

# NEW LEFT REVIEW 124

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE - OCTUBRE 2020

|                 | ARTÍCULO                         |     |
|-----------------|----------------------------------|-----|
| SIMON HAMMOND   | Los movimientos del caballo      | 7   |
| LOLA SEATON     | Reverdecer la nación             | 47  |
| GÖRAN THERBORN  | Sueños y pesadillas              | 69  |
| GAVIN RAE       | El espejo de Polonia             | 97  |
| ALICE BAMFORD   | Matemáticas y movimiento moderno | 116 |
| FRANCO MORETTI  | Los caminos que llevan a Roma    | 135 |
|                 | CRÍTICA                          |     |
| ALPA SHAH       | Para entender a Modi             | 148 |
| NICK BURNS      | Naciones elegidas                | 156 |
| OLIVER EAGLETON | Generaciones políticas           | 169 |

---

[WWW.NEWLEFTREVIEW.ES](http://WWW.NEWLEFTREVIEW.ES)

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

## LOS CAMINOS QUE LLEVAN A ROMA

*Estudios literarios, hermenéutica, cuantificación*

● CUÁL ES LA relación existente entre la historia literaria cuantitativa de los pasados veinte años y la tradición hermenéutica más antigua? Las respuestas han sido en general de dos tipos: para muchos que trabajan en el campo interpretativo, los dos planteamientos son incompatibles, y el más reciente tiene poco valor crítico, o ninguno; para la mayoría de los investigadores cuantitativos son, por el contrario, perfectamente compatibles, complementarios de hecho. Yo propondré aquí una tercera posibilidad, que emergerá paso a paso al comparar el funcionamiento de ambas estrategias. Cómo *funcionan*, literalmente; y ello partiendo de la convicción de que, como recientemente escribíamos Oleg Sobchuk y yo, «las prácticas –lo que aprendemos a hacer haciendo, por hábito profesional, a menudo sin ser plenamente conscientes de lo que hacemos– tienen con frecuencia implicaciones teóricas mayores que las propias enunciaciones teóricas»<sup>1</sup>. En ese artículo, el término «práctica» hacía referencia a las diferentes formas de visualizar los datos; en este, a la cadena de decisiones interconectadas que modelan una estrategia

---

<sup>1</sup> Franco Moretti y Oleg Sobchuk, «Hidden in Plain Sight: Data Visualization in the Humanities», *NLR* 118, julio-agosto de 2019, pp. 86-115 [ed. cast.: «Oculto a plena vista. La visualización de los datos en las humanidades», *NLR* 118, septiembre-octubre de 2019, pp. 97-130. «Oculto a plena vista» y el actual ensayo forman parte de una serie de reflexiones sobre el estudio cuantitativo de la cultura que incluye «Operationalizing: Or, the Function of Measurement in Modern Literary Theory» (2013) [ed. cast.: «Operacionalizar»: o la función de la medición en la teoría literaria (*NLR* 84, enero-febrero de 2014)], «Literature, Measured» (2016) y «Patterns and Interpretation» (2017): los tres últimos recopilados ahora en F. Moretti (ed.), *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab*, Nueva York, 2017, y «Simulating Dramatic Networks», *Journal of World Literature*, otoño de 2020.

explicativa. Pero el objetivo es el mismo: entender qué *hace* un paradigma investigador, no lo que declara querer hacer.

Con una complicación, sin embargo: dado que tanto el planteamiento cuantitativo como –más aún incluso– el hermenéutico son de hecho *muchos* planteamientos, a menudo agudamente discordes entre sí (una interpretación lacaniana no tiene nada en común con una nueva interpretación historicista o ecocrítica, etcétera), para reducir las variables en juego me ceñiré a trabajar con aquello en lo que he participado personalmente. Esta es, por supuesto, una decisión cuestionable (y el opuesto exacto de «Hidden in Plain Sight: Data Visualization in the Humanities», que examinaba aproximadamente sesenta artículos de más de cien autores), que estoy tomando por dos razones específicas: en primer lugar, porque buena parte de lo que aquí sigue será muy crítico y me parece más fácil criticarme a mí mismo que a otros; segundo, porque en los pasados veinte años me ha sorprendido lo diferente que acababa siendo mi trabajo en los dos registros. En cierta medida *tenía* que ser diferente, por supuesto (esa es la razón de usar más de un método), pero había algo levemente extraño en el hecho de que yo mismo me distanciara de mi propio trabajo. Tal vez se trate simplemente de un mero caso de incongruencia personal; o tal vez sea una señal de algo de mayor de importancia objetiva para toda la especialidad.

