. Nadel argumenta que, estando Joyce en contacto con algunos de los escritores que posteriormente se denominarían expresionistas durante su etapa en Zurich⁴² (1917-1920) –y, por tanto, en parte durante la escritura del episodio–, el emergente movimiento impulsado por autores como Strindberg, Reinhardt o Büchner intervino indirectamente en la configuración del «drama» joyceano. Como admitiría el propio Nadel, siguiendo la pauta de múltiples críticos de arte y ensayistas (Ashton, 1988; Rosenberg, 1969) si bien el expresionismo como movimiento mantiene siempre una definición esquiva, pueden identificarse algunas características, o, más notablemente tal vez, la dinámica correspondencia entre la expresión de fuertes emociones y la forma irregular o experimental de la obra (1989, 153).

Nadel argumenta que, en el ámbito teatral, el expresionismo se manifestaba desde la alucinación, las sombras espectrales, la ambientación nocturna, los discursos restringidos, la contención de movimientos, la luz que retrocede, las escaleras, las danzas rituales, los escenarios distorsionados, así como desde las temáticas de la sexualidad, la violencia, y el engaño (1989, 153). Por otro lado, en el ámbito pictórico, existen dos muestras notoriamente diferenciadas del expresionismo; por un lado, el Expresionismo Alemán, que mantenía aún en su mayoría un carácter figurativo y se caracterizaba por una deformación subjetiva de la realidad que trataba de expresar la experiencia humana más allá de su descripción objetiva; y, por el otro, la aparición tardía –alrededor de 1940– de lo que se conocería como Expresionismo Abstracto, surgido en la Escuela de Nueva York y perteneciente a las tendencias informalistas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Si bien el movimiento expresionista coetáneo a Joyce durante la escritura del episodio circeano era el correspondiente a la técnica dramática, el presente capítulo propone una

⁴² En Enero de 1917 Joyce y su familia se mudan a la Calle Seefeldstrasse, 73, en Zurich, donde compartirán piso con el compositor Philipp Jarnach, que será, además, secretario y asistente de Ferruccio Busoni en el Stadttheater. La amistad entre Joyce y Jarnach, así como su mutuo amor por la música, llevará a Joyce a conocer los programas del teatro en el que trabajaba su compañero de piso, lo que le pondrá en contacto directo con las obras expresionistas (Reinhardt, Büchner o Wedekind) durante todo su tiempo en la ciudad. (149, 1989)

vinculación inédita entre Circe y el Expresionismo Abstracto, surgido dos décadas después de la publicación de *Ulises*, con la intención de evidenciar aspectos de su *extrañeza literaria* que, desde una lectura-correcta del texto, habrían pasado desapercibidos.

9.3.1. *The New York School*

El Expresionismo Americano es un movimiento diverso, difícilmente catalogable en un conjunto de prácticas determinadas. Existen, aún así rasgos identificables que caracterizan algunas de las grandes obras pertenecientes al movimiento, como podría ser el *gesto*, acuñado por, entre otros, Jackson Pollock, y entendido como un acto de *generación* de vida (Hoffman en Ashton, 1988, 119). Otro rasgo identitario del movimiento es la fijación en su época contemporánea, la observación casi obsesiva de su contexto, que Robert Motherwell, integrante de la corriente, describiría en una entrevista con Barbaralee Diamonsten como “un combinado extraño de Cole Porter y stalinismo, inmigrantes y emigrantes, desfavorecidos y stablishment, vitalidad y caos, inocencia y astucia, una metrópolis, en suma, ensombrecida por la guerra” (1980, 6).

Más allá de las discrepancias creativas, los miembros del movimiento configuran una misma generación de artistas marcados por una realidad socio-política compartida; los que se convertirían en los integrantes del Expresionismo Abstracto crecieron, desde el estallido de la Guerra Civil española hasta el final de la Segunda Guerra Mundial, en la ya por entonces utópica ideología de los grandes valores liberales, en la creencia y la manutención de los principios universales, y presenciaron también su posterior destrucción y la consiguiente incapacidad de otorgar un “sentido universal” a la vida. Esta destrucción paulatina de los ideales ecuánimes de la vida moderna conformará el elemento central en la creación de los artistas de la Escuela de Nueva York. En la edición del 6 de Diciembre de 1969 del *The New Yorker*, Harold Rosenberg, uno de los críticos más reconocidos de la época, escribiría que el estilo en el arte moderno está determinado no por el lugar sino por la ideología de los artistas, e identificaría entre ellos a individuos desconcertados e inciertos, esforzándose por encontrar una dirección e intuición propias (1969, 171).

Tras la Segunda Guerra Mundial la magnitud del horror reformuló las grandes preguntas humanistas; la evidencia del horror causada por el semejante cuestionó la naturaleza de la condición humana hasta desintegrar en ella las categorías anteriormente consideradas universales. Hannah Arendt escribirá que en los campos fue lo invisible lo que se tornó visible para siempre: la certeza de que el mal no es ajeno al ser humano sino intrínseco e indisoluble (Arendt, 1958). El siglo XX puede comprenderse desde la puesta en cuestión de una serie de conceptos hasta entonces aparentemente estables. Desde la muerte nietzscheana de Dios y hasta la muerte del cuerpo en Nancy, las grandes temáticas artísticas, filosóficas y literarias han tenido como epicentro la destrucción de constructos, el hundimiento de los valores universales y la posterior fatiga del reconocimiento. Porque, ¿qué queda una vez se ha reconocido la nada? Hasta ahora, no existen los nombres. Sólo un sufijo susceptible y ambiguo que evidencia un *detrás* de todas las cosas y un incipiente *después* del final. Pero, aún así, y como escribiría Nietzsche en su *Nacimiento de la Tragedia*, «el arte trata siempre de convencernos de la alegría eterna de la existencia» (2000, 104).

9.3.2. *Art as Act - leer, mirar*

Tras la muerte de Dios y sus consiguientes ideales, es el ser humano el encargado de construir sus propias quimeras. Tampoco es extraña la analogía celestial al tratar la estrecha relación entre el artista y su obra. Si bien la temática esencial del expresionismo abstracto se centra en representar la ya reconocida destrucción del paradigma, su composición exige de por sí un ejercicio deliberado de construcción. De esta manera, la producción creativa del expresionismo abstracto se encuentra en el punto de unión de dos fuerzas antagonistas: por un lado, la representación de la ineludible elegía moderna, la caracterización y expresión pictórica del drama ideológico de su tiempo y la consiguiente temática recurrente de un mundo en decadencia, y, por el otro, la creación como edificación deliberada, la producción artística como nueva construcción, como espacio para el acontecimiento.

Fue Harold Rosenberg el primero en hacerse cargo de la estrecha vinculación entre la pintura y la acción: los lienzos debían entenderse como «arenas» en las que actuar en lugar de entenderse como espacios en los que reproducir, rediseñar, analizar o expresar un

objeto, actual o imaginario. Lo que debía ocupar el lienzo no era una imagen, sino un acontecimiento (1952, 22). De esta manera y como expone Robert Slifkin en su artículo “The Tragic Image: Action Painting Refigured”, la brusquedad elegante, las gotas de pintura resbalando por la obra o las fracciones inacabadas o borradas de los cuadros parecerían transmitir la expresión inmediata de la subjetividad del artista, generalmente interpretada como ansiosa y angustiada, sentimientos compartidos por muchos de los artistas e intelectuales de la posguerra que consideraban el destino de la civilización occidental y la humanidad en general en grave crisis, si no condenado inexorablemente (2011, 230). La definición de «acción» que ofrece Rosenberg deriva de la interpretación propuesta previamente por Hannah Arendt en su libro *La Condición Humana*:

To act, in its most general sense means to take an initiative, to begin... to get something in motion... Because they are initium, newcomers and beginners by virtue of birth, men take initiative, are prompted into action... it is in the nature of beginning that something new is started which cannot be expected from whatever may have happened before. This character of startling unexpectedness is inherent in all beginnings and all origins (1958, 177–78)

Actuar es, en este contexto, un deliberado acto de inicio; una puesta en movimiento, un impulso hacia el principio. Y es precisamente el artista, ante el nuevo vacío de significado impuesto por las tragedias de su tiempo, el que deberá poner en marcha alguna cosa inédita, constituir, como identifican Smith y Wilde en su libro *A Companion to Art Theory*, esa “fuerza natural capaz de responder sólo ante sí misma”, esa figura con “poder físico y energía espontánea”, cuyas obras configurarían la construcción consciente y deliberada de un “sentido autónomo del mundo” (2002, 184).

Desde el Expresionismo Abstracto el arte es, por lo tanto, una acción, la introducción deliberada de una novedad significativa: una puesta en marcha del acontecimiento. A su vez y como el propio nombre indica, el trato de la imagen es, en esta forma particular de expresionismo, no figurativa, por lo que las formas de representación no remiten necesariamente a formas o sujetos identificables. La abstracción, de nuevo según Robert Motherwell, procedería etimológicamente de dos palabras latinas que significan,

literalmente, «tomar forma» o «*elegir forma*». El único modo de representación completa sin selección, diría Motherwell, sería pintar el mundo de forma idéntica al mundo. De manera que, como la naturaleza esencial de la abstracción es «seleccionar entre», evidentemente el objeto de la selección es el *énfasis* (1980, 3). Motherwell propone la substitución de la descripción lingüística por la dependencia de la mirada, cuya discriminación, argumenta el artista, es más precisa, sutil e inmediata de lo que el hombre puede llegar a mediar con la palabra (*ibid.*). Según la propuesta de Motherwell no puede existir obra de arte que no sea esencialmente abstracta por definición, abstraída con la finalidad de conseguir su propio *énfasis*. Pero esta abstracción no debe confundirse con una mera simplificación: si ésta última requiere de una abreviatura, de una síntesis de todos los elementos que configuran un evento, la abstracción comporta una “selección deliberada” de aquellos que configuran la naturaleza propia del objeto representado.

Esta abstracción, producto de una “deliberada selección de los elementos”, se contrapone con la forma de acción propuesta por Arendt sin caer en la inmovilidad ni en la simplificación: si, por un lado, el lienzo debía ocuparse con la introducción de un elemento insólito e inédito capaz de incitar una secuencia interminable de acontecimientos, este deberá ser, además, fruto de una selección cuidadosa y deliberada. De un proceso de renuncia, en realidad, similar al que Ortega y Gasset describía en sus reflexiones sobre la traducción; así como la “efectividad del hablar no es sólo decir, manifestar, sino que al mismo tiempo, es inexorablemente renunciar a decir, callar, silenciar” (2012, 16), desde la dependencia de la mirada la acción y la abstracción configuran una correspondencia similar. De la misma manera, la imprevisible *acción* del episodio de Circe –que, en todo caso, induce la secuencia de acontecimientos posteriores– pone de manifiesto el compendio de vacíos que parasita el resto del texto, evidencia las omisiones argumentales de la obra y exhibe, momentáneamente, aquello que la palabra no logra mediar.

9.4. *El medio es el mensaje*

Lo que comparten, por ahora, el *Ulises* de James Joyce y el Expresionismo Abstracto de la escuela de Nueva York es, simplemente, una fricción entre dos fuerzas, aparentemente antagonistas, que paradójicamente actúan en concordancia sobre el proceso creativo. Anna L. Tsing acuña una definición del término “fricción” en su libro homónimo, en referencia a la cultura, que, según la autora, se coproduce continuamente en las extrañas, desiguales, inestables y creativas interacciones entre entidades distintas. Para Tsing, hablar de “fricción” es un recordatorio de la importancia de la interacción en la definición de cualquier movimiento o forma cultural. Sin siquiera intentarlo, argumenta la autora, la fricción estorba el aparente “buen funcionamiento” del poder global. La diferencia irrumpe causando tanto funcionamientos defectuosos ordinarios como cataclismos inesperados. La fricción rechaza la idea de que el poder global opera como una máquina bien engrasada; es la mosca en la trompa del elefante (2021). De la misma manera, la fricción entre la acción y la abstracción y la épica y la elipsis, interrumpe por un lado el “buen funcionamiento” argumental de la obra, y, por el otro, la aparente cohesión del movimiento artístico.

Lo que aparentemente distingue, por ahora, el *Ulises* de James Joyce y el Expresionismo Abstracto de la escuela de Nueva York es, simplemente, el medio que habitan. En la década de 1960 surgía el concepto, ignorado hasta varias décadas después, de “Media Ecology” o ecología de los medios, acuñado por Marshal McLuhan y consolidado en la actualidad como un marco teórico útil e innovador para los estudios sobre los medios. Como bien relata Carlos A. Scolari en su artículo “Media Ecology; Exploring the Metaphor to Expand the Theory”, Neil Postman, en una conferencia en 1968, define la ecología de los medios como el estudio del medio como entorno (2012, 208). El entorno, según Postman, estructura lo que el habitante puede ver, hacer o decir: define y asigna las regulaciones de la realidad que ampara. Así, el entorno configura el conjunto de especificaciones en que se enmarca cualquier forma de existencia, generalmente de forma implícita. El objetivo de la ecología de los medios es, en este caso, explicitar dichas especificaciones; evidenciar su estructura y sus constricciones, y, a su vez, darles sentido. Lance Strate, en su artículo “Studying Media AS Media: McLuhan and the Media Ecology Approach” propone, de forma similar, el estudio de los medios “como medio”. La ecología de los medios, expone el

autor, proviene de la famosa máxima de McLuhan “el medio es el mensaje” cuyo objetivo era la “liberación de la mente y espíritu humanos de la subyugación de los sistemas simbólicos” (2008, 131).

Tanto Tsing como McLuhan tienen en común la voluntad de evidenciar las estructuras invisibilizadas de influencia y constreñimiento que ocupan cualquier forma de significado. Tsing estudia la fricción para evidenciar los sistemas de control inherentes a las estructuras del bienestar promovidas por el capitalismo; las carreteras, por ejemplo, expondrá la autora, crean caminos que permiten un movimiento más sencillo y eficiente, pero también limitan los lugares a los que ir: el bienestar que facilitan, argumenta la autora, es también una estructura de confinamiento (2016, 243). De la misma manera, McLuhan estudia los medios como entorno para evidenciar los sistemas de opresión en que se inscribe cualquier forma de contenido: el medio es el mensaje porque no puede existir contenido sin medio pero, aun así, el medio logra a menudo pasar desapercibido.

