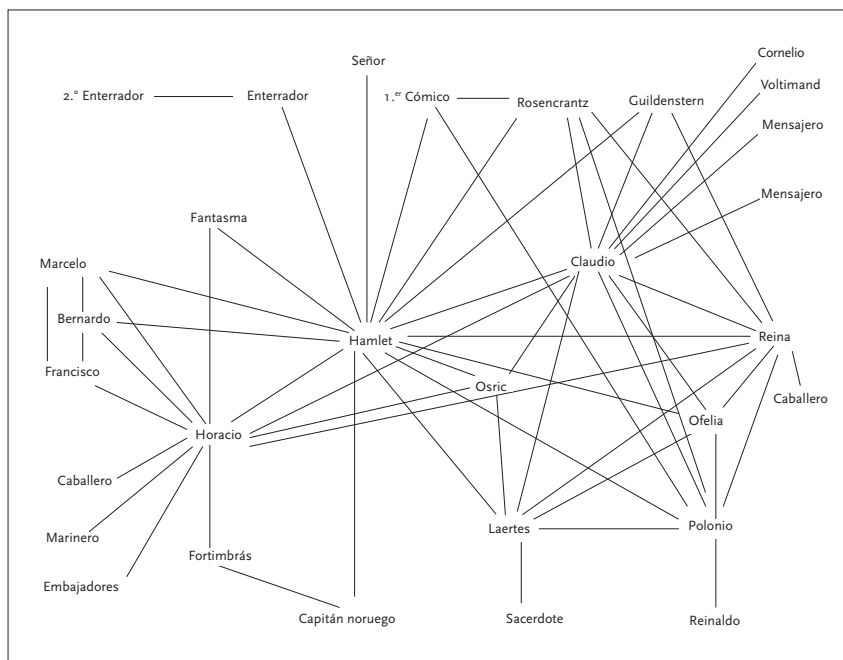


TEORÍA DE REDES, ANÁLISIS DE TRAMA

En los últimos años, los métodos cuantitativos han despertado el interés de quienes nos dedicamos a los estudios literarios. Ya había ocurrido antes, claro, sin consecuencias duraderas, pero puede que esta vez sea diferente porque tenemos bases de datos digitales y sistemas automatizados para la recuperación de esos datos. En un reciente artículo sobre *Culturomics* [culturomía] publicado en la revista *Science* se demostraba que el volumen del corpus y la velocidad de las búsquedas se han incrementado más allá de toda expectativa. Hoy, podemos criticar en pocos minutos obras que llevaron meses e incluso años de trabajo a un gigante como Leo Spitzer¹. En el ámbito de fenómenos como el lenguaje o el estilo, podemos hacer cosas con las que la generación anterior sólo podía soñar.

Eso en cuanto al lenguaje o el estilo. Pero para quien trabaja con novelas u obras de teatro, el estilo sólo es parte del cuadro. ¿Qué hay de la trama? ¿Podemos cuantificarla? En este artículo esbozo una respuesta inicial a partir de la teoría de redes. Se trata de una teoría que nos permite analizar las conexiones existentes entre grandes grupos de objetos (cualquier objeto: bancos, neuronas, actores de cine, investigaciones, amigos...) a los que denominamos «nodos» o «vértices», unidos entre sí por las llamadas «aristas» o «arcos». Hemos averiguado muchas de las leyes que rigen los grandes sistemas analizando qué une los vértices a las aristas. La más famosa es la denominada teoría «de los seis grados de separación», que viene a constatar que «el mundo es un pañuelo» debido a la inusual velocidad a la que se alcanza cualquier vértice de la red desde otro vértice. La teoría en sí requiere de unos conocimientos matemáticos de los que, desafortunadamente, carezco. Además, se precisan muchos más datos de los que aparecerán en el presente artículo. Pero se trata del primero de una serie de estudios que hemos llevado a cabo en el Laboratorio Literario de Stanford y, ya en esta fase temprana, han surgido ciertos temas que quisiéramos mostrar al lector.

¹ Jean-Baptiste Michel, Erez Lieberman Aiden *et al.*, «Quantitative analysis of culture using millions of digitized books», *Science*, diciembre de 2010.