## I

Veamos primero la hermenéutica. Nick Adams, protagonista del relato breve de Hemingway titulado «Big Two-Hearted River» [El gran río de los dos corazones] (1925), está a punto de salir a pescar:

*Nick took it from his hook book, sitting with the rod across his lap. He tested the knot and the spring of the rod by pulling the line taut. It was a good feeling. He was careful not to let the hook bite into his finger.*

*He started down to the stream, holding his rod; the bottle of grasshoppers hung from his neck by a thong tied in half hitches around the neck of the bottle. His landing net hung by a hook from his belt. Over his shoulder was a long flour sack tied at each corner into an ear. The cord went over his shoulder. The sack flapped against his legs.*

*Nick felt awkward and professionally happy with all his equipment hanging from him. The grasshopper bottle swung against his chest. In his shirt the breast pockets bulged against him with his lunch and his fly book.*

[Nick lo sacó de su estuche de anzuelos, sentándose con la caña atravesada sobre el regazo. Comprobó el nudo y el muelle de la

caña tensando el sedal. Le pareció bien. Tuvo cuidado de que el anzuelo no se le clavara en el dedo.

Empezó a bajar hacia el río, con la caña en la mano; la botella de saltamontes colgaba de su cuello por un cordel atado con medios enganches alrededor del cuello de la botella. La red colgaba con un anzuelo del cinturón. Sobre el hombro llevaba un saco largo de harina atado en cada extremo en forma de oreja. La cuerda le pasaba por encima del hombro. El saco le daba en las piernas.

Nick se sentía torpe y profesionalmente feliz con todo el equipo colgando de él. La botella con los saltamontes oscilaba contra su pecho. Los bolsillos de la camisa le abultaban en el pecho con el almuerzo y el estuche de moscas<sup>2</sup>.

En primer lugar, ¿necesita este fragmento interpretación alguna? Realmente no, si interpretar significa disipar la «oscuridad» de un texto: en él todo parece perfectamente claro. ¿Lo es, sin embargo? La idea de que «la comprensión se produce sin más», escribió el fundador de la hermenéutica moderna, es típica de la «práctica menos rigurosa» de la interpretación; para su versión «más rigurosa» es, sin embargo «malinterpretar [lo que] ocurre de manera natural y el hecho de comprender debe ser, por lo tanto, voluntario y buscado en todo momento»<sup>3</sup>.

Voluntario en todo momento... Empecemos por lo siguiente, entonces: que este puñado de frases incluyen *veinticinco* sintagmas preposicionales (los introducidos por una preposición: «from his hook book», «across his lap», etcétera)<sup>4</sup>. Veinticinco en ciento cuarenta y nueve palabras: muchísimos. Pero ahí están, porque están haciendo algo esencial para el relato: aglutinando todo tipo de elementos dispares. «La *botella de saltamontes*

<sup>2</sup> Ernest Hemingway, *The Nick Adams Stories*, Nueva York, 1981, p. 190. El análisis que sigue condensa el más detallado que se incluye en *Far Country: Scenes from American Culture*, Nueva York y Londres, 2019, pp. 49-65.

<sup>3</sup> Los fragmentos proceden del «Compendium» programático escrito por Friedrich Schleiermacher en 1819: véase Heinz Kimmerle (ed.), *Hermeneutics: The Handwritten Manuscripts*, Missoula (MT), 1977, pp. 109, 110. Para Schleiermacher «la oscuridad es difícilmente la única ocasión para la interpretación», observaba con razón Peter Szondi: *Introduction to Literary Hermeneutics* [1975], Cambridge, 1995, p. 27.

<sup>4</sup> Son estos, en cursiva: «Nick took it *from his hook book, sitting with the rod / across his lap*. He tested the knot and the spring of *the rod* by pulling the line taut. It was a good feeling. He was careful no to let the hook bite *into his finger*. He started down to *the stream*, holding his rod, the bottle of grasshoppers hung *from his neck / by a thong tied in half hitches / around the neck / of the bottle*. His landing net hung *by a hook / from his belt*. / *Over his shoulder* was a long flour sack tied *at each corner / into an ear*. The cord went *over his shoulder*. The sack flapped *against his legs*. Nick felt awkward and professionally happy *with all his equipment hanging from him*. The grasshopper bottle swung *against his chest*. *In his shirt* the breast pockets bulged *against him / with his lunch and his fly book*».

colgaba de su *cuello* por una *cuerda* atada en *medios enganches* alrededor del *cuello* de la *botella*». Una navaja militar suiza: un mundo increíblemente comprimido y bien organizado. Un mundo *de cosas*:

*With the ax he slit off a bright slab of pine from one of the stumps and split it into pegs for the tent. He wanted them long and solid to hold the ground [...]. He pegged the sides out taut and drove the pegs deep, hitting them down into the ground with the flat of the ax until the rope loops were buried and the canvas was drum tight.*

Con el *hacha* cortó un brillante *listón* de *pino* de uno de los *tocnes* y lo partió en *estacas* para la *tienda*. Las quería largas y sólidas para sujetarla al suelo [...]. Estiró los lados firmemente y clavó las estacas profundamente, golpeándolas con la parte roma del hacha hasta que las asas de la cuerda quedaron enterradas y la lona estuvo tirante como un tambor<sup>5</sup>.