El medio es el mensaje, también, porque el contenido de un medio constituye, en cierta medida, otro medio. El medio del habla, por ejemplo, deviene el contenido de la escritura, y el medio de la escritura deviene el contenido de la impresión. Jay David Bolter y Richard Grusin denominan este proceso “remediación” (2011). De la misma manera, la tradición literaria, históricamente oral, se ve remediada al medio escrito, y, a medida que el medio escrito evoluciona, genera nuevos sub-medios que determinarán los límites de expresión de la obra. En la introducción al volumen *Media Ecologies of Literature*, Susanne Bayerlipp, Ralf Haekel y Johannes Schlegel argumentan que el concepto de “medio” debe abordarse desde la teoría de Walter Bryce Callie de “conceptos esencialmente controvertidos” lo que implica reconocer la coexistencia de usos rivales del mismo término (2022, 2). Más allá de su multiplicidad de significados, el *medio* hace referencia al entorno que ocupa un mensaje y la *ecología de los medios* refiere a la interacción producida entre el sujeto, el mensaje y su entorno. Si bien tradicionalmente el sujeto ocupaba el centro de esta interacción, Matthew Fuller recurre a Deleuze y Guattari en su libro *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, para deconstruir la dicotomía entre naturaleza y cultura y proponer una definición dinámica de “media ecology” sin un centro específico sino compuesto por una red de conexiones performativas y cambiantes (2007).

En su editorial al decimoséptimo volumen de la revista *The Fibreculture Journal*, Michael Goddard y Jussi Parikka insisten en la propuesta de Fuller:

[M]edia ecology is itself a vibrant sphere of dynamics and turbulences including on its technical level. Technology is not only a passive surface for the inscription of meanings and signification, but a material assemblage that partakes in machinic ecologies. And, instead of assuming that ‘ecologies’ are by their nature *natural* (even if naturalizing perhaps in terms of their impact on capacities of sensation and thought) we assume them as radically contingent and dynamic, in other words as prone to change (2011, 1)

Tanto para Fuller como para Goddard y Parikka, toda capacidad se realiza en una forma material y, de la misma manera, el materialismo requiere que cualquier capacidad se configure en relación a sus conexiones y las dimensiones relacionales que lo rodean. En este sentido, argumentan Goddard y Parikka, la obra artística puede entenderse como una cartografía ecológica –incluso “ecosophical” (ecosófica)– de los potenciales universos de enunciación y sensación en que se realiza (*ibid.*). Si bien el centro de la interacción se ve desplazado para dar espacio a una consideración dinámica de la relación entre medio y mensaje, el objetivo de la ecología de los medios sigue siendo hacer visible las operaciones ejecutadas por el entorno que determinan y constriñen el contenido del mensaje.

Si desde una concepción tradicional de la ecología de los medios, el medio-literario sería, por norma general, el libro –remediando a su vez, el habla, la escritura y la impresión–, la propuesta de Fuller permite realizar una nueva distinción entre la tecnología-libro –más o menos estática, más o menos estable– y los medios-literarios –dinámicos, cambiantes e inestables. Cristoff Reinfant invoca a Barthes en su capítulo “From Work to Text Revisited: “Reading” and the trajectory from literature to media theory” para el volumen *Literary Media Ecologies*: “The work is held in hand”, escribe Barthes, “and the text is held in language” (1986, 57 en 2022, 20). Reinfant argumenta que esta declaración implica una alineación del término “obra” (work) a la actualidad del libro material –the book in hand–, mientras el texto abriría el reino de posibilidad y significado virtual (*ibid.*). Más aún, el texto funcionaría como signo representante de la categoría institucional del Texto, en

mayúsculas: todas las generalizaciones establecidas en la cultura moderna convierten el simbolismo radical del Texto en un simbolismo moderado que se disipa en las fronteras del sistema –el Texto, en cambio, se sitúa siempre en los límites y práctica una infinita postergación de significado (1986, 58-9 en 2022, 2). Todo texto, argumenta Reinfant, puede ser “retornado a la lengua”, en un acto de domesticación propio del “privilegio epistemológico de la lengua de la actualidad” que aspira a establecer una “simbología resuelta” del texto literario (*ibid.*), pero la “lengua encarnada en textualidad” implica una simbología irresoluble, una paradójica idea de estructura; un sistema sin centro ni final (*ibid.*).

Si Fuller admitía una nueva distinción entre el medio-literario y la tecnología-literaria, la distinción de Barthes entre el texto y la “lengua textualizada” –i.e. entre el texto y el Texto–, permite comprender el texto como medio y prestar especial atención a los límites y constricciones que presenta en cada situación determinada. Si la tecnología-libro refiere a la materialidad inmóvil, “incapaz de comunicar o generar sentido por sí misma”, que aguarda hasta ser activada o comandada –pero que, de todas maneras, contiene su propio sistema de normas y jerarquías–, el medio-texto requiere de una creación, comunicación e interpretación de sus significados que influye de forma dinámica y plural en el Texto que vehicula. Así la obra-*Ulises*, el libro, la edición, el tamaño de la letra, el gramaje y el tacto de la página configuran la tecnología particular del medio-textual, que adopta distintas formas tanto a lo largo de la obra como a través de sus múltiples lecturas.

9.5. Acotaciones, personajes y escenas: el Closet Drama y el medio-dramático

¿Cuál es, entonces, el medio del episodio de Circe? Una respuesta convencional situaría el texto en la categoría del medio-dramático para, en palabras de Barthes, colaborar en la resolución de la simbología irresoluble del Texto. Para poder situar el texto dentro de los límites del sistema, el medio debe responder a una serie de categorías y atributos identificables, si bien esta identificación pueda implicar una simplificación, generalización o institucionalización de sus complejidades. Si, por otro lado, se realiza una mala lectura –es decir, una lectura sin voluntad descriptiva, sin alusiones a la plenitud significativa de la

obra, y localizada en la contingencia y diferencia del *texto* específico–, los aspectos *inauditos*⁴³ del texto –es decir, del medio–, emergen en toda su complejidad para evidenciar las formas de ruptura, discontinuidad y excepcionalidad que constituyen.

Los elementos que vinculan el episodio de Circe al medio dramático son, precisamente, los mismos que lo desvinculan. Tanto las acotaciones (1), como los personajes (2), como la presentación de las escenas y escenarios (2) rompen paulatinamente con los límites del medio dramático y dejan entrever una forma inaudita de entorno literario. Martin Puchner identifica en el episodio, así como en el segundo *Fausto* de Goethe o en *La Tentación de San Antonio* de Flaubert, una nueva forma de teatralidad alegórica que excedería los límites del teatro convencional (2002, 81). Puchner apunta a una voluntad, en esta nueva forma de teatralidad que denomina “Closet Drama”, de *literaturización* de la obra; una decantación de la escritura por encima de la representatividad. En el Closet Drama, la escena condiciona pero en ningún caso controla el drama: aparecen, de forma reiterada, elementos que transgreden la representación, así como elementos que exceden la lectura. De esta manera, las acotaciones trascienden la mera metatextualidad, los personajes actúan su propia interioridad y las escenas y escenarios se suceden simultáneamente, de nuevo imposibilitando la mera representación y desbordando la lectura.

(1) Las acotaciones teatrales son, tradicionalmente, la forma de vincular al autor del texto con la representación de su obra: son, por lo tanto, esencialmente trans-mediales. Las acotaciones en el episodio de Circe son, en cambio, incursiones literarias que, precisamente, evidencian la imposibilidad de la puesta en escena de la obra. Configuran, paradójicamente, una nueva voz literaria que no ofrece únicamente información adicional más allá de la instrucción, sino que en ocasiones parece contagiarse también del éxtasis alucinatorio de los propios personajes:

«Bajo él se extiende la femineidad, desnuda, blanca, fresca, lujosa. Murmura una fuente entre rosas de Damasco. Mastodónticas rosas murmuran de uvas escarlata. Exuda un vino de vergüenza, lujuria, sangre, murmurando extrañamente» (1995, 533).

⁴³ Ver uso del término *inaudito* en la sección 7.6.1 de la investigación

Las acotaciones en el episodio de Circe no ofrecen “únicamente” instrucciones sobre el desarrollo escenográfico de los acontecimientos, sino que constituyen fórmulas retóricas con una elevada carga de lirismo en las que el espacio y los objetos conforman esa lucha, esa “evolución y ese movimiento desplegados” (1989, 40) que Joyce atribuye al drama. «Un espejo cóncavo al lado le presenta al perdido de amor largamente extraviado lugubru Booloohoom» (1995, 506). Puchner apunta que, si bien las acotaciones han perdido en el episodio su carácter informativo, mantienen de alguna forma su carácter autoritario: gobiernan sobre la escritura, dirigen sobre la representación e interceden sobre la lectura (2002, 88). Las acotaciones encarnan, a lo largo del episodio, un desdoblamiento, múltiple y expansivo de la nueva voz narrativa que es (1) autora, (2) directora y (3) personaje simultáneamente. La sucesión tanto de acciones, nombres y adjetivos como de reiteraciones y giros estilísticos son propios de la particular voz narrativa que toma la palabra en distintos episodios de la novela y que, en este capítulo en particular, queda estrechamente ligada a la *impersonalidad* del autor por su condición técnica de acotación teatral:

«Surgen llamas de azufre. Densas nubes pasan rodando. Retumban pesados cañones-revólver. Pandemonium. Se despliegan tropas. Cascos al galope. Artillería. Roncas ordenes. Resuenan campanas. Gritan apostadores. Vociferan borrachos. Chillan putas. Sirenas de barco ululan. Gritos de valentía. Aullidos de agonizantes. Picas chocan en corazas. Ladrones roban a los caídos. Aves de presa volando desde el mar, levantando el vuelo desde tierras pantanosas, cayendo desde sus nidos en riscos, se ciernen gritando: ocas, cormoranes, buitres, azores, chochas trepadoras, peregrinos, esmerejones, chachalacas negras, águilas marinas, gaviotas, albatros, ocas de percebes». (1995, 605-606).

Cuando, en cambio, las acotaciones escriben señas simples sobre los gestos de los personajes, el desarrollo de la acción o la composición de la escena, emerge el autor que escribe hacia y desde la dirección de la obra:

«La entrada al barrio de los burdeles, por la calle Mabbot, ante la cual hay una extensión desempedrada de agujas de carriles de tranvías, con esqueletos de vías, fuegos fatuos rojos y verdes y señales de peligro» (1995, 503).

Cuando las acotaciones se ven contagiadas por la exuberancia alucinatoria del episodio y adoptan un papel de directa intervención –en ocasiones hablando incluso por boca de los propios personajes–, actúan como si formaran parte intrínseca del desarrollo de la acción y del progreso de la escena:

«Tan bis talán, tan de campanilla de portero, caballo, rocín, novillo lechones, Conmee en el asno de Cristo cojo muleta y pierna marinero en chalupa cruzado de brazos tiracables izando patear danza marinerashire de verdad, Porrompón! En rocines, cerdos, caballos con cascabeles, cerdos gadarenos, Corny en el ataúd. Acero tiburón piedra manco Nelson, dos enredonas Frauenzimmer manchadas de ciruela de cochecito de niño cayendo aullando. Caray, es un campeón. Azulespoleta atisbar desde barril Rev. Angelus Love en calestín tacatán Blazes cortina ciclistas soblados como pescadillas Dilly con merengue sin vestidos elegantes. Luego en último giro giratrás pesadesplomando arriba y abajo chocar destrozabañera especie de virrey y reina saborear pesadobañera rosa del chocshire. Porrompón!» (1995, 594-595).

(2) De la misma manera en que las acotaciones constituyen una nueva voz narrativa múltiple y heterogénea, los personajes transitan también distintas formas de identidad a lo largo del episodio; desde cambios de sexo repentinos hasta confesiones y mentiras, tanto Stephen y Bloom como el resto de personajes (destacadamente Bello-Bella, el dueño-dueña del burdel en el que se encuentran) transitan y exhiben atisbos paradójicos y contradictorios de su propia identidad, o tal vez de sus no-identidades, rastros de quienes pudieron haber sido que hasta entonces habrían pasado desapercibidos desde la técnica narrativa en el medio-textual. Si en el medio-dramático los actores deben evitar mostrarse a sí mismos, es decir, el “yo-privado”, y en el medio-textual los personajes deben constituir una unidad coherente y verosímil, el episodio de Circe permite, en su insólita forma de mix-media, que los personajes se representen a sí mismos, mostrando tanto el “yo-

privado”, como las dimensiones paradójicas e inverosímiles de una identidad en todo caso múltiple y fragmentada. Stephen y Bloom no sólo muestran en Circe aspectos olvidados, rechazados o vergonzosos de sus identidades, ni si quiera muestran simplemente sus complejos, sus remordimientos o sus pérdidas: «Stephen: (Sofocado de terror, remordimiento y horror) Dijeron que yo te maté, madre. Él ofendió tu memoria. Fue el cáncer, no yo. El destino» (1995, 596). En Circe, Stephen y Bloom revuelven sus interioridades hasta, prácticamente, confundirlas: «Silenciosos, cada cual contemplando al otro en los dos espejos de la recíproca carne de susdelotronosuspropias caras semejantes» (1995, 707). Es, precisamente su puesta en común, esta reciprocidad de sus paradojas e incoherencias, la que permite la emergencia de una forma identitaria que transgrede la lectura –indicando la necesidad de una nueva dimensión para la magnitud de lo representado–, pero que, a su vez, derrama el medio dramático también en su pluralidad subjetiva.

(3) La escena y la sucesión de escenarios transgreden también tanto el orden de lectura como la procesión sucesiva de la escenografía teatral. Si el escenario debe contener la totalidad contextual que abarca la obra, en Circe el espacio se despliega más allá de cualquier horizonte representable:

(Brincan gacelas, pastando en las montañas. Hay lagos cerca. En torno a sus orillas se alinean sombras negras de bosques de cedros. Se eleva una roma, una fuerte cabellera de resina. El Oriente quema un cielo de zafiro, hendido por el vuelo bronceo de las águilas. (1995, 532-533).

Los personajes aparecen y desaparecen sin dejar rastro: “SEÑORA BREEN: (ansiosamente) Sí, sí, sí, sí, sí, sí, sí. (Se desvanece de junto a él)” (1995, 515). No existe continuidad alguna entre el principio y el final de una escena; el lector se encuentra ante una continuidad fragmentada de situaciones incompletas, irreverentes y caóticas que puede diseccionar en ocasiones gracias a (1) la transmutación repentina de alguno de los personajes, (2) la aparición imprevista y fortuita de algún personaje, o (3) la aparentemente arbitraria sucesión de acontecimientos promovidos por la alucinación o el lenguaje: (1)

BLOOM: (*Descalzo, con pecho de pollo, chaleco y pantalón de marinero, los dedos gordos de los pies encogidos como pidiendo excusas, abre sus diminutos ojos de topo y mira a su alrededor deslumbrado*) (1995, 524)

(2) (*Aparece la cara pecosa de Sweny, el farmacéutico, en el disco del sol-jabón*) (1995, 510)

(3) ZOE: (*Agarra hábilmente un pelo suelto y lo enrolla en un rizo*) No hay miedo. Soy inglesa. ¿Tienes un pitillo?