Un mundo de cosas, pero no solo eso: Nick quiere estacas «para la tienda»; son «largas y sólidas para sujetarla al suelo», y las golpea «hasta que las asas de la cuerda quedaron enterradas». Es todo tan *intencionado*: hecho para hacer alguna cosa. «Saber cómo», denominaba Gilbert Ryle a estas cadenas de movimientos silenciosos e interconectados. «Nick ató la cuerda [...] y tiró para levantar la tienda [...] y la ató al otro pino». Siempre en calma, siempre eficiente. Pero: este es un relato. ¿No es la calma lo opuesto a lo que el relato necesita?

Lo es. Pero Hemingway escribía en un contexto histórico muy especial. Normalmente acudimos a los relatos porque nuestra vida no es suficientemente azarosa; pero, ¿y si la experiencia de toda una generación ha sido la Gran Guerra? *Demasiado* azarosa: y en consecuencia surge el deseo de un tipo de relato distinto en el que la calma desempeñe una función. La literatura bélica, ha observado Eric Leed, trata de «hombres que, por norma, no tenían o tenían muy poco control sobre los acontecimientos que amenazaban sus vidas»<sup>6</sup>. Sin control: esa es la clave. El estilo de Hemingway *hace referencia al control*: del espacio, del tiempo, de los gestos, de las palabras. «Nick se sentía torpe y profesionalmente feliz con todo el equipo colgando de él»: esta es la instantánea de un joven soldado, antes de la guerra. Y lo mismo puede decirse respecto a la marcha por el bosque, la exploración, la tienda, el campamento; hasta come de lata en su excursión. Aunque no puede decirse exactamente que esté «jugando» a la guerra, sin duda Nick la está *reproduciendo*. Reescribiéndola. La vida

<sup>5</sup> E. Hemingway, *The Nick Adams Stories*, cit., p. 183.

<sup>6</sup> Eric J. Leed, *No Man's Land: Combat and Identity in World War I*, Cambridge, 1981, p. 33.

en las trincheras había alternado entre el tedio y el terror; nada durante días, después el apocalipsis. La prosa de Hemingway nunca es aburrida y nunca aterradora; limpia y cauta, es el estilo perfecto para la *convalecencia* (tres años después, el episodio central –y más feliz– de su primer gran éxito, *Adiós a las armas*). Esta es literatura de guerra en el sentido de que quiere *recuperarse* de la guerra: resolver la disonancia de la experiencia histórica, adaptar la metáfora planteada por Lukács en *Teoría de la novela*. Pero hablaremos de esto más adelante.

## 2

De unas cuantas frases de un único relato breve a la novedad más evidente del planteamiento cuantitativo: la expansión de la historia literaria mucho más allá de un pequeño canon de grandes obras. Hubo un tiempo en el que un teórico elegía un texto –*El Quijote*, *Robinson Crusoe*, *El idiota*– y erigía sobre él toda una teoría de la novela. «Consideración de tipos», lo ha llamado Ernst Mayr: «*Tristram Shandy* es la novela más típica de toda la literatura mundial», como escribió Shklovski en *Teoría de la prosa*<sup>7</sup>. Ante el enjambre de novelas británicas del siglo XIX consideradas en el cuadro 1, sin embargo, la consideración de tipos es inútil: en él hace falta explicar toda una «población» de novelas. No muy grande, en este caso –mil ciento diecisiete para ser exactos– pero aun así irreducible a un solo texto.

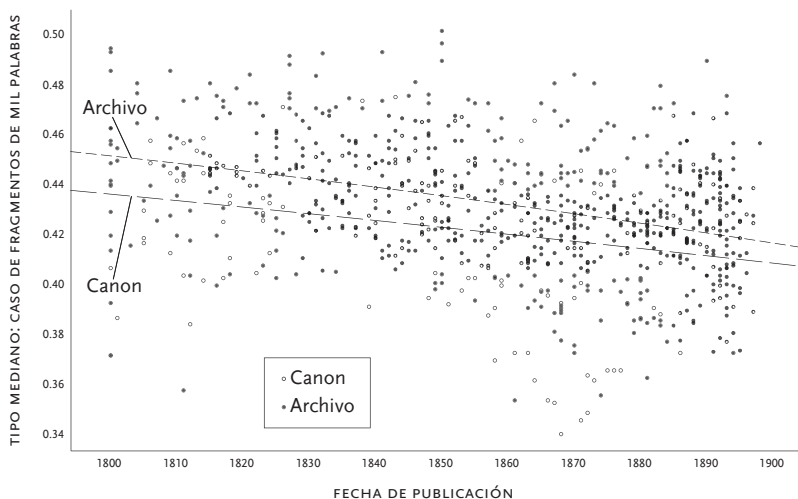
El texto: este es donde más se agudiza la discordancia entre lo viejo y lo nuevo. Antes era *el* objeto del estudio literario; ahora es un punto. Ha quedado *convertido* en un punto. Reducido, al igual que les ocurrió a los «acontecimientos» durante el gran giro cuantitativo de hace setenta años. Los acontecimientos eran tan centrales para la historiografía como los textos para el estudio literario y ello por la misma razón: por su singularidad. «Los historiadores parecían coleccionistas», escribió Krzysztof Pomian en su retrospectiva sobre los *Annales*, «recogiendo solo objetos raros y curiosos, y dejando a un lado todo lo que pareciera banal, cotidiano, normal [...]». En cuanto los acontecimientos empezaron a estudiarse como «elementos de una serie», sin embargo, la singularidad perdió importancia y los acontecimientos individuales acabaron «relegados a la periferia de la historia o bien fueron descartados por completo»<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> Viktor Shklovskiy, *Theory of Prose*, 1925-29, Elmwood Park (IL), 1991, p. 170.

<sup>8</sup> Krzysztof Pomian, «L'histoire des structures», en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (eds.), *La nouvelle histoire*, París, 1978, pp. 536, 543-544.

Una historia que no tiene en cuenta los acontecimientos. Una historia del arte sin nombres, escribió en una ocasión Wölfflin. Una historia de la literatura sin textos.

CUADRO I



Fuente: Mark Algee-Hewitt, Sarah Allison, Marissa Gemma, Ryan Heuser, Franco Moretti y Hannah Walser, «Canon/Archive: Large-Scale Dynamics in the Literary Field», Stanford Literary Lab, Pamphlet 11, enero de 2016<sup>9</sup>.

Sin textos en el sentido de que *hay demasiados*, por supuesto, y ya no es posible estudiarlos como supuestos individuales: como ocurre con las doscientas cincuenta novelas canónicas y las ochocientas cincuenta olvidadas del cuadro I. Queríamos saber si la riqueza lingüística contribuyó a la supervivencia o al olvido de una novela, de modo que dividimos todos los textos en segmentos de mil palabras y calculamos su ratio tipo-caso<sup>10</sup>. Y resultó que el segmento con la puntuación más elevada correspondía a una novela de Edward Hawker titulada *Arthur Montague*,

<sup>9</sup> El estudio se ha recopilado ahora en *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab*, cit. El análisis incluido aquí es también, a este respecto, solo un resumen muy abreviado del original.

<sup>10</sup> La ratio tipo-caso es una medida estándar de la variedad léxica, que expresa la relación entre el número de palabras *diferentes* usadas (tipos) y el número de palabras *reales* usadas (casos). «Buenos días, mi buen amigo» tiene cuatro tipos y cinco casos, lo que supone una ratio tipo-caso de 4/5, o 0,8; «Buenos días, Jim, buenos días» tiene también cinco casos, pero solo tres tipos, por lo que la ratio tipo-caso es de 3/5, o 0,6.

or an *Only Son at Sea* (1850) y el que obtuvo la puntuación más baja fue *Adam Bede* (1859), de George Eliot<sup>11</sup>.

Que una novela de la que ninguno de nosotros había oído hablar tuviera mucha más variedad léxica que una canónica como la de Eliot era lo opuesto a lo que esperábamos, de modo que por supuesto leímos esos dos segmentos con mucha atención. El de Hawker era una descripción: lo cual tiene sentido, porque las descripciones exigen detalles y los detalles aumentan la variedad léxica. El de Eliot era completamente distinto: una joven, confesando que ha abandonado a su hijo y lo ha dejado morir, y repitiendo las mismas palabras una y otra vez —emitiendo así el pasaje más redundante de todo el siglo—, como si estuviera encadenada —«pero no podía irme»— a esa escena del trauma. En este punto leímos los demás segmentos que se agrupaban en torno a ellos en los dos extremos del espectro (de *Ennui*, *Tales of a Briefless Barrister*, *Marius the Epicurean*, *Lady Laura* y docenas más) y creímos que podíamos generalizar: la ratio tipo-caso elevada se asociaba constantemente con la prosa del narrador novelístico: escrita, analítica, impersonal y casi atemporal; la ratio tipo-caso baja, se asociaba con la voz de los personajes novelísticos en momentos específicos de alta intensidad emocional.