BLOOM: (*Como antes*) Rara vez fumo, guapa. Algún cigarro de vez en cuando. Un recurso infantil. (*Indecente*) La boca se puede ocupar en cosas mejores que un cilindro de hierba apestosa

ZOE: Sigue adelante. Haz con eso un discurso electoral

BLOOM: (*En mono de obrero, de pana, jersey negro con corbata al viento y gorra de apache*) La humanidad es incorregible. Sir Walter Raleigh trajo del Nuevo Mundo la patata y esa hierba (...) (1995, 533)

A su vez, las escenas se superponen, las acciones se solapan y las voces se confunden: toman la palabra cosas, objetos y animales. Los mismos personajes interpretan simultáneamente caracteres distintos. Ocho bebés nacen de un abrazo en apenas dos segundos:

(Conmoción y compasión general. Hay mujeres que se desmayan. Un rico americano hace una colecta callejera a favor de Bloom. Rápidamente se recogen monedas de oro y plata, cheques bancarios, billetes, joyas, bonos del tesoro, letras de cambio a punto de vencer, pagarés, anillos matrimoniales, cadenas de reloj, medallones, collares y pulseras)

BLOOM: ¡Ah, tengo tantos deseos de ser madre!

SEÑORA THORTON: (*Con bata de enfermera*) Abráceme fuerte. Sea valiente. Pronto habrá pasado. Fuerte, sin miedo.

(Bloom la abraza fuerte y da a luz a ocho niños amarillos y blancos (...)) (1995, 543).

¿A qué distancia se encuentra la recolecta callejera que describen las acotaciones y la maternidad de Bloom? ¿Forman ambas parte de una misma escena o son en realidad dos acciones totalmente aisladas que suceden dentro de un mismo espacio escénico? En Circe las escenas se encadenan sin un principio ni final, conformando una secuencia intermitente de acciones inconclusas que desaparecen del primer plano de la escritura, pero que no significa que hayan dejado de formar parte de la cosmogonía de la obra. La narración no deja espacio para desplegar la totalidad informativa de los hechos que se suceden en el episodio, ni la representación teatral permite la performatividad sincrónica de acontecimientos, personajes y voces simultáneas. El episodio no es, en realidad, el resultado de una yuxtaposición de las estructuras convencionales de la narración y el teatro o del texto y el drama; es, en realidad, la negación –o la transgresión– de ambas: un no-drama irrepresentable y un no-texto que no tiene suficiente con ser leído.

Si, como definía Postman, el medio estructura lo que el habitante puede ver, hacer o decir y define y asigna las regulaciones de la realidad que ampara, el medio del episodio de Circe estructura inevitablemente tanto lo que Bloom, Stephen y el resto de personajes pueden ver, hacer y decir, como lo que el lector puede leer, observar y retener. Si el medio-textual restringe el Texto tanto desde la coherencia del argumento y los personajes como desde la sucesividad asíncrona de la palabra, y el medio-dramático restringe el Drama tanto desde el desdoblamiento del actor/personaje como desde los límites materiales de la escena, el medio del episodio de Circe permite, de alguna manera, la ruptura con la coherencia argumental, la ruptura con la interpretación de los personajes y sus respectivos papeles y la coexistencia de distintas escenas sincrónicas en un mismo espacio desdoblado. Si ante esta evasión de los medios convencionales Puchner identificaba una *literaturización* del drama, un “uso libre de las herramientas teatrales que sólo pueden desplegarse en el formato textual” (2002, 91), a su vez se produce una inevitable dramatización de la narración: un uso libre de las herramientas narrativas que sólo pueden desplegarse desde la representación, o, por lo menos, a través de un medio capaz de trascender las restricciones de la palabra. Si se trasciende la voluntad de ofrecer una explicación singular y definitiva a la extrañeza literaria, o, en palabras de Barthes, si se rechaza la voluntad de resolver la simbología irresoluble del Texto, los atributos que resisten la clasificación convencional

emergen precisamente en la dimensión de sus resistencias, exhiben abiertamente su condición excepcional. En *Circe* las acotaciones o las transgresiones escénicas no son testimonio del medio-dramático, ni los personajes o el delirio alucinatorio prueba de la continuidad narrativa de la obra; son, por el contrario, el rastro de una forma inédita e inaudita de expresión literaria que necesita, inevitablemente, de un medio igualmente inédito e inaudito para desplegarse, en toda su extrañeza y toda su irresolubilidad.

9.6. *La lectura y la mirada: abstracción, énfasis y trans-medialidad*

La palabra no alcanza para atisbar la multiplicidad de situaciones y escenarios sucediéndose simultáneamente en el episodio. El lector que lee a través de la palabra no logra descifrar qué personajes se encuentran realmente en cada espacio escenográfico. Stephen inicia el episodio con su entrada por la calle Mabbot para desaparecer de la acción hasta varias páginas después, sin dejar constancia de su presencia o ausencia en el escenario: la primera aparición de Stephen la narra la acotación: *(Stephen Dedalus y Lynch pasan a través de la multitud cercana a los casacas rojas)* (1995, 504), así como su incierta «desaparición» -justo antes de la aparición de Bloom-, explicitada con un vago «*(Pasan)*» (1995, 506). ¿Implica esta imprecisa dirección la desaparición de Stephen del espacio escénico o simplemente su desaparición del espacio que ocupa la acción central de la obra? El lector desconoce si lo que queda fuera del «plano narrativo» se encuentra en realidad dentro o fuera del marco de representación, de la misma manera que desconoce dónde empieza y dónde termina el decorado escenográfico.

Es necesario, por tanto, crear una distinción entre lo que sucede en la escena y lo que ocupa parte del espacio escénico: como una cámara fotográfica que juega con la profundidad de campo, los objetos que forman parte de la acción central configuran el centro focal de la imagen, pero conviven con la presencia de otros seres, objetos o incluso acciones que, de forma borrosa y confusa, participan de la imagen en su presencia en el espacio escénico. Cada escena se inmortaliza durante una fracción de segundo sólo para deshacerse en «serpientes de niebla de río que se deslizan lentamente» (1995, 506). En las instantáneas que resultan de los breves momentos de inmovilidad que parasitan el capítulo –en las transformaciones, en las desapariciones de los personajes, en las interrupciones de

las acotaciones– la profundidad de campo distancia la acción del contexto: en el centro haces de luz en movimiento, alrededor, una mancha velada de multitud que niega la posibilidad de establecer un horizonte a la escena o una distinción clara entre lo que ocurre en la borrosidad de las sombras o bajo el fulgor del movimiento:

(Se abre paso a través de su ciénaga hacia la calle iluminada, más allá. Desde un abultamiento de cortinas de ventana, un gramófono levanta su trompa metálica abollada. En la sombra, la patrona de una taberna sin licencia regatea con el peón caminero y los dos casacas rojas.) (1995, 516)

A su vez, la palabra no logra transmitir, tampoco, el trato de la luz durante todo el episodio que Nadel reconoce y vincula de nuevo al drama expresionista: “In his use of light” escribe Nadel, “Joyce duplicates this Expressionist feature, connecting changes in light with changes in the perceptions of his characters and the shift from an exterior to interior speech.” (1989, 159). Nadel insiste, también, en el color y su relación con el drama expresionista: Los colores del «Nighttown», continúa el autor, son repetidamente expresionistas: el rojo apagado del fuego en la distancia o el verde del chorro de gas en el prostíbulo de Bella Cohen, que Bloom demostrará que funciona todavía después de que Stephen haya destrozado su chispa morada (*ibid.*). Pero los juegos de luz y color del episodio trascienden las posibilidades de la representación tanto como las de la lectura, en lo que Puchner identifica como el mayor obstáculo para la puesta en escena de sus Closet Dramas: la superación de las resistencias dramáticas en relación a las constricciones físicas de la representación (2002, 90):

(Blande su bastón de fresno haciendo pedazos la imagen del farol, pulverizando la luz sobre el mundo) (1995, 457).

¿Cómo derramar la luz sobre el mundo –de un escenario? Si bien el episodio desborda tanto el medio-textual como el espacio performático, los rasgos propios del medio-visual destacan reiteradamente, vinculando de nuevo el episodio con la propuesta de abstracción ofrecida por Motherwell: la sustitución de la descripción lingüística por la “dependencia de la mirada, cuya discriminación es más precisa, sutil e inmediata de lo que el hombre

puede llegar a mediar con la palabra” (1980, 3). La propuesta es, por lo tanto, leer como si se mirara. Inventar una nueva dimensión para la lectura, una vez sus límites y constricciones han tomado forma. Permitir, por un lado, que la mirada acceda, precisa, sutil e inmediata, al *énfasis*, y permitir, a su vez, que las palabras compongan una –entre muchas– historia. El propio Motherwell fue el primero en poner a prueba esta doble reciprocidad entre la mirada y la lectura: “I was stuck with a picture” relata el artista; “I didn’t know what it was even though I knew it was a very abstractly a figure with a certain quality. When I put my finger on the words, “The Homely Protestant,” I thought, of course, it’s a self-portrait.” (McTighe, Dedalus Foundation) (fig. 1).



Fig. 1 “The Homely Protestant”, oil on Masonite, Dedalus Foundation

Desde la mirada, la abstracción y el *énfasis*, desde la palabra, el significado. Así, los cambios de luz, la sucesión de escenas y las apariciones y desapariciones de los personajes son, simplemente, pestañeos del espectador; focalizaciones *enfáticas* de la mirada que, en su selección deliberada de elementos, compone de forma abstracta un organismo vivo de interacciones, planos, luces y sombras. Sólo la mirada puede dar acceso a la forma de abstracción propuesta por Motherwell y a la *sincronía* presente en el episodio de Circe: si

bien la lectura es sucesiva como lo es el lenguaje, el medio visual permite que las acciones sucedan de forma simultánea, captando, o no, atisbos de imágenes, gestos, y rastros de luz intermitentes. De nuevo, Motherwell hace referencia a la contraposición entre la lectura y la mirada en el relato de su primer encuentro con el *Ulises* de Joyce, durante su Grand Tour en 1935, en una entrevista con David Hayman en 1988:

RM: I'm a visual person. I don't think any other book could have absorbed me so thoroughly when we were going through the landscape of Europe for the first time (...).

DH: So it was the landscape versus the book.

RB: Yes, and the landscape took second place. So did architecture while we were actually en route. Whenever we were waiting during the trip I'd pull out the book and read it—really read it, word for word. I've never read it through since. Now I dip into *Ulysses* the way one might look through the Bible. (1999, 284)

Si bien en un principio la lectura rebosa la mirada, la lectura de *Ulises* se convierte, poco a poco, en una experiencia plástica:

RM: From time to time I just pick one [copy] up, read a dozen pages or so, and feel perfectly happy. Half the time I may not know exactly what is going on, but from another point of view the reading is very real —so plastic— I can almost smell it. (*ibid.*)

Motherwell propone una lectura fragmentada, descontextualizada, no explicativa ni ecuánime para con el desarrollo argumental de los acontecimientos; una lectura que, más allá de la obra como totalidad, permita, en su condición de *literatura natural*, comenzar alguna cosa nueva; una lectura de inicios, que arranque todo el tiempo, prometa algo y vuelva a empezar⁴⁴. En su *mala lectura*, Motherwell identifica algunos de los rasgos pictóricos de Joyce:

⁴⁴ Ver sección 6.5 y la Novela Natural de Gospodínov.

RM: There is something very visual about Joyce –not in the usual way of writing realistic descriptions– but as though he were a modernist painter. His skin is modernist, not scientific and hardly “realistic”

DH: You spoke of Joyce’s language as being plastic.

RM: I should say that in painter’s argot, mistakenly, the word plastic means painterly or materiality –where the image emerges out of the brush covered with colored mud, so to speak– which is something very different from careful drawing, delicately modeled. In that sense, Joyce seems to be forging the thing out of heaps of words, and the human experience directs the heaps of words he is involved in. (1999, 284)

De la *lectura sobre la mirada a la mirada en la lectura*, Motherwell identifica en Joyce un autor *sui generis*, detonante de su propia creatividad. Para Motherwell, la lectura de *Ulises* configura el inicio, el “impulso” de pintar; el inicio, de nuevo en palabras de Arendt, de toda acción, la introducción de la novedad en el mundo. En su artículo “Sobre Un Tema Filial: Antecessors I Descendents En El Mite Modern De La Creació”, Octavi Rofes recurre al concepto de *apophrades* de Harold Bloom para relatar una forma de influencia retroactiva entre Bach y Schoenberg: el retorno se da, escribe Rofes, cuando la obra del precursor ha sido tan bien asimilada por el nuevo autor que este reconoce como suyos pasajes del primero: el difunto vuelve hablando la voz del nuevo poeta que, si es suficientemente fuerte como para dominar su presencia, conseguirá con la nueva obra que leamos a su precursor de una forma diferente (2010, 27). Joyce y, específicamente, *Ulises*, aparecen reiteradamente en la obra de Motherwell, pero no de forma ilustrativa; no es siquiera ilustrativa la serie de 40 grabados para la edición de autor de *Ulises*, publicado en 1988 por Arion Press. Para Motherwell, Joyce es, en realidad, un aspecto de su propia vida creativa e intelectual: una forma de “traducción o recreación activa”, un acto, incluso, de “asociación libre” (1999, 286).

Pintar con *Ulises* no significa, para Motherwell, ilustrar la narración, ni ofrecer una versión pictórica de la forma narrativa; “To paint *Ulysses* means to be in tune with the way Joyce worked”, argumenta el autor: “Certain words move Joyce (...) With me it may be a certain angle, or whiteness in relation to greyness, that provokes an inner response”. “I suppose”

continúa Motherwell, “I have the arrogance to make my *own* (...) *Ulysses*, the way he had *his*” (*ibid*). Si, para Rofes, Bach recibe una herencia retroactiva de Schoenberg, su padre del futuro, el *Ulises* de Joyce recibe, también, una herencia retroactiva de Motherwell: no es que Joyce retorne en la obra de Motherwell, sino que Motherwell crea las condiciones para dar un nuevo nacimiento a *Ulises* para, sin cambiar nada, crear una obra diferente o, en palabras de Boris Groys, con una diferencia más allá de la diferencia (2008, 23-42). Motherwell abre *Ulises* a la mirada, no es que la presencia de Joyce influya su obra sino que este retorna, ahora, desde un medio distinto, capaz de evidenciar aspectos que el medio anterior mantenía ocultos.