---

<sup>11</sup> He aquí dos porciones de esos dos segmentos extremos en las que la almohadilla indica una palabra que ya había aparecido en el segmento y el asterisco una palabra que no pertenecía al «diccionario» inicial del inglés novelístico (unas doscientas treinta mil palabras) creado por Ryan Heuser, que escribió el programa para esta parte del experimento.

*Arthur Montague*: «then cut through some acres of refreshing greensward, studded with oak, walnut, and hawthorn, ascended a knoll, skirted and expansive sheet of# water; afterwards entering an# avenue of# noble elms, always tenanted\* by a# countless host of# cawing\* rooks, whose clamorous conclaves\* interrupted the# stillness that reigned around, and# whose# visits to adjacent corn-fields\* of# inviting aspect raised the# ire and# outcry of# the# yelling urchins employed to# guard them from depredation». [«entonces atravesó varios acres de refrescante hierba, tachonados de robles, nogales y majuelos, ascendió por una loma, rodeó una extensa lámina de agua; entrando después en una avenida de nobles olmos, ocupados siempre por una incontable hueste de grajos graznadores, cuyos clamorosos cónclaves interrumpían la quietud que reinaba alrededor, y cuyas visitas a los adyacentes campos de maíz, de aspecto tentador, suscitaban la ira y el clamor de los chillones golfillos empleados para guardarlos de la depredación»].

*Adam Bede*: «And# I# made haste out# of# the# wood#, but# I# could# hear it# crying# all# the# while#; and# when# I# got# out# into# the# fields#, it# was# as# if# I# was# held fast#-- I# could# n't go# away#, for# all# I# wanted so# to# go#. And# I# sat# against# the# haystack# to# watch if# anybody# 'ud come#: I# was# very# hungry, and# I#d only a# bit of# bread# left; but# I# could# n't go# away#». [«Y me apresuré a salir del bosque, pero lo oía llorar todo el tiempo; y cuando llegué a los campos, fue como si me tuviera sujeta [...] no podía irme, aunque quisiera. Y me senté apoyada en el pajar, mirando si venía alguien: tenía mucha hambre, y solo me quedaba un trozo de pan; pero no conseguía irme»].



Esto es leer los textos considerándolos como elementos de una serie: ya no queríamos ir del segmento de *Adam Bede* a la representación del infanticidio y su función en la cultura victoriana (como yo había hecho con Hemingway); queríamos pasar de ese segmento a otros muchos segmentos para construir un conjunto de pares conceptuales –narrador/personaje, escrito/hablado, analítico/emocional, etcétera– que ayudara a cartografiar el espacio de las posibilidades narrativas. De manera ideal, todo el espacio. No es fácil, como nosotros hemos comprobado –intentamos dar sentido a los segmentos situados en el centro de la distribución y no lo conseguimos<sup>12</sup>–, pero la dirección estaba clara: ya no estábamos estudiando textos, sino series de textos. Diferente.

## 3

Doce frases; mil cien novelas. La interpretación de un texto; la medición de un corpus. Y vuelve a surgir una pregunta: ¿qué relación hay entre ellas?

Ante todo, las dos son formas de conocimiento perfectamente válidas: a este respecto, los exabruptos del campo interpretativo son completamente infundados. Ambas válidas y con un momento de solapamiento también. En medio de la cuantificación, había habido interpretación: habíamos tomado «acres de refrescante hierba, tachonados de robles, nogales y majuelos» y lo habíamos convertido en –es decir, interpretado como– «prosa analítica e impersonal de narrador novelístico». Y, al contrario, la interpretación de «Big Two-Hearted River» había estado suscitada por una forma de cuantificación (muy elemental): se debió a que los sintagmas preposicionales eran tan increíblemente frecuentes que me había fijado en ellos, lo cual «azuzó mi entendimiento», como había dicho Schleiermacher. En cierta medida, cada método se había basado en el otro, evocando así la «oscilación» defendida por diversos investigadores cuantitativos: un tipo de trabajo «que se mueve entre formas de lectura cercanas y distantes con el objetivo de aproximarse a un centro conceptual imaginario»<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Fracasamos, porque casos extremos como *Arthur Montague* y *Adam Bede* poseen una claridad epistemológica de la que carecen los situados en la media. En referencia a una interacción similar entre el extremo y la media, en la que esta última fue analizada con más éxito, véase Mark Algee-Hewitt, Ryan Heuser y Franco Moretti, «On Paragraphs: Scale, Themes, and Narrative Form», ahora en *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab*, cit.