Así, la mirada permitiría, recuperando las palabras de Ortega y Gasset, la fuga genial del artista, mientras que la lectura convencional supondría el triunfo de la realidad sobre la abstracción; de Penélope sobre Circe, del regreso sobre la aventura, del nostos sobre la *Odisea*. Desde la mirada, en cambio, la abstracción, las elipsis de la obra, se configuran en las alucinaciones y visiones de los personajes: ante Stephen, su madre muerta (1995, 596). Ante Bloom, el encuentro entre Molly y Boylan (1995, 539), y, finalmente, su hijo muerto (1995, 564). Las elipsis no pueden ser mediadas por la narrativa sin perder sus calidades anti-épicas. En palabras de Strate, Joyce, “much like the computer hacker, steps outside of the system, uncovers its code, and alters it to his own benefit” (2008, 129). Consciente de los límites del medio-textual, Joyce recurre al medio-dramático no para instalarse en él, sino para conjurar un medio inédito, entre la mirada y la lectura, desvelando una dimensión inaudita de ambos.

9.7. Conclusiones: “A Double Mouse-Trap”

¿Qué logra ver la mirada que la lectura omite? ¿Qué lee una lectura que mira? Si el medio de la mirada da acceso a una dimensión plástica de la escritura y el medio textual permite una literaturización del drama, la lectura-mirada responde a una configuración híbrida entre la literatura y la representación. Leer con ojos de artista: ver más allá de la página. La elipsis de *Ulises* configura, desde la mirada del artista, una omisión por énfasis. Siguiendo, todavía, la definición de abstracción propuesta por Motherwell, el vacío es relevante precisamente en su potencial de significación: es por la omisión de las acciones centrales

de la obra que las interioridades de los personajes pueden exhibirse *libremente* en el capítulo de Circe. Así como la obra dentro de la obra en *Hamlet* permite evidenciar la interioridad de sus personajes, Circe exhibe las intimidades de Bloom y Stephen en un tránsito onírico por el Nighttown dublinés. Henry T. Stephenson destaca en su artículo «Hamlet's Mouse-Trap», que el príncipe Hamlet cree que ningún hombre que haya cometido el crimen atribuido a su tío Claudio podría sentarse a ver la reproducción del crimen sin expresar una inusual emoción (1905, 31). De la misma manera, Circe pone de manifiesto la acción omitida: exhibe, representa y materializa los terrores y deseos de los personajes. Convierte, de hecho, el terror en deseo y viceversa, y los personajes no pueden simplemente sentarse a observar la reproducción de sus interioridades “sin expresar una inusual emoción”.

Marguerite Harkness, en su artículo "*Circe: The Mousetrap of "Ulysses"*", localiza una analogía entre Stephen y Hamlet en la exhibición de la culpa a través de la representación, así como la irresolución de sus verdaderos conflictos: si en Hamlet la representación permite evidenciar la culpa de Claudio pero resulta insuficiente para realizar su venganza, los eventos en Circe evidencian la culpa de Stephen sobre la muerte de su madre, pero no logran solucionar sus verdaderos problemas (1975, 264). Stephen suplica a su madre: “STEPHEN: (*ansiosamente*) Dime la palabra, madre, si la sabes ahora. La palabra conocida por todos los hombres” (1995, 596) . Este deseo de la palabra, argumenta Harkness, es análogo al deseo de Hamlet de probar que el fantasma de su padre proviene del Cielo y no del Infierno. Pero si Hamlet logra, en su momento, convencerse de que el fantasma de su padre es verdaderamente un fantasma y no una aparición del Diablo, Stephen no logra resolver la duda que le persigue durante toda la obra: tal vez, aventura Harkness de forma similar a Rosenberg , el gesto, que Stephen describe como la lengua universal, sea la única “palabra conocida por todos los hombres” que el personaje puede en ese momento aceptar (1975, 264). Para Harkness, Shakespeare y Hamlet funcionan como el elemento de fusión de las interioridades de Bloom y Stephen; la evidencia de su incipiente relación paterno-filial. Esta lectura, todavía una *Odisea sub specie temporis nostri*⁴⁵, culmina en la aparición de la cara de Shakespeare en el espejo donde se reflejan Bloom y Stephen:

⁴⁵ Ver Sección 7.8. Carta de James Joyce a Carlo Linati

“(Stephen y Bloom observan en el espejo. Aparece en él la cara de William Shakespeare sin barba, rígido en parálisis facial, coronado por el reflejo del perchero con cuernos de ciervo que hay en el vestíbulo)” (1995, 539).

La cara de Shakespeare, argumenta Harkness, no podía aparecerse únicamente a Bloom o Stephen por separado; debe aparecerseles a ambos conjuntamente:

The mirror reveals a cuckolded Shakespeare, and Stephen believes Shakespeare is a cuckold (U 111 12); Bloom sees a Shakespeare with horns because of his own sense of being the cuckold; Stephen as oedipal son is "cuckolded" by his father, who possesses the mother. The rigid Shakespeare is the vision of Stephen's cunning artist. The convergence of the minds is complete here: both see the same figure because both are projecting the same figure out of their unconscious. (1975, 268)

La aparición de Shakespeare es, para Harkness, la evidencia de la fusión de las interioridades de Stephen y Bloom: Bloom obtiene el título de “padre consustancial” y Stephen logra realizar su propósito de hijo (*sonhood*). Pero más allá de su familiaridad, Circe supone para Bloom y Stephen, igual que *The Murder of Gonzago* para Hamlet, una exhibición, una puesta de manifiesto de lo que ninguno de los personajes conocía de sí mismo, o lo que en ambos casos trataban de ocultarse. Los personajes son, tras la representación, conscientes inevitablemente de sus propios miedos y pasiones. Como bien apunta Stephenson, no son Claudius ni Gertrude los primeros en expresar la emoción prevista por Hamlet ante la *ratonera* sino él mismo, y no es la representación, finalmente, la que logra mover a su tío Claudius sino, de nuevo, él mismo hablando en boca de los personajes.

De la misma manera, no es simplemente el encuentro entre Stephen y Bloom lo que está en juego en Circe, su recíproco reconocimiento y aceptación, sino, el enfrentamiento consigo mismos y, en consecuencia, la puesta en escena de un conjunto de acontecimientos, hasta el momento eludidos, que pone en marcha a ambos personajes durante toda la obra. Tanto Bloom como Stephen deben afrontar, en Circe, lo que durante los episodios anteriores han

sido meros susurros, rastros, indicios; los personajes no pueden eludir el hecho de que Circe les ha hecho conscientes de sus fantasías inconscientes. Ambos personajes deben afrontar todo lo que su mente ha transitado y omitido a lo largo del día: la exhibición, la representación de todo su trabajo interior, sus esfuerzos, y su subconsciente quedan evidenciados en Circe en una “obra dentro de la obra”, en una puesta en escena de todo el libro.

Si bien la lectura propuesta por Harkness desarrolla la lectura mítica de *Ulises* en su focalización en la relación paterno-filial de Stephen/Telémaco/Hamlet y Bloom/Ulises/Old Hamlet, una versión de la mala lectura centrada en la relación entre la mirada y la lectura surgida de la vinculación entre Circe y el Expresionismo Abstracto o, más precisamente, una vinculación entre el episodio de Circe y el trabajo de Robert Motherwell como parte del movimiento, permite evidenciar la puesta en escena de la obra que supone el episodio de Circe. Desde esta mala lectura, la puesta en escena de las omisiones –tanto en *Hamlet* como en *Ulises*–, de los elementos argumentales centrales de ambas obras (el asesinato del padre de Hamlet, la muerte de la madre de Stephen, el encuentro entre Molly y Boylan, la muerte, incluso, de Rudy) permite *visualizar*, tanto para el lector como para los propios personajes que no podrán ya evadirse de su propia interioridad, lo que no podría haber sido mediado a través de la palabra.

Desde la mirada, tanto Hamlet como Bloom y Stephen muestran sus privados; de la misma manera, desde la mirada, el lector accede en Circe al privado de *Ulises*, a las elipsis de la obra que son el resultado, según Motherwell, de una abstracción por énfasis. Los elementos plásticos que destacaba Motherwell en su conversación con David Hayman no son, simplemente, los juegos de luces, color y vestuario propios del medio dramático: la plasticidad en Circe deriva precisamente de una intermedialidad que no transita simplemente las transformaciones genéricas de la novela y el drama, sino que atraviesa, propiamente, los medios de la palabra y la mirada. Stephen, como una lectora, queda todavía en busca de la palabra última “known to all men”, pero ante la duda sólo surge el gesto: *En el principio era la palabra, en el final el mundo sin fin.*

10. Desenlace

¿Por qué la mala lectura? O más precisamente, ¿por qué una lectura que parece no aportar nada, no alcanzar nada, no producir nada? ¿Por qué una lectura que no permite, en ningún caso, constituir una estructura de análisis serializable, ni una metodología homologable, ni una fuente de significado equiparable y atribuible a la totalidad de productos literarios del “campo mundial”? ¿Por qué hablar de casi-mundos, de *worldish* literatures, de formas de significado efímeras y contingentes, vinculadas a la diferencia radical de la obra o, más precisamente todavía, a la *mala lectura* del fragmento específico? Las lecturas realizadas en esta investigación muestran las formas inauditas de conocimiento que habitan el fragmento más allá de su participación en un sentido singular y pleno del texto que los ocupa.

De la mala lectura de la Escritura Palestina de Meruane, prior a la casi-descripción de la mala lectura, no emerge una categoría identitaria preexistente y extrapolable a otras situaciones o lecturas: Meruane no deviene Palestina-Chilena, ni Chilena-Palestina, ni, como insiste la autora en *Rostros en mi Rostro*, ninguna forma de filiación híbrida fruto de un mestizaje heredado, previsible y homogéneo. Meruane deviene-menor en su volver a y volverse Palestina en un movimiento de diferenciación, en una separación irrepetible que altera tanto su propia identidad como “el mundo” y que, aún así, no puede constituirse como una nueva forma de realidad ni de conocimiento estables; es inagotablemente contingente a la particularidad de su experiencia, de sus encuentros y de su viaje. El devenir de Meruane es una *ruptura*, una interrupción del orden establecido, de la que no puede surgir una forma definitiva y consistente de filiación sino una forma condicional y extraordinaria de a-filiación.

De esta manera, la mala lectura no permite establecer un nuevo “campo” de análisis preconcebido para la Literatura Comparada: así como la literatura Palestina-Chilena, o Chilena-Palestina podría constituirse como un campo de estudio con unas fronteras y límites determinados (obras escritas por, en, hacia una identidad u origen reconocible y extrapolable) la Palestinidad de Meruane es irrepetible e irreconciliable. No ofrece, en

ningún caso, una estructura de significado universalizable, revisable bajo distintos parámetros o aplicable a otras situaciones. Devenir menor implica, aludiendo de nuevo a Deleuze y Guattari, no una emancipación, ni evolución, ni crecimiento, ni maduración; no se da bajo los requerimientos de supervivencia de la especie ni, en este caso, de la disciplina. Devenir menor es, precisamente, una in-volución y, en este sentido, la palestinidad de Meruane no lleva a ninguna parte⁴⁶.

Algo parecido sucede con la mala lectura del episodio de Circe del *Ulises* de James Joyce. Si la lectura-mítica permite constituir una unidad cohesionada y uniforme, una guía de lectura, una fuente referencial de respuestas a las inagotables preguntas que surgen de la lectura⁴⁷, una mala lectura permite destacar aspectos puntuales y potencialmente significativos localizados en la especificidad del fragmento. Si la lectura-correcta aboga por mantener la unidad y la coherencia de la obra, la mala lectura propone una lectura selectiva fijada en las formas de significado potencial inherentes al fragmento más allá de su pertenencia a un significado único, pleno y consistente de la obra como totalidad.

Recuperando, en este caso, las palabras de Motherwell, una lectura en la que, la mitad del tiempo, uno no sepa exactamente “qué está sucediendo” pero que, desde otro punto de vista, es igualmente muy *real, plástica*; casi olfativa⁴⁸. Si el volver a y volverse Palestina de Meruane no generaba una forma de mundo, ni de significado, ni de identidad extrapolables, el capítulo de Circe no genera, ni siquiera, una continuidad coherente con la cadencia estilística de la obra, ni con la sucesión argumental de los acontecimientos, ni con el “mundo” al que pertenece; es, precisamente una ruptura con la aparente estructura de significado unitario que configura la obra como totalidad. Si bien la lectura-mítica insiste en las características oníricas, en las tentaciones sensuales, y en la nocturnidad de *Nighttown* como referencias ineludibles a la estancia de Ulises en la isla de Circe, una lectura focalizada en lo ilegible y lo irrepresentable del episodio permite evidenciar su “intermedialidad”: de nuevo no una hibridez previsible y catalogable, no una simple

⁴⁶ Ver Sección 5.5. Conclusiones

⁴⁷ Ver Sección 8.2 Una lectura correcta: el mito *sub specie temporis nostri*

⁴⁸ Ver sección 9.6. La lectura y la mirada: abstracción, énfasis y trans-medialidad

“narrativización del drama” ni “dramatización de la narración”⁴⁹ sino una forma inaudita de intermedialidad, una “lectura-visual” que no puede universalizarse como un nuevo método de lectura para la Literatura Comparada porque no genera una forma de conocimiento generalizable.

En Circe el medio textual se desborda para inventar un registro capaz de sostener la ruptura argumental que supone el episodio. Así, de nuevo, Circe es, como la *palestinidad* de Meruane, una ruptura; un movimiento de separación que no genera una novedad estable y sostenida sino, precisamente, *nada* más allá de sí misma. Una forma de separación que, aunque real, carece de un término para el sujeto resultante; así como Meruane no *imita* la identidad palestina, no refleja las tradiciones de su familia ni se identifica por completo con su herencia⁵⁰, Circe no *imita* el flujo narrativo anterior, ni refleja las convenciones del género, ni se identifica por completo con su medio. En ambos casos, el resultado de su ruptura es innombrable: no generan nada que pueda extraerse y producir una nueva forma de orden global sino que retienen su calidad excepcional dentro de la mayoría⁵¹.

A su vez, esta forma de lectura enraizada en la diferencia y en la no-productividad sólo puede configurar un colectivo frágil e inestable con nada más en común que su propia excepcionalidad. De esta manera, a diferencia de la propuesta de Cheah en que distintos mundos, previamente ocultos, logran aparecer a través de la literatura, la mala lectura cuestiona una cierta estructura de mundo a través de su focalización en la diferencia y el fragmento, prestando especial atención a las formas en que la literatura expande los horizontes estructurales y conceptuales de lo que se consideraba el mundo como estructura de sentido y configurando en el proceso una nueva, o, tal vez más precisamente, una *casi* instancia de mundo. Desde la mala lectura “el mundo como estructura simbólica moderna y modernista que respaldaba los discursos humanistas de emancipación universal a través de conexiones, traducciones, interacciones, desplazamientos e intercambios globales”⁵²

⁴⁹ Ver 9.5 Acotaciones, personajes y escenas: el Closet Drama y el medio-dramático

⁵⁰ Ver 5.4 “Volverse Palestina, o como devenir-mundo en *Volverse Palestina*”

⁵¹ Ver 5.3 “La Escritura Palestina en el Universo de la Literatura Mundial”

⁵² (Siskind, 2019, 207) Ver 5.3 La Escritura Palestina en el Universo de la Literatura Mundial

desaparece para dar pie a un conjunto de casi-mundos, de pseudoestructuras simbólicas, condicionales e irrepetibles, sujetas a una extrañeza literaria irresoluble e irremplazable. Un conjunto de *worldish literatures*, de literaturas que devienen-mundo; y si el devenir no consiste en convertirse- ni en imitar-, también es evidente que uno no deviene *realmente*⁵³, por lo que son literaturas que, en realidad, devienen casi-mundos. Si el devenir no produce nada más que sí mismo, el mundo no es entonces más que el mundo en sí mismo, aunque constituyéndose nuevamente a cada instancia, configurando formas inéditas de realidad⁵⁴ en potencia. En este sentido, la lectura es generativa en sí misma: no configura formas de significado estables y universales sino contingentes y efímeras. Empieza todo el rato, promete algo y vuelve de nuevo a comenzar⁵⁵.

Pero para que esta mala lectura pueda darse es necesario renunciar, antes de nada, a la voluntad de consenso. Todavía más; renunciar, en cualquier caso, a la promesa sobre la existencia de una verdad única y accesible, a través de los medios y las prácticas indicadas, en la obra literaria. Renunciar, también, a las equivalencias. Así como Meruane establece sus alianzas ante la “saga de pérdidas” que configura su entorno familiar, la mala lectura emerge también ante su propia saga de pérdidas y renunciaciones: la renuncia al consenso impulsada por Stengers en su defensa de una comparación significativa, discrepante y creativa⁵⁶, la renuncia a la equivalencia impulsada por Spivak, Cassin y Apter en su trabajo sobre la intraducibilidad y la necesidad de cultivar una forma *íntima* de traducción⁵⁷, y la renuncia a una verdad última del texto literario, accesible a través de una prácticas y formas específicas, sistematizables y extrapolables a cualquier contexto, situación y producto literario. Estas tres formas de renuncia suponen, implícitamente, la renuncia también a una proyección única, uniforme y estable del mundo como estructura de significado. Esta última es por lo tanto, una renuncia ontológica; al mundo tal como lo conocemos, o, tal vez más precisamente, a la *comodidad (commodity)* del mundo tal y

⁵³ Ver 5.5 Conclusiones

⁵⁴ Ver sección 5.5. Conclusiones”

⁵⁵ Ver 6.5 Ni libros, ni mundos; literatura en pedazos

⁵⁶ Ver 2.3 “*Comparison as a matter of crucial concern*”

⁵⁷ Ver capítulo 4 “El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial” especialmente 4.2 *Writing in Tongues*: La traducción en el contexto de la ACLA y 4.4 4.4 La lengua de Babel: políticas de la identidad y ética de la alteridad

como lo conocemos⁵⁸. A su vez, esta saga de renunciaciones permite, en última instancia, la emergencia de la mala lectura como práctica creativa dispuesta a la comparación.

En primer lugar, la renuncia al consenso permite, como ilustraba Stengers en su relato de “Los seis sabios ciegos y el elefante” reivindicar la práctica comparativa como un “matter of crucial concern”, es decir, como una práctica capaz de generar significado en sí misma⁵⁹. De acuerdo con Stengers el papel de la comparación no debería ser el de generar consenso sino el de convertir las contradicciones en puntos de vista contrastables. De esta manera, la función de la comparación y, más específicamente en este caso, de la Literatura Comparada, no debiera ser establecer un método singular y uniforme de comparación aplicable y útil para todos los productos literarios del campo mundial sino, precisamente, registrar sus diferencias; tratar la comparación como una práctica ontológicamente creativa.

En este sentido, la labor del comparatista es, en todo caso, la invención de nuevos *tertium comparationis*, vínculos inéditos entre objetos literarios, que no forman parte del “mundo de la comparación” –todavía⁶⁰. La comparación debe entenderse, por lo tanto, como una forma de dislocación significativa: *Dislocación*, en el sentido en que la comparación implica un desplazamiento, un traslado del contexto, de la arquitectura significativa del lugar previamente establecido. *Generativa*, en el sentido en que la comparación implica, a través de la invención de un *tertium comparationis* vinculante, la construcción de una nueva arquitectura significativa, en que, de nuevo, seres y mundos devienen– alguna cosa todavía inexplicable, todavía inexistente, que existirá por poco tiempo en el espacio reducido de la propia comparación⁶¹.

⁵⁸ Ver 2.3 “Comparison as a Matter of Crucial Concern” y 2.4 ¿Mundo o mundos? De la Paz Perpétua al One-World World

⁵⁹ Ver 2.3 “Comparison as a Matter of Crucial Concern”

⁶⁰ ver 6.3 Sentido Pleno y Sentido Hueco: Comparación entre Inconmensurables

⁶¹ Ver 6.6 Conclusión: La comparación como dislocación generativa

En segundo lugar, la renuncia a la equivalencia implica el reconocimiento de la alteridad inherente al texto literario y, en consecuencia, en palabras de Hillis Miller⁶², su *extrañeza literaria*, o, en palabras de Timothy Morton, reconocer los textos literarios como “strange strangers” o “extraños forasteros”, entidades no sólo “extrañas” sino de las que desconocemos también el marco de referencia necesario para normalizar su extrañeza⁶³. Estas formas de equivalencia, promulgadas por una forma de traducción industrial, instigan a la vez una forma de sometimiento al marco de pensamiento occidental que incluye no únicamente la traducción lingüística sino la experiencia local de cualquier obra literaria⁶⁴. La renuncia a la equivalencia implica también, por lo tanto, aceptar la incompreensión, la inutilidad y la incomodidad de ciertos aspectos del texto literario. Aceptar, en todo caso, que existe, como defienden Hillis Miller y Morton, una forma de alteridad no registrable, no mediable y no aprehensible en la especificidad de la experiencia literaria.

En este sentido la traducción debe hacerse cargo no sólo de las aparentes correspondencias lingüísticas sino también de las formas de realidad cultural que habitan el texto literario y que no pueden ser sometidas a los procesos de mengua o *flattening* que reducen, simplifican o simplemente ignoran todo aquello que resulta extranjero a los sistemas de conocimiento preestablecidos de las lenguas y territorios hegemónicos que, a su vez, otorgan el acceso a los canales de circulación internacional del canon occidental. Este proceso de *flattening* no afecta únicamente a la lengua, sino que ésta, en tanto que propiamente heteroglósica, es representante de una determinada forma cultural cuya especificidad es, de una forma u otra, relativa al lenguaje y a sus usos; la pérdida, por tanto, no es meramente léxica, sino profundamente ontológica⁶⁵.

El proceso de *flattening* propio de la traducción como sistema de equivalencias se da en la *adaptación* de una diferencia radical a un contexto de *comprensibilidad* equivalente, en la generalización violenta de lo intrínsecamente singular: la renuncia a la equivalencia

⁶² Ver 7.5.1 Misreading

⁶³ Ver 7.5.1 Misreading

⁶⁴ Ver 6.3 Sentido Hueco y Sentido Pleno: Comparación entre inconmensurables

⁶⁵ Ver 4.3 Traducción como Transcodificación

implica, por lo tanto, la renuncia a un marco de conocimiento exclusivo y universalizable desde el que regular las distintas formas de realidad y sentido. Implica, en todo caso, renunciar a la subyugación de la diferencia en pos de la similitud y reconocer que, entre lenguas, el regalo de la vida –el hacer-real del lenguaje– es in-retornable. Las deudas significativas entre lenguas resultan impagables y el reconocimiento de una equivalencia inherente entre ellas las desprovee de la forma de mundo excepcional y específica que las ocupa.⁶⁶

En tercer lugar, la renuncia a un sentido pleno y accesible del texto literario conlleva trascender la voluntad de descifrar una verdad última e inherente en la lectura. Tratar las obras literarias como sistemas cerrados de contenido con una forma de “significado correcto” y singular promueve, por un lado, la exaltación de una forma de lectura-correcta que, en todo caso, relega a las demás de incorrectas o simplemente erróneas, y por el otro, la invisibilización del *tertium comparationis* cuando los textos se dan a la comparación. La alternativa implica, en todo caso, considerar las obras literarias no como entidades dotadas de un sentido pleno y accesible, sino de un sentido *hueco*, o, en otras palabras, con un sentido *potencial*, siempre sujeto a la alteridad radical de la comparación. Esto conlleva en primera instancia la consideración de dos nuevas máximas: si no existe un sentido pleno accesible, una realidad última y asequible que proponga una *verdad única de la literatura*, la razón comparativa debe ser la comparación en sí misma, y la creación de casi-mundos (*worldish*) a través de su práctica.

A su vez, si no existe un significado pleno en la obra literaria sino, por el contrario, un significado potencial, las obras en sí mismas deben considerarse entidades inconmensurables, no por la incapacidad de compararlas entre ellas sin un valor intermediario, sino por su inconmensurabilidad inherente. Si las obras no pueden ser reducidas en primera instancia a un valor-general que las acote, estas resultan en sí mismas inconmensurables, es decir, no pueden ser sujetas a medidas o valuaciones preexistentes. Así, el territorio de la comparación literaria es pantanoso pero inagotablemente fértil: el territorio de la comparación entre inconmensurables⁶⁷.

⁶⁶ Ver 4.3 Traducción como Transcodificación

⁶⁷ Ver 6.3 Sentido Pleno y Sentido Hueco: Comparación entre inconmensurables

De esta manera, el papel del comparatista deja de ser la búsqueda de una forma de verdad última, escondida tras los textos y desvelable a través de los mecanismo y prácticas adecuadas, para centrarse en la invención de valores-puente, de *tertium comparationis* capaces de establecer, en palabras de Haun Saussy, nuevas relaciones entre obras literarias⁶⁸. De esta manera, a menor comparabilidad, –es decir, cuan más alejados, dispares y heterogéneos los sujetos de la comparación–, mayor creatividad en la invención del *tertium comparationis*, y, en consecuencia, mayor potencial de comparación. De nuevo y compilando las anteriores formas de renuncia, la comparación se propone como una acción creativa en que el valor-intermediario no es ni la repetición de valores preestablecidos que perpetúan marcos de comprensión hegemónicos ni valores invisibilizados que oculten los sesgos de la comparación, sino una forma de relación insólita, un vínculo inédito y original capaz de crear nuevas formas de significado y conocimiento efímeras y contingentes en la propia práctica no consensuada de la comparación.

Pero, de nuevo, todas estas formas de renuncia derivan de una renuncia implícita previa: una renuncia primaria al mundo como estructura simbólica de sentido, como proyecto próspero de modernidad y como ontología singular. Toda la saga de pérdidas que permite la emergencia de la mala lectura como práctica significativa, en toda su futilidad e intrascendencia, se edifica sobre la renuncia primogénita al mundo. Invocando a Siskind, la renuncia al mundo “desestabiliza la mundialidad de la literatura mundial y la globalidad del modernismo global porque supone la imposibilidad de dar por sentada la estructura simbólica y material que funciona como base para cualquier invocación más o menos acrítica y preteórica de nociones como circulación global y traducción transcultural”. El mundo al que debe renunciarse es, precisamente, el mundo de la evolución, el progreso y la productividad. El mundo de la eficiencia y el sentido, la verdad, la inclusión y la tolerancia. Pero, más trascendentemente, el mundo de la singularidad. Porque una vez la ontología autárquica del Mundo Único es desplazada del centro, surge la posibilidad de considerar

⁶⁸ Ver 6.3. Sentido Pleno y Sentido Hueco: Comparación entre inconmensurables

ontologías múltiples, no para desafiar la realidad potencial de la ontología del Mundo Único, sino, simplemente, su singularidad⁶⁹.

Las tres premisas que permitieron la redacción de la Paz Perpetua de Kant que describían el mundo como un (1) espacio (2) limitado y (3) único enredan cosmología y ontología hasta el punto que el estudio sobre el *carácter* del mundo queda substituido por el estudio de los objetos que *ocupan* el mundo. Entender la cosmología como ontología, expone John Law, conlleva ignorar las realidades generadas en prácticas y creencias específicas; si vivimos en un único contenedor-mundo, argumenta el autor, es posible imaginar una forma liberal de gestionar los encuentros saturados de poder entre distintos tipos de personas y sus interpretaciones del mundo. Pero si, por el contrario, vivimos en mundo(s) múltiples y múltiplemente representados no puede existir una lógica global ni una institución liberal ni diplomática capaz de mediar entre las distintas realidades⁷⁰.

Renunciar al mundo como ontología singular implica renunciar al consenso –puesto que no puede existir una lógica global mediadora entre las distintas realidades–, a la equivalencia –puesto que las distintas realidades en tanto que ontológicamente distintas no podrían resultar homologables entre sí–, y a una forma única y verdadera de conocimiento exclusivo. A su vez, renunciar al Mundo Único permite atender a formas alternativas de realidad, que si bien esencialmente distintas y en consecuencia esencialmente indescifrables puesto que no pueden someterse a un marco de traducción de equivalencias, inevitablemente *son* –incluso cuando resultan incomprensibles, inútiles o incómodas para la ontología del Mundo Único–. La omisión y la represión de estas formas alternativas de realidad desde las voces hegemónicas del One-World World ha configurado un mapa de la circulación mundial en que los territorios, lenguas y culturas pueden calificarse bajo un orden de autoridad, poder e influencia.