<sup>13</sup> Andrew Piper, «Novel Devotions: Conversional Reading, Computational Modeling and the Modern Novel», *New Literary History*, vol. 46, núm. 1, invierno

Avanzar y retroceder... ¿Era eso lo que había ocurrido? Yo había contado hasta veinticinco mientras trabajaba sobre Hemingway; y esta hazaña de guardería había parecido, sin embargo, toda la cuantificación que me hacía falta. Lo mismo puede decirse de *Adam Bede*: la confesión de Hetty era un fragmento extraordinario para trabajar en la interpretación; no hicimos casi nada con él y, sin embargo, de nuevo, parecía toda la interpretación que necesitábamos. Y lo parecía porque ambos estudios implicaban una jerarquía muy clara entre los dos métodos: la cuantificación era el medio y la interpretación el fin en el caso de Hemingway y, al contrario, en el caso de las mil cien novelas. Con «Big Two-Hearted River», el objetivo era entender cómo podía un relato sobre la pesca de truchas ser tan significativo (su popularidad en las universidades estadounidenses es legendaria) incluso para lectores a los que presumiblemente no les interesaban absolutamente nada las truchas; tenía que haber en él *algo más* que mera pesca y cuando vi todos esos sintagmas preposicionales pensé que podrían ayudarme a descubrir ese «algo». Pero me estaba centrando en la *gramática* de los sintagmas: que hubiera veinticinco, dieciocho o treinta no suponía diferencia alguna<sup>14</sup>. Y lo contrario en lo referente a *Adam Bede*; estábamos midiendo la ratio tipo-caso y esas detestables almohadillas eran la señal perfecta de nuestras prioridades: mostraban las repeticiones de inmediato, que era lo que queríamos y si también convertían la lectura en una pesadilla... bueno, leer no era aquí el objetivo. No por nada los siguientes pasos que dimos fueron una serie de correlaciones de ratio tipo-caso con categorías gramaticales abstractas que se deshacían por completo del texto, la lectura y la interpretación<sup>15</sup>.

---

de 2015, pp. 67-68. De modo similar, Hoyt Long y Richard Jean So han animado a usar «un método de lectura que oscila o pivota entre la interpretación humana y la de la máquina, cada una proporcionando información a la otra en el esfuerzo del crítico para extraer significado de los textos»: «Literary Pattern Recognition: Modernism between Close Reading and Machine Learning», *Critical Inquiry*, vol. 42, núm. 2, invierno de 2016, p. 267.

<sup>14</sup> Mejor aún: tenía que haber suficientes para que adquiriesen visibilidad, como sucede siempre en la crítica estilística; exactamente cuántos se considerarían «suficientes» podía seguir siendo, sin embargo, un límite impreciso. Véase, por el contrario, la precisión con la que Sarah Allison y Marissa Gemma establecieron el vínculo entre el registro de la conversación en la *Longman Grammar of Spoken and Written English* (ratio tipo-caso media del 30 por 100) y los quinientos segmentos de clasificación inferior de nuestro corpus, donde la ratio tipo-caso oscilaba entre el 27 y el 33 por 100: *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab*, cit., p. 283. En las reflexiones de ambas autoras, el entusiasmo por la investigación era inextricable de una precisión inimaginable en la tradición hermenéutica.

<sup>15</sup> Véanse los cuadros 9.19-21 incluidos en *Canon/Archive: Studies in Quantitative Formalism from the Stanford Literary Lab*, cit., pp. 283-285.

Describiré cómo funciona la investigación de hecho, lo dije al comienzo, y enseguida verán a qué me refiero: es en las decisiones concretas que en el momento parecen puramente «tácticas» –insertar almohadillas, no mantener un cómputo exacto de las preposiciones, fijarnos en un acontecimiento histórico, medir otra variable del corpus– es en estas decisiones en apariencia menores donde toman forma las prioridades de investigación «estratégicas». Prioridades y exclusiones: había habido un momento de solapamiento entre los dos métodos, sí, y después pasó. De manera más precisa, lo abandonamos. A medida que el trabajo avanzaba, la interpretación se volvía más interpretativa y la cuantificación más cuantitativa. En cuanto el péndulo crítico comenzaba a oscilar en una dirección, nunca volvía. Aquí no había oscilación, ni centro conceptual.