En este sentido, el Mundo Único, singular y limitado, puede clasificarse en espacios centrales y periféricos, mayores y menores en que territorios y literaturas disputan poder y

⁶⁹ Ver 2.3 “*Comparison as a Matter of Crucial Concern*”

⁷⁰ Ver 2.4. ¿Mundo o mundos? De la Paz Perpétua al One-World World

capacidad de consagración, protagonismo y relevancia⁷¹. Así, los centros configuran los espacios en que la ontología singular, la estructura simbólica de conocimiento verdadera y única, funciona como sistema de ordenación, traducción o rechazo de las formas de realidad alternativas, que son consideradas “distintas perspectivas” esencialmente erróneas debido a la confusión derivada, generalmente, de una falta de evolución dentro del sistema lineal y singular de progreso propuesto por la ontología del Mundo Único.

Esta concepción del mundo como espacio singular y limitado instiga, por un lado, el conflicto por la relevancia y la centralidad que ilustra Pascale Casanova en su *República Mundial de las Letras*, y por el otro, la práctica de la Literatura Comparada como estudio de *topoi*, sets de imágenes narrativo-filosóficas que parecen viajar sin lastre histórico o físico alguno a través de las culturas e historias literarias que codifican el mundo de la literatura mundial, que representa David Damrosch como máximo exponente⁷². Si bien estas concepciones de la práctica literaria comparativa sobre el campo de lo mundial resultan vigentes –aunque no exclusivas– en la actualidad, la revisión de la expansión de la disciplina durante el último siglo permite rastrear las distintas actitudes de la práctica comparativa literaria en relación a sus campos de estudio⁷³.

Es precisamente esta consideración de la proliferación de la disciplina desde una de sus voces hegemónicas en las últimas décadas lo que permite poner en evidencia el sometimiento de la práctica literaria comparativa al marco de pensamiento singularista impuesto por la ontología del One-World World. Desde una focalización elitista y excluyente sobre el territorio nacional y la lengua original presente en los primeros informes⁷⁴ a una consideración escrupulosa pero paulatina de los estudios culturales y de la traducción⁷⁵ a la apertura radical del informe del 2004⁷⁶ y al inclusivismo del informe del 2014, dispuesto a la participación global y publicado en abierto en la página web de la

⁷¹ Ver 2.2 Circulación, Mercado, Campo; los Espacios Literarios

⁷² Ver 2.2 Circulación, Mercado, Campo; los Espacios Literarios

⁷³ Ver Capítulo 3 - El Mundo de la Literatura Mundial: una visión ontológica de los informes de la ACLA

⁷⁴ Ver 3.2 El Informe Levin y 3.3 El Informe Greene

⁷⁵ Ver 3.4 El Informe Bernheimer

⁷⁶ Ver 3.5 El Informe Saussy

Asociación Americana de Literatura Comparada⁷⁷, la disciplina ha transitado distintas aproximaciones a los espacios tanto geográficos como culturales que habitan los productos literarios, casi siempre bajo el amparo de la ontología occidental.

Este desinterés ontológico en uno de los aspectos más trascendentes de una disciplina que trata de ocuparse de *lo mundial* tiene que ver con la expansión del concepto de inclusividad, capaz de incorporar “distintas perspectivas” sobre una única realidad, lo que subsume, a su vez, la ontología a la epistemología. Como el propio Saussy destaca, esta incorporación de “perspectivas” que atañen una misma forma de realidad, se tornan “demasiado similares”; no sólo la disciplina se empobrece porque proyectos arriesgados no logran encontrar apoyo, sino también porque pierde sus divergencias y tiende a convertirse en un conjunto tedioso de prácticas demasiado similares en un mundo literario de “Occidente más allá de Occidente”⁷⁸. La revisión de los informes de la ACLA permite evidenciar la flagrante necesidad de la saga de renuncias que hacen esta tesis posible y la consideración del “mundo literario” como un conjunto de casi-mundos. No como una pluralidad de perspectivas sobre una única y trascendental realidad sino como un conjunto de realidades solapadas creadas a través de distintas prácticas comparativas, es decir, distintas formas de lectura incorrectas, insólitas, extraordinarias, admirables, atroces, horribles reprobables y, sobretodo, muy, muy malas⁷⁹.

La mala lectura es, por lo tanto y ante todo, una forma de resistencia. Es también, una forma de registro de las formas en que la misma literatura ejerce sus formas particulares de resistencia. ¿Por qué mal-leer *Ulises*, entonces? No simplemente para enmarañar todavía más su ya suficientemente complejo tejido narrativo. No, tampoco, para boicotear cualquier forma de clasificación. Mal-leer *Ulises* para, simplemente, leer sus resistencias sin finalidad, ni producción, ni utilidad necesarias. Mal-leer *Ulises* no para descifrar sus secretos, no para revelar los “enigmas y rompecabezas” dispuestos por el propio autor que debían mantener “atareados a los profesores durante siglos” discutiendo lo que quiso

⁷⁷ Ver 3.6 El Informe Heise

⁷⁸ 3.7 “*The crisis we make for ourselves is our greatest resource*”

⁷⁹ Ver 7.5.1 Misreading

decir⁸⁰, sino para exhibir sus rechazos, sus discrepancias y sus desajustes⁸¹. Mal-leer, en cualquier caso, para desafiar el sesgo productivista de las sociedades occidentales contemporáneas, que si bien efectivas y eficientes resultan o bien reduccionistas o bien excluyentes ante la diferencia radical.

Esta tesis, como se establecía en la introducción, se erige sobre la consideración de que las humanidades, y más precisamente la literatura y en consecuencia los estudios literarios deben evidenciar y participar de la complejidad de los casi-mundos que constituyen y representan en lugar de participar en su simplificación y clasificación⁸². La mala lectura es una forma de resistencia porque renuncia al consenso, a la equivalencia y a la tiranía del sentido pleno⁸³.

Es también, una forma de resistencia porque renuncia al “corpus” institucional como forma de ordenación y acotación de los campos de estudio y al *tertium comparationis* preestablecido y clasificatorio como detonante de la comparación. ¿Qué tienen en común una obra escrita por una mujer de origen chileno con raíces palestinas en lengua española y publicada en distintos formatos entre 2010 y 2023; los relatos de *Relatos Lumbung* y su extraña a-filiación a través de los conceptos *lumbung*; la novela de fantasía juvenil *Babel* publicada por primera vez en 2022 y traducida todavía a menos lenguas de las que trata la propia obra; las tres novelas de Georgi Gospodínov, escritas originalmente en búlgaro y traducidas al español por la editorial Fulgencio Pimentel y la obra monumental de Joyce, y más particularmente, uno de los capítulos de su célebre *Ulises*, escrita en inglés y publicada por primera vez en 1922?

Ninguna de estas obras tiene demasiado en común en términos de “corpus académico” –ni época, ni género, ni estilo, ni movimiento, ni lengua, ni territorio, ni edad, ni sexo– y, a la vez, tienen *todo* en común. El sometimiento a un corpus con un *tertium comparationis* prefigurado despoja al comparatista de la acción creativa que supone *proponer vínculos*

⁸⁰ Ver 8.1. Introducción

⁸¹ Ver 9.7. Conclusiones: “A Double Mouse Trap”

⁸² Ver Capítulo 1: Introducción

⁸³ Ver 7.5.2 Manifiesto de la Mala Lectura

entre instancias literarias. De nuevo, a menor grado de comparabilidad, mayor potencial comparativo⁸⁴. Más allá del corpus, el papel del comparatista implica la propuesta de nuevas relaciones sin el objetivo de establecer teorías percederas y estables sobre una literatura mundial exclusiva y excluyente, sino con el objetivo de, mediante la acción creativa de ensamblaje que impulsa el comparatismo, generar atisbos de conocimiento inédito e inexplorado y en consecuencia, nuevas formulaciones de fragmentos, fracciones y pellizcos de *casi-mundos*.

Parafraseando, de nuevo, a Rofes; esta tesis aborda el comparatismo entendido como la *serendipia* inherente a la investigación realizada en una biblioteca –el encuentro imprevisible e imprevisto con la palabra, con la escritura y con la configuración extraordinaria de ideas que propone, cotidianamente, la literatura.

Montseny, 2024

⁸⁴ Ver 6.3 Sentido Pleno y Sentido Hueco: Comparación de Inconmensurables

Bibliografía

1. Introducción

Beckett, S. (2009); *Murphy*, Faber&Faber (Original Publicado en 1938)

Benjamin, W. (1997); “The Translator’s Task”, *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 10, n° 2, p. 151-165. (Original publicado en 1923) DOI: [10.7202/037302ar](https://doi.org/10.7202/037302ar)

Blaser, M.; de la Cadena, M. (ed.) (2018): *A World of Many Worlds*, Duke University Press

Bryant, Levi, B (2010). "Onticology—A Manifesto for Object-Oriented Ontology, Part 1". *Larval Subjects*. Retrieved 9 September 2011.

Cheah, P. (2016); *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke UP.

Harman, G. (2017): *Object-Oriented Ontology: A New Theory of Everything*, 2017, A Pelican Book.

Ejército Zapatista de Liberación Nacional (1996). “Cuarta Declaración de la Selva Lacandona”, en *Enlace Zapatista*, <https://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/>

Derrida, J. (1976); *Of Grammatology*, (G. Spivak trad.), Johns Hopkins Paperbacks

Foucault, M. (1997) “What is Enlightenment”, in *Ethics: Subjectivity and Truth*. (P. Rabinow, ed., R. Hurley and others, trad.), The New Press, pp. 304–319. (Original publicado en 1993)

Graham, J; Gibson, K. (2006); *The end of Capitalism (as we know it)*, Wiley & Sons

Harman, G. (2017); *Object Oriented Ontology*, A Pelican Book

Law, J.; Lien, M. (2012); “Denaturalising Nature” at the *Public Inaugural Sawyer Seminar talk* at University of California, pp. 1-21 DOI: [10.1515/9781478004318-007](https://doi.org/10.1515/9781478004318-007)

Law, J. (2011); “What is Wrong with a One-World World”, Center for the Humanities, Wesleyan University pp. 1-14.

Morton, T. (2010); *The Ecological Thought*, Harvard University Press

(2013). *Hyperobjects: Philosophy and Ecology after the End of the World*. Posthumanities. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Siskind, M. (2017); Modernismo Global y Literatura Mundial: Reflexiones sobre las dislocaciones cosmopolitas del significante Francés, *Revista Chilena de literatura*, Noviembre 2017, n. 96, 13-28

Stengers, I. (2018): "The Challenge of Ontological Politics" en Blaser, M. De la Cadena, M. (eds.) *A World of Many Worlds*, Duke University Press pp. 83-111.

2. Marco Teórico. Comparación, Mundo, Circulación y Traducción desde la Literatura Comparada

Amat, Kiko (2018); "Ni Joyce sabía de qué iba su 'Ulises'" en *El País* https://elpais.com/cultura/2018/03/09/babelia/1520596545_999884.html

Bassnet, S. (1993); *Comparative Literature: A Critical Introduction*, Oxford, Blackwell

Blanco, G. Azucena (2018); "Translation Studies for a World Community of Literature" in *Translation and World Literature*, Routledge

Braudel, F. (1982); "The Perspective of the World" in *Civilization and Capitalism 15th-18th Century* (Vol. III), University of California Press.

Bourdieu, P. (1993); *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. (Randal Johnson, ed.) Cambridge, Polity Press

—(1996); *Rules of Art*, (S. Emanuel, trad.), Stanford University Press

Casanova, P. (2004); *The World Republic of Letters*, (M. B. DeBevoise, trad.) Harvard University Press

Cassin, B.; Apter, E.; Lezra, J.; Wood, M. (ed.) (2014); *Dictionary of Untranslatables*, Princeton University Press. (Original publicado en 2004)

Damrosch, D. (2003); *What is World Literature?*, Princeton University Press.

—(2021) *Around the World in 80 days*, Penguin Random House, a Pelican Book

- Damrosch, D; Spivak, G. (2011); Comparative Literature/World Literature: A Discussion, *Comparative Literature Studies*, Vol. 48, N. 4, pp. 455-485 DOI: [10.5325/complitstudies.48.4.0455](https://doi.org/10.5325/complitstudies.48.4.0455)
- Davies, S. (2006); “Authors' Intentions, Literary Interpretation, and Literary Value”. *British Journal of Aesthetics*, 46(3), 223-247. DOI:[10.1093/aesthj/ayl001](https://doi.org/10.1093/aesthj/ayl001)
- Gunder Frank, A. (1993); “World-Economies or World Economy”, in The Robinson Rojas Archive (<https://www.rrojasdatabank.info/agfrank/braudel.html>)
- Hunter, L. (2001); *Literary Value/ Cultural Power: Verbal Arts in the Twenty-First Century*, Manchester University Press
- Joyce, J. (1995); *Ulysses*, Tusquets, trad. José María Valverde (Original publicado en 1922)
- Kant, I. (2016); *La Paz Perpetua*, (J. Abellan trad.) Alianza Editorial
- Law, J.; Lien, M. (2012); “Denaturalising Nature” at the *Public Inaugural Sawyer Seminar talk* at University of California, pp. 1-21 DOI: [10.1515/9781478004318-007](https://doi.org/10.1515/9781478004318-007)
- Law, J. (2011); “What is Wrong with a One-World World”, Center for the Humanities, Wesleyan University pp. 1-14.
- De Maistre, X. (1905); *Viatje al voltant de la meua cambra*, Biblioteca Popular l'Avenç
- Milutinovic, Z. (2008); “One Clearly Defined Phenomenon and a Unified Perspective: Is a History of World Literature Possible?” *Primerjalna književnost*, Ljubljana, vol. 31 issue 1
- Moretti, F. (1999); *Atlas de la Novela Europea 1800-1900*, Siglo XXI.
- Nulley-Valdés, T. (2021); “Reading Bourdieu in Casanova: Field, Theory, Illusio and Habitus” *Theory Now: Journal of literature, critique and thought*, vol. 5 pp. 7-29
- Quine, W.V.O. (2013); *World and Object*, Cambridge, Massachussets, MIT Press
- ruangrupa (2022); *Documenta fifteen: Handbook*, Hatje Cantz
- Sapiro, G. (2016); “The metamorphosis of modes of consecration in the literary field: Academies, literary prizes, festival” *Poetics*, vol. 59 pp. 5-19 DOI: [10.1016/j.poetic.2016.01.003](https://doi.org/10.1016/j.poetic.2016.01.003)
- Spivak, G.(2009); “Rethinking Comparativism” *New Literary History*, vol. 40 pp. 609–626

—(2003); *Death of a Discipline*, Columbia University Press

Stengers, I. (2011); “Comparison as a Matter of Concern”, *Common Knowledge*, Vol. 17, Issue 1, pp. 48-63 DOI: [10.1215/0961754X-2010-035](https://doi.org/10.1215/0961754X-2010-035)

Watroba, K. (2018); “World Literature and Literary Value: Is “Global” The New “Lowbrow?” *Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 5 issue 1 pp. 53-68 DOI: [10.1017/pli.2017.41](https://doi.org/10.1017/pli.2017.41)

Welleck, R. (2009); “Crisis of Comparative Literature” in D. Damrosch, N. Melas, M. Buthelezi (ed.), *The Princeton Resourcebook in Comparative Literature*, pp. 161-172 (Original publicado en 1959)

3. El Mundo de la Literatura Mundial: una visión ontológica de los informes de la ACLA

Appiah, K. A. (1995); “Geist Stories” in C. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins UP, 1995, pp. 51-57

Auerbach, E. (2005); “Filología de la Weltliteratur” en *L'Espill*, N^o. 21, 2005, págs. 117-126 (Original Publicado en 1951)

Bernheimer, C. (1995); “The Bernheimer Report, 1993” C. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins UP, 1995, pp. 39-48..

Greene, T. et al (1995); “The Greene Report, 1975” in C- Bernheimer (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins UP, pp. 28-38.

Heise, U. K. (ed.) (2014); *Futures of Comparative Literature*, Routledge.

Levin, H. et al (1995). “The Levin Report, 1965”. C. Bernheimer (ed.) *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins UP, pp. 143-154.

Levin, H. (1956); “New Frontiers of Knowledge in the Humanities” in *Harvard Library Bulletin*, Spring 1956: 155-165.

Perez-Simon, A. (2014); A Personal history of the “American Hour” of Comparative Literature: Claudio Guillén in Conversation with Harry Levin”, *Anuario de Literatura Comparada*, vol. 4, 295-313.

Pratt, M.L. (1975); *Toward a Speech Act Theory of Literary Discourse*, Indiana University —(1995); “Comparative Literature and Global Citizenship” in C. Bernheimer (ed.),

Comparative Literature in the Age of Multiculturalism. The Johns Hopkins UP, 1995, pp. 58-65

Riffaterre, M. (1995); "On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies" in C. Bernheimer (ed.), *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. The Johns Hopkins UP, 1995, pp.

Saussy, H. (ed.) (2004); *Comparative Literature in an Age of Globalization*, 2004, The John Hopkins University Press

—(2004); "The Dimensionality of World Literature" in *Neohelicon*, Volume 38: Issue 2, pp. 288-294

Sloterdijk, P. (2020); "Recuerdo de la Bella Política" en *El Imperativo Estético*, Akal.

Spivak, G.; (2010) "Translation as Culture". *Parallax*, 6:1, pp. 13-24
DOI: [10.1080/135346400249252](https://doi.org/10.1080/135346400249252).

4. El Ser-en-Traducción: Desafíos y Oportunidades en la Circulación Literaria Mundial

Bakhtin, M. (1990); *The Dialogic Imagination: Four Essays*. University of Texas Press

Bernheimer, C. (ed.) (1995); *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Johns Hopkins University Press.

Beecroft, A. (2015); *An Ecology of World Literature*, Verson.

Boggs, C. G. (2004) "Margaret Fuller's American translation". *American Literature* vol. 76 issue 1, 31–58. DOI: [10.1017/cbo9780511736155.015](https://doi.org/10.1017/cbo9780511736155.015)

brown c. h. (ed.) (2022); *Relatos Lumbung*, Consoni.

Calvet, L. J. (2006); *Towards an Ecology of World Languages* (A. Brown trad.) Polity Press

Cassin, B.; Apter, Emily; Lezra, J.; Wood, M. (ed.) (2014); *Dictionary of Untranslatables*, Princeton University Press. (Original publicado en 2004).

Damrosch, D; Spivak, G. (2011); *Comparative Literature/World Literature: A Discussion*, *Comparative Literature Studies*, Vol. 48, N. 4, pp. 455-485 DOI: [10.5325/complitstudies.48.4.0455](https://doi.org/10.5325/complitstudies.48.4.0455)

Destephano, M. T. (2002). "Is there a truly 'Latino' canon?: Language, literature, and the search for Latino identity and power". *Journal of Hispanic Higher Education*. vol. 1 issue 2, 99–110. DOI: [10.1177/1538192702001002001](https://doi.org/10.1177/1538192702001002001)

Gingrich, A. (2004); "Conceptualizing identities" in *Grammars of identity/alterity—A structural approach*, 3-17.

Godard, B. (1997); "Culture as translation" in Shantha Ramakrishna, (ed.), *Translation and multilingualism: Post-colonial contexts*. Pencraft International, pp. 147– 169.

Grutman, R. (2006); "Refraction and Recognition; Literary Multilingualism in Translation" *Target*, vol. 18 n.1, pp. 17-47. DOI: [10.1075/target.18.1.03gru](https://doi.org/10.1075/target.18.1.03gru)

Helgesson, S., & Kullberg, C. (2018); Translingual events: World literature and the making of language. *Journal of World Literature*, 3(2), 136-152. DOI: [10.1163/24056480-00302002](https://doi.org/10.1163/24056480-00302002)

Kuang, R. F. (2022); *Babel*, (P. Henríquez trad.) Hidra.

Millán-Varela, C. (2004); "Hearing voices: James Joyce, narrative voice and minority translation". *Language and literature* 13:1. 37–54. DOI: [10.1177/09639470040394](https://doi.org/10.1177/09639470040394)

Ortega y Gasset, J. (2012); "Miseria y esplendor de la traducción" *Trama & Texturas* No. 19, pp. 7-24

Parkes, N. A. (2017); *El Enigma del Pájaro Azul*, (M. Palmer trad.) Club Editor

Meylaerts, R. (2006); "Heterolingualism in/and translation. How legitimate are the Other and his/her language? An introduction" *Target*, vol. 18 n.1, pp. 1-15 DOI: [10.1075/target.18.1.02mey](https://doi.org/10.1075/target.18.1.02mey)

Said, E. (2002); "Living in Arabic", *Raritan*, vol. 21 n. 4, pp. 220, 236.

Saussy, H. (2004); *Comparative Literature in an Age of Globalization*. The Johns Hopkins University Press.

Simon, S.; St. Pierre, P. (ed.) (2000); *Changing the Terms. Translating in the Postcolonial Era*, University of Ottawa Press.

Spivak, G. (2017); *Una Educación Estética en la Era de la Globalización*. (C. M. Fraga trad.) Siglo XXI

—(2010) “Translation as Culture”. *Parallax*, 6:1, pp. 13-24

DOI: [10.1080/135346400249252](https://doi.org/10.1080/135346400249252).

—(1992) “Acting Bits/Identity Talk” *Critical Inquiry* vol. 18, Summer pp. 770-803

DOI: [10.1163/9789004455061_016](https://doi.org/10.1163/9789004455061_016)

Thomson C., C. (2004); “‘Slainte, I goes, and he says his word’: Morvern Callar undergoes the trial of the foreign”. *Language and literature* vol. 13 issue 1, 55–71. DOI: [10.1177/0963947004039487](https://doi.org/10.1177/0963947004039487)

Tymoczko, M. (1999); “Postcolonial writing and literary translation”, in Susan Bassnet and Harish Trivedi, (eds). *Post-colonial translation: Theory and practice*, Routledge, pp. 19–40.

Ungar, S. (2004); “Writing in Tongues”, in H. Saussy (ed.), *Comparative Literature in an Age of Globalization*. pp. 127-138. The Johns Hopkins University Press.

Wheeler, A. (2003); “Issues of translation in the works of Nicole Brossard”. *The Yale journal of criticism* vol. 16 issue 2, pp. 425–454. DOI: [10.1353/yale.2003.0024](https://doi.org/10.1353/yale.2003.0024)

5. *Volverse-Mundo: La Escritura Palestina de Lina Meruane*

Al-Saleh, A. “Displaced Autobiography in Edward Said’s *Out of Place* and Fawaz Turki’s *The Disherited*.” *Arab Studies Quaterly*, vol. 33, no. 2, 2011, pp. 79–95. <https://www.jstor.org/stable/41858652>

Antonioli, M. (2012); “The Literary Machine.” *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 16, no. 2, pp. 157–170. DOI: [10.1080/17409292.2012.668808](https://doi.org/10.1080/17409292.2012.668808)

Bournot, E. (2021); “Abrir las heridas. Gerber, Meruane y Mendieta: geoescrituras de un planeta enfermo.” *Revista letral*, no. 25, 2021, pp. 54–73. DOI: [10.30827/rl.voi25.16744](https://doi.org/10.30827/rl.voi25.16744)

Cheah, P. (2016); *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke UP.

Damrosch, D. (2003) *What is World Literature?* Princeton UP.

Deleuze, G (2000). *Proust and Signs*. (R. Howard trad.) University of Minnesota Press (Original publicado en 1964).

Deleuze, G.; Guattari, F. (1986) *Kafka: Towards a Minor Literature*. (D.Polan trad.) University of Minnesota Press (Original publicado en 1975).

—(1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. (B. Massumi trad.) University of Minnesota Press (Original publicado en 1980)

Foucault, M. (1997) “What is Enlightenment”, in *Ethics: Subjectivity and Truth*. (P. Rabinow, ed., R. Hurley and others, trad.), The New Press, pp. 304–319. (Original publicado en 1993)

Goethe, J.W.V (1887) “Dedication and Introduction by Goethe to the Translation of Carlyle’s *Life of Schiller*.” in Charles Eliot Norton (ed. trad.) *Correspondence between Goethe and Carlyle*. Macmillan, pp. 229–323.

Gras, D. (2019) “En el nombre del padre: *Volverse Palestina. Volvernos otros*, de Lina Meruane, versiones de una obra en marcha.” *Revista letral*, no. 22, pp. 169–198.

Groys, B. (2008); *Art Power*, The MIT Press

Jossa, E. (2021) “Palestina-Chile ida y vuelta. La escritura nómada de volverse palestina de Lina Meruane.” *Oltreoceano*, vol. 17, pp. 279–288.

Joyce, J. *Ulysses*. Oxford World’s Classic. 1983 (Original publicado en 1922).

Kang, H. (2016); *The Vegetarian*, (D. Smith trad.) Hogarth Press.

Kim, M. (2020) “A Deleuzian Reading of “Becoming-plant” in Han Kang’s Writing: “The Fruit of My Woman” and *The Vegetarian*.” *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, vol. 61, no. 3, pp. 327–340. DOI: [10.1080/00111619.2020.1713716](https://doi.org/10.1080/00111619.2020.1713716)

Kottow, A. (2019) “Cuerpo, materialidad y muerte en *Sangre en el ojo y Sistema nervioso*”, *Orillas: revista d’ispanística*, N°. 8, 2019, págs. 5-18

Meruane, Lina (2015). *Fruta Podrida*. Eterna Cadencia, (Original publicado en 2007].

—(2018) “Faces in a face.” Trans. Andrea Rosenberg. *The White Review*, no. 23, pp. 65–72.

—(2012) “Mujeres que viajan solas. 15 cronistas frente a las aventuras que marcaron sus vidas, desde París al Amazonas,” *El Mercurio-Aguilar*.

—(2018) *Palestina, por ejemplo*. Ediciones libros del cardo.

—(2013) *Sangre en el ojo*. Penguin Random House.

—(2019) *Sistema Nervioso*. Penguin Random House.

—(2013) *Volverse Palestina*. Conaculta.

—(2014) *Volverse palestina seguido de Volvernó Otros*. Penguin Random House.

—(2023) *Palestina en Pedazos*. Literatura Random House.

Recchia Paez, J. (2018) “Cuerpos infectos, cuerpos extraños: literatura y vida en Fruta podrida de Lina Meruane.” *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, vol. 7, no. 14, pp.155–168. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13362/pr.13362.pdf

Ritter., B. (2012); “Reddish Green’–Wittgenstein on Concepts and the Limits of the Empirical.” *De Gruyter*, vol. 42, no. 101–102, pp. 1–19. DOI: [10.1515/cpt-2016-0001](https://doi.org/10.1515/cpt-2016-0001)

Sardinha, D. (2011); “L’émancipation, de Kant à Deleuze: devenir majeur, devenir mineur.” *Les temps modernes*, no. 665, pp. 145–164. DOI: [10.3917/lm.665.0145](https://doi.org/10.3917/lm.665.0145)

Sibertin-Blanc, G.; Richter, D. (2009); “Politicising Deleuzian Thought, or, Minority’s Position within Marxism.” *Deleuze Studies*, vol. 3, pp. 119–137.

Siskind, M. (2019); “Towards a cosmopolitanism of loss: an essay about the end of the world: Beyond.” In Gesine Müller and Mariano Siskind (ed.) *World Literature, Cosmopolitanism, Globality: Against, Post, Otherwise*, De Gruyter, pp. 205–235.

Smith, S. (2018); “Part of Her: An Exploration of the Bodily Boundaries Between Parent and Child and the Limits of Personhood in Lina Meruane’s *Sangre en el ojo*.” in *Studies in 20th & 21st Century Literature Studies in 20th & 21st Century Literature*, vol. 43, no. 1, pp. 1–21. DOI: [10.4148/2334-4415.2010](https://doi.org/10.4148/2334-4415.2010)

Strich, F. (2013) “World Literature and Comparative Literary History” in Theo D’hean, César Domínguez and Mads Rosendahl Thomsen (eds.) *World Literature: A Reader*. Routledge, pp. 36–49.

Wittgenstein, L. (1979) *Remarks on Colour*. Blackwell.

—(1972), *Tractatus Logico-Philosophicus*, edited by C. K. Ogden Routledge & Kegan Paul Ltd.

6. Comparación Entre Inconmensurables: Hacia una Práctica Creativa de la Literatura Mundial

Apter, E: (2013); *Against World Literature*, Verso, New Left Books

Amy Li, X. (2017); “When Do Different Literatures Become Comparable? The Vague Borders of Comparability and Incomparability” in *Minding Borders: Resilient Divisions in Literature, the Body and the Academy*, pg. 201-217.

Berlin, Isaiah (1969); *Four Essays on Liberty*. Oxford: Oxford University Press.

Casanova, P. (2004); *The World Republic of Letters*. (M.B. DeBevoise trad.) Harvard University Press.