¿Pero tal vez podría haberlo? Esos estudios tenían un objetivo unilateral desde el comienzo y por eso subordinaban un método al otro. ¿No podría diseñarse un estudio en el que tuvieran exactamente el mismo peso?

No conozco ningún estudio de ese tipo; pero en principio es posible, sin duda. Podemos fácilmente interpretar las frases de Eliot con tanta profundidad como las de Hemingway o medir la frecuencia exacta de todos los sintagmas preposicionales en todos los relatos cortos estadounidenses de la década de 1920. Nada impide que los dos métodos funcionen uno al lado del otro. ¿Pueden también trabajar *juntos*? Esta es la cuestión. La cuantificación puede proporcionar nuevos objetos para la actividad hermenéutica y las interpretaciones se prestan a la comprobación cuantitativa: esto lo sabemos<sup>16</sup>. Lo que está en juego aquí, sin embargo, es diferente: son *las categorías* del análisis literario. ¿Pueden las categorías cuantitativa y hermenéutica ajustarse entre sí, permitiendo *unificar conceptualmente* los dos planteamientos? La *Pathosformel* de Aby Warburg, la reconsideración de la poesía y de la prosa a la luz de la afasia por parte de Jakobson, el «campo» de Bourdieu, la «deuda» de Schwarz como una clave de la historia literaria: suficientes puentes culturales audaces se han establecido en el pasado entre disciplinas distantes. ¿Por qué es tan difícil esta vez? Ninguno de nosotros es un Warburg o un Jakobson: no cabe duda. ¿Es esa la única razón?

---

<sup>16</sup> A este respecto, véanse mi artículo «Patterns and Interpretation», ahora incluido en *ibid.*, así como los libros de Sarah Allison, *Reductive Reading: A Syntax of Victorian Moralizing*, Baltimore (MD), 2018, en especial las pp. 19 y ss., y Ted Underwood, *Distant Horizons*, Chicago (IL), 2019, *passim*.

Ciertos rasgos, escribe Georges Canguilhem en su gran estudio sobre la epistemología médica del siglo XIX,

se denominan normales en tanto que designan características medias, que son con más frecuencia observables en la práctica. Pero se denominan también normales porque entran de manera ideal en esa actividad normativa denominada terapéutica [...] el estado normal designa tanto el estado habitual de los órganos como su estado ideal<sup>17</sup>.

Lo normal entendido como medio-habitual-frecuente y lo normal como normativo-ideal: un significante y dos conceptos distintos. ¿Cuál es la relación existente entre la categoría cuantitativa y la hermenéutica? La misma: la primera se centra en los aspectos medio-frecuentes de la literatura y la segunda en su aspecto normativo. Normativo, en el sentido que Panofsky tenía en mente cuando hablaba del arte como «conflicto objetivador, cuyo objetivo son los resultados definitivos, entre una fuerza formadora y un material que debe superarse»<sup>18</sup>. *Bewältigen*: dominar, remodelar, superar los materiales históricos aplicando la fuerza –*Kraft*– de la forma estética. Este es el aspecto normativo del arte y la literatura: tomamos lo que está ahí y los transformamos en algo distinto. Y así es también como funciona la interpretación o, mejor, *contra* lo que funciona. Contra, porque la interpretación es siempre una lucha con el texto: toma esos «resultados definitivos» e intenta en la medida de lo posible *despojar la obra de la forma*: avanzar hacia atrás, desde el texto tal y como está, a través de sus técnicas, para llegar al mundo que lo rodea y la «disonancia» que se estaba abordando. En este sentido, la interpretación es una comprensión de la literatura que está siempre tentada a ir *más allá de la literatura*: como los ensayistas descritos en *Soul and Form*, que pretenden estar solo analizando libros, aunque en realidad están de hecho «hablando siempre de las cuestiones fundamentales de la vida».

No es que la interpretación vaya siempre tan lejos. Pero puede; mientras que el planteamiento cuantitativo, no. Con el texto individual que es el objeto típico de la hermenéutica, la ingeniería inversa puede sugerir en cuál de los incontables aspectos de la realidad histórica deberíamos

<sup>17</sup> Georges Canguilhem, *The Normal and the Pathological*, Nueva York, 1989, pp. 122-123, 126; ed. orig.: *Le normal et le pathologique*, París, 1966; ed. cast.: *Lo normal y lo patológico*, Ciudad de México, 2005.

<sup>18</sup> Erwin Panofsky, «Der Begriff des Kunstwollens», *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, vol. 14, 1920, p. 339.

centrarnos; la morfología, que actúa como catalizador de la intuición histórica<sup>19</sup>. Con cientos de textos –y no digamos si hay más– esto se vuelve imposible y el vínculo «vertical» entre el texto y el mundo queda sustituido por uno «horizontal» entre textos situados todos en el mismo plano. Las frases de Hemingway me habían conducido a la guerra; el segmento de Eliot, *a otros segmentos*. Es asombroso, lo ligado a la literatura que ha resultado el planteamiento cuantitativo.