Chang, R (2013); “Incommensurability (and Incomparability)”. In Hugh La Follette (ed.), *International Encyclopedia of Ethics*, Blackwell, 2591–2604.

Cheah, P. (2016); *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press

Damrosch, D. (2012); “Comparing the Incomparable. World Literature from Du Fu to Mishima” Keynote Conference at the *The Brave World Literature Revisited; Contemporary Approaches to Literary Studies*, University of Tokio

Dworkin, R. (1977); *Taking Rights Seriously*, Harvard University Press.

Feyerabend, P. K. (1962); “Explanation, Reduction, and Empiricism”. in H. Feigl, & G. Maxwell (Eds.), *Scientific Explanation, Space, and Time, Minnesota Studies in the Philosophy of Science* Vol. 3, pp. 28-97. University of Minnesota Press

Gospodinov, Georgi (2020) *Novela Natural*, Fulgencio Pimentel ed. trad. M. Vútova

—(2018) *Física de la Tristeza*, Fulgencio Pimentel ed. trad. M. Vútova y A. Barba

—(2022) *Las Tempestálidas*, Fulgencio Pimentel ed. trad. M. Vútova y César Sánchez

— “Between the Covers Georgi Gospodinov Interview” by David Naimon in *Tin House*, <https://tinhouse.com/transcript/between-the-covers-georgi-gospodinov-interview/>

— (2023); “A Q&A with Georgi Gospodinov and Angela Rodel” in *The Booker Prizes*, <https://www.youtube.com/watch?v=MwVbxFdfTYs>

Harper P. M. (2023); “Worlding in Georgi Gospodinov’s *There, where we are not*” in *Neohelicon* 50, 99–115 . DOI: [10.1007/s11059-022-00675-5](https://doi.org/10.1007/s11059-022-00675-5)

Kant, I. (2016); *La Paz Perpetua*, (J. Abellan trad.) Alianza Editorial.

Kuhn, T. (1996); *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press.

Law, J. (2011); “What is Wrong with a One-World World”, Center for the Humanities, Wesleyan University pp. 1-14.

Melas, Natalie (2007); *All the Difference in the World: Postcoloniality and the Ends of Comparison*, Stanford University Press

Nancy, J.L. (2000); *Being Singular Plural*, Stanford University Press

Nancy, J.L.; Barrau, A. (2014); *What’s these worlds coming to?* (T. Holloway, F. Méchain, & D. Pettigrew, Trans.). Fordham University Press. DOI: [10.1515/9780823263363](https://doi.org/10.1515/9780823263363)

Neumann, B.; Rippl, G. (2017); “Anglophone world literatures: Introduction”. *Anglia*, 135(1), 1–20. DOI: [10.1515/ang-2017-0001](https://doi.org/10.1515/ang-2017-0001)

Saussy, H. (2011); “Comparisons, World Literature, and the Common Denominator” in Ali Behdad and Dominic Thomas (ed.) *A Companion to Comparative Literature*, Blackwell Publishing Ltd pp. 60-64

Spivak, G. (2003); *Death of a Discipline*, Columbia University Press

7. La mala lectura: Close Reading, Distant Reading, Deconstructive Reading and Misreading

Bloom, H. (2001); “The Necessity of Misreading” in *The Georgia Review* Vol. 55/56, Vol. 55, no. 4/Vol. 56, no. 1 (Winter 2001 / Spring 2002), pp. 69-87 (Original publicado en 1975)

Derrida, J. (1991); “Letter to a Japanese Friend” in *A Derrida Reader*. P. Kamuf (ed.), Harvester, 1991. 270–76.

DuBeau Lynde, R. (1995); *The ethics of criticism: J. Hillis Miller and the metaphysics of reading*, Iowa State University

DuBois, A.; Lentricchia, F. (2003); *A Close Reading, the Reader*, Duke University Press.

Gallop, J. (2007): “The Historicization of Literary Studies and the Fate of Close Reading” in *Profession* 2007, pp. 181-186

García Landa, J. A. (1998); “Understanding Misreading; a Hermeneutic/Deconstructive Approach” en Beatriz Penas (ed.) *The Pragmatics of Understanding and Misunderstanding*, Universidad de Zaragoza, 1998.

Herrstein, B. (2016); “What Was “Close Reading”? A Century of Method in Literary Studies”, in *Minnesota Review*, Issue 87, 2016 (New Series), pp. 57-75

James, H. (1996); “The Figure in the Carpet” en *Henry James. Complete Stories 1892-1898*. Nueva York, Library of America, pp. 572-608. (Original publicado en 1986)

Jen Hui Bon Hoa (2018); “Deconstruction, collectivity, and world literature” In Jean-Michel Rabaté (ed.), *After Derrida: literature, theory and criticism in the 21st century*. New York, NY: Cambridge University Press (2018) pp 180-196

Khadem, A. (2012); Annexing the unread: a close reading of ‘distant reading’” in *Neohelicon*, Vol. 39 pp. 409-421

Lévi-Strauss, C. (1987); *Introduction to the Work of Marcel Mauss*, (F. Baker trad.) Routledge (Original publicado en 1950)

Matas, A. (2023); “Teoría (Comparada): Contra la Literatura Mundial del Tiempo sin Historia”, en *Theory Now*, Vol 6 N°1, Enero-Junio 2023 pp. 79-88.

McConnel D., F. (1990); “Will Deconstruction be the End of Literature?” in *The Wilson Quarterly* (1976-), Vol. 14, No. 1 (Winter, 1990), pp. 99-109

Miller, H. (1971) “The Still Heart: Poetic Form in Wordsworth” *New Literary History* Vol. 2, No. 2, *Form and Its Alternatives* (Winter, 1971), pp. 297-310

—(1987); “Ethics of Reading”, in *The Welleck Library Lectures*, University of California, Columbia University Press,

—(2005); “How to Read Literature” in *The J. Hillis Miller Reader* Julian Wolfreys (ed.), Edinburgh University Press

Moretti, F. (2000); “Conjectures on World Literature” in *New Left Review*, <https://newleftreview.org/issues/ii1/articles/franco-moretti-conjectures-on-world-literature>

—(2000) “The Slaughterhouse of Literature” in *MLQ: Modern Language Quarterly*, Vol. 61, N.1, March 2000, pp. 207-227

—(2007) “Graphs, Maps Trees”, Verso

—(2013) *Distant Reading*, Verso.

Morton, T. (2010); *The Ecological Thought*, Harvard University Press

Norris, C. (2002); *Deconstruction: Theory and Practice*, Routledge.

Payne, M. (1993); *Reading Theory*. Blackwell

Rofes, O. (2015); “Creació i Crítica en el Règim Modern de Veritat” en *Art Públic i Producció de Localitat*, Universitat de Barcelona. pp. 77-99.

Rolfe, G. (2004); “Deconstruction in a Nutshell”, in *Nursing Philosophy* 5.3 pp. 274–76.

Singhal, Anil (2015); “Deconstructive Reading: What, Why, How” in *Spring Magazine*, Nov. 2015.

Todorov, T. (1971); *Poétique de la Prose*. Éditions du Seuil.

Usher; R.; Edwards, R. (1994); *Postmodernism and Education*. Routledge.

Viveiros de Castro, E. [2009] (2010); *Metafísicas Caníbales*. Katz editores

8. Una buena lectura

Aldington, R. (1921); “The Influence of Ulysses” *The English Review* vol 32, 1918-1921, 333-341

Brown, B. (2008); “Reweaving the Carpet (reading Stephan Mussil Reading James)” in *New Literary History*, 39(4) 801-821

Corser, S. C. (2018); “Against Joyce Ulysses, Authorship, and the Authority of the Reader, Goldsmiths”, *University of London*, PhD in English.

Eliot, T.S. (1923); “Ulysses, Order and Myth” in *The Dial* (Nov. 1923), pp.480-83

Gilbert, S. (1969); *James Joyce's Ulysses*, Penguin Books (Original publicado en 1930)

Joyce, J. (1995); *Ulises*, Tusquets, trad. José María Valverde (Original publicado en 1922)

—(1957); *Letters*, in S. Gilbert and R. Ellmann (eds.), The Viking Press.

Larbaud, V. (1967); “The “Ulysses” of James Joyce” en *The Criterion*, Vol. I, Faber & Faber, Barnes & Nobel , October 1922 – July 1923. (Original publicado en 1921)

Levin, H. (1960); *James Joyce: A Critical Introduction*, New Directions (Original Publicado en 1941)

McCarthy A., P. (2018); “Stuart Gilbert’s Guide to the Perplexed.” In *Re-Viewing Classics of Joyce Criticism*, J. Egleson Dunleavy (ed.) University of Illinois Press pp. 23-35.

Moretti, F. (1997); *Modern Epic: The World System from Goethe to Garcia Marquez*, Verso.

Kain, R. M. (1962); *Fabulous Voyager, James Joyce’s Ulysses*, The Viking Press (Original publicado en 1947)

Pound, E. (1954); “Paris Letter”, in T.S. Eliot (ed.), *Literary Essays of Ezra Pound*, New Directions. (Original publicado en 1922)

Smith, J. P. (1969); *A Key to Ulysses of James Joyce*, Haskell House Publishers. (Original publicado en 1927)

Strathern, M. [1991] (2004); *Partial Connections*, AltaMira Press.

9. Una Mala Lectura

Agamben, G. (2007); *Infancia e Historia*, (A. Hidalgo ed., S. Mattoni trad.) Buenos Aires (Original publicado en 1993).

Arendt, H. (1958); *The Human Condition*, University of Chicago Press

Ashton, Dore (1988); *La escuela de Nueva York*, (M. Sansigre trad.) Cuadernos de Arte Cátedra (Original Publicado en 1965).

Barthes, R. (1986); *The Rustle of Language*, (R. Howard trad.), Hill and Yang (Original Publicado en 1984).

Bayerlipp, S.; Haekel, R.; Schlegel, J. (2022); *Media Ecologies of Literature*, Bloomsbury Publishing.

Barleben D. (2015) ; “Confession, Trauma and the Search for Truth: Bloom’s Trials in Ulysses”, *Law & Literature*, 27:3, 343-364 DOI: [10.1080/1535685X.2015.1084104](https://doi.org/10.1080/1535685X.2015.1084104)

Bolter, J. D.; Grusin, R. (2011): “Inmediatez, hipermediación, remediación” *CIC Cuadernos de Información y Comunicación* 2011, vol. 16 pp. 29-57 (Original Publicado en 1999)

Bruns, L., G. (2012); “What’s in a Mirror: James Joyce’s Phenomenology of Perception”, *James Joyce Quarterly* Volume 49, Numbers 3-4, pp. 573-588 DOI:[10.1353/jjq.2012.0031](https://doi.org/10.1353/jjq.2012.0031)

Diamonstein, Barbaralee (1980); *Intramurs en el món de l’art a Nove York: Entrevista amb Robert Motherwell*, (M. Bayà trad.) Fundació Joan March.

Emerson, K. (2017); “Joyce’s Ulysses: A Database Narrative”, *Joyce Studies Annual*, pp. 40-64.

Fuller, M. (2007); *Media Ecologies: Materialist Energies in Art and Technoculture*, The MIT Press.

Groys, B. (2008); *Art Power*, The MIT Press

Goddard, M.; Parikka, J. (2011); *The Fibreculture Journal*, Fibreculture Publications/The Open Humanities Press, Issue 17. (http://fibreculturejournal.org/wp-content/pdfs/fcj17_Editorial.pdf)

Harkness, M. (1975): “Circe: The Mousetrap of Ulysses” in *James Joyce Quarterly* Vol. 12, No. 3 (Spring, 1975), pp. 259-272.

Joyce, J. (1995) ; *Ulises*, (J.M. Valverde trad.), Lumen, Tusquets. (Original Publicado en 1922)

Levin, H. (1960); *James Joyce: A Critical Introduction*, New Directions (Original Publicado en 1941)

McTighe, M.: “Word and Image: Literary Influences in Motherwell’s Works” in *Dedalus Foundation*, Online Features, <https://dedalusfoundation.org/programs/online-features/view/word-and-image-literary-influences-in-motherwells-works/>

Motherwell, R., Terenzio, S. (ed.) (1999): *The collected writings of Robert Motherwell*, University of California Press

- Nadel, Ira B. (1989): “Joyce and Expressionism”, in *Journal of Modern Literature*, Summer 1989, 16, 1, pg. 141-160
- Nietzsche, F. (2000); *El Nacimiento de la Tragedia*, (A. Sanchez Pascual trad.) (Original Publicado en 1872), ALianza Editorial
- Ortega y Gasset, J. (2012); “Miseria y esplendor de la traducción” en *Trama & Texturas* No. 19, pp. 7-24 (Original publicado en 1937)
- Puchner, M. (2002); *Stage Fright; Modernis, Antitheatricality and Drama*, 1969, The Johns Hopkins University Press. (Original Publicado en 1969)
- Reinfant, C. (2022); “From Work to Text Revisited: “Reading” and the trajectory from literature to media theory” en S. Bayerlipp, R. Haekel and J. Schlegel eds., *Literary Media Ecologies*, Bloomsbury Publishing
- Rofes, O. (2010); “Sobre un tema filial: antecessors i descendents en el mite modern de la creació”, 2010, *Revista Forma*, Vol. 1, pags. 17-28
- Rosenberg, H. (1952) : “The American Action Paintings”, *Art News*, Enero 1952) pp. 22-50
- (1969); “L’Ecole de New York”, 1969, *The New Yorker*, December 6 Issue, pp. 171.
- Scolari, C. A. (2012): “Media Ecology; Exploring the Metaphor to Expand the Theory” in *Communication Theory*, Volume 22, Issue 2, May 2012, Pages 204–225
- Slifkin, R. (2011) ; “The Tragic Image: Action Painting Refigured”, 2011, *Oxford Art Journal* 34, June, 227-46.
- Smith, P.; Wilde, C. (2002); *A Companion to Art Theory*, 2002, Blackwell Publishing
- Stephenson, H. T. (1905); Hamlet’s Mouse-Trap, 1905, in *The Sewanee Review*, Vol. 13, No. 1, pp. 30-34
- Strate, L. (2008): “Studying Media AS Media: McLuhan and the Media Ecology Approach” in *MediaTropes eJournal* Vol I (2008): 127–142
- Tsing, A. L. (2021); *Fricción*, IF Publications. (Original Publicado en 2004)
- (2016): “The Environment in Anthropology”, in N. Haenn, R. R. Wilk, and A Harnish eds. *A Reader in Ecology, Culture, and Sustainable Living* New York University Press.