La cuantificación, aprisionada entre libros. ¿Un defecto? Ni mucho menos. Si en el giro de la hermenéutica a la cuantificación se pierde una dimensión, otra se gana: seguimos sin saber casi nada sobre el funcionamiento de los sistemas literarios y hacia ahí es hacia donde la lógica de la cuantificación guía nuestra mirada. En este sentido, el conjunto de rasgos morfológicos que emergía de esos mil cien puntos había sido un paso pequeño pero real en la dirección correcta: fijar unas pocas estrellas en el infinito cielo nocturno del campo literario. Una tarea por la que la tradición hermenéutica, con toda su creatividad, nunca ha mostrado curiosidad.

## 5

¿Cuál es la relación entre la hermenéutica y la cuantificación? Cuando empecé a estudiar para este ensayo, no sabía cuál sería la respuesta. Después de trabajar durante años con uno y otro método –pero nunca juntos– llevaba tiempo fantaseando con un libro que pudiera alcanzar una especie de síntesis: una teoría «emergente» de la literatura en la que el encuentro de lo micro y lo macro fuera más que la suma de las partes de ambos. Entonces empecé a describir lo que había hecho en la práctica y la fantasía se evaporó: el breve solapamiento entre las dos prácticas, o

---

<sup>19</sup> La lista de grandes fenómenos (y no digamos los menores) que podrían considerarse como «el mundo» de cualquier obra de literatura es prácticamente infinita. Para un estadounidense en Europa en la década de 1920, habría incluido de hecho las trincheras de la Primera Guerra Mundial, pero también una revolución socialista, coches y aviones, una década de libertad sexual insólita, guerra civiles, la arquitectura racionalista, la radio, experimentos increíbles en la pintura y la música, el comienzo de la hiperinflación... Una sola forma reacciona por lo general solo ante unos cuantos de estos fenómenos, que la interpretación puede conseguir aislar; con un corpus de gran tamaño, sin embargo, los mecanismos formales se multiplican en todas las direcciones y los hilos que conducen de las obras al mundo se vuelven desesperantemente enmarañados.

la proximidad léxica de lo normativo y lo frecuente, eran una base demasiado débil para establecer una síntesis genuina y duradera.

Tal vez debería haberlo sabido desde el comienzo. La interpretación *transforma* todo lo que toca: «esto significa eso». La cuantificación se enorgullece de prestar un respeto absoluto a sus datos. Los impulsos son antitéticos. Dionisos y Apolo. Piénsese en cómo se relacionan con la forma. La interpretación se mueve *entre la forma y el mundo*, persiguiendo el significado histórico amplio de las obras literarias; la cuantificación se mueve *entre forma y forma*, intentando definir las coordenadas de un atlas literario aún no cartografiado. Aquí, la forma es *una fuerza*: una «superación» de los materiales históricos que deben ser recibidos con suspicacia, contrarrestados y en último término desenmascarados. Allí, es *un producto*, que debe ser medido con cabeza fría y situado dentro de un sistema de relaciones multilateral. La interpretación conduce hacia la historia y está animada por la emoción de la lucha; la cuantificación se dirige hacia la morfología, animada por la emoción del descubrimiento. Grandes pasiones ambas, pero demasiado exclusivas como para unir fuerzas hacia un objetivo común. Ciertamente pueden –permítaseme repetirlo– trabajar una al lado de la otra, ofreciendo nuevos objetos de estudio a sus campos respectivos. Pero no pueden *intervenir una en el trabajo de otra*. La noche y el día; una comienza, la otra se desvanece. Siempre avanzando una detrás de otra, siempre sin devenir solo una.

Para algunos, esto basta; para otros, tal vez sea incluso demasiado; para mí... no es lo que había esperado. Pero hay una lógica en el trabajo crítico y deberíamos intentar comprenderla –entender *lo que hacemos realmente cuando estudiamos literatura*– en lugar de conjurar una síntesis que nadie ha visto jamás. Al final, no hay nada malo en estudiar un objeto complicado como la literatura de dos formas completamente independientes. O esta es al menos mi opinión acerca del tema. No hace falta decir que puedo estar equivocado y alguien podría encontrar mañana una buena síntesis. Entones, las cosas cambiarán. Mientras tanto, como en una ocasión dijo Arnold Schönberg, el camino del medio sigue siendo el único que no lleva a Roma.