GRÁFICO 1. *La red de Hamlet*

Redes de personajes

Una red consta de vértices y aristas; una trama, de personajes y acciones. Si convertimos a los personajes en los vértices de la red y a las interacciones entre ellos en las aristas, obtenemos para *Hamlet* la red representada en el gráfico ¹². Hemos tenido que tomar algunas decisiones muy cuestionables, sobre todo en lo referente a *El asesinato de Gonzago*, pero, por lo general, hemos unido entre sí a dos personajes siempre que hayan intercambiado alguna palabra, pues toda interacción es un acto de habla. Cabe elaborar otros organigramas; un grupo de autores que ha publicado un artículo anterior sobre *Hamlet* unieron entre sí a aquellos personajes que recitaban su papel en la misma escena, aunque no se dirigieran unos a otros. Desde este punto de vista se podría unir a Osric con la reina (porque ambos personajes hablan y comparten el escenario en la última escena de la obra). Nosotros nos les hemos unido porque no hablan entre sí¹³. Las conexiones de nuestras redes son explícitas,

¹² Como veremos más adelante, podemos incrementar fácilmente los datos visuales relevantes a cincuenta imágenes o más. Puede consultarse la serie completa en la página web del Laboratorio de Literatura de Stanford (litlab.stanford.edu).

¹³ Realizamos los cálculos para esta red considerando un vértice a cada personaje con líneas de guión propias y estableciendo nexos entre él y aquellos personajes que estén presentes a la vez en alguna parte de la obra, aunque sólo sea por un momento (es decir, los personajes que hablan entre sí o comparten escenario a la vez están unidos por una línea). Véase J. Stiller, D. Nettle y R. Dunbar, «The small world of Shakespeare's plays», *Human Nature* 14/ 4 (2003), p. 399. Sobre

las de las suyas no, y, obviamente, son más densas, porque incluyen las mismas aristas que las nuestras y algunas más. Ambas redes son plausibles y ambas adolecen de, al menos, dos defectos. En primer lugar, no hemos «calibrado» las aristas: cuando Claudio dice a Horacio en la escena del cementerio: «Te lo suplico, buen Horacio, espéralo», estas seis palabras tienen exactamente el mismo peso en la red que las cuatro mil palabras que intercambian Hamlet y Horacio, y no debería ser así. Además, las aristas carecen de direccionalidad; cuando Horacio se dirige al fantasma en la primera escena, trazamos la arista correspondiente, pero habría que realzar el importante hecho de que el fantasma no va a responderle, porque sólo habla con Hamlet⁴. Sin embargo, no hemos sido capaces de encontrar una forma sofisticada de dotar de visibilidad al peso y a la dirección, y el *software* existente no me fue de ayuda, porque no me permitía leer los resultados. De manera que las redes de este estudio se han hecho a mano y hemos intentado maximizar la visibilidad minimizando los solapamientos. No es una solución a largo plazo, pero estamos ante redes pequeñas, en las que la intuición puede desempeñar algún papel. Son como la infancia de la teoría de redes aplicada a la literatura: un poco de felicidad antes de enfrentarnos a las adustas estadísticas de la edad adulta.

Sea como fuere, en esto es en lo que se convierten cuatro horas de acción. El tiempo deviene espacio y surge, así, un *sistema* de personajes, a partir de múltiples *espacios* de personajes. En el gráfico 2 representamos el espacio de *Hamlet* con ayuda de los conceptos utilizados por Alex Woloch en su obra *The One vs the Many*. Las líneas en negrita señalan las relaciones directas entre Hamlet y los demás personajes. En el gráfico 3 vemos las relaciones existentes entre Hamlet y Claudio, que cubren gran parte de la red. El gráfico 4 se refiere a Ofelia y Gertrudis y muestra que ambas mujeres cumplen un papel mucho menos destacado en la obra, etcétera. Pero antes de pasar a analizar los espacios en detalle quizá debamos preguntarnos qué sentido tiene la utilización de redes para reflexionar sobre las tramas. ¿De qué nos sirve convertir al tiempo en espacio? En primer lugar, cuando asistimos a una representación siempre nos hallamos en el presente. Hay algo sobre el escenario que luego desaparece. En este caso no desaparece nada, lo que se ha hecho no puede deshacerse. En el mismo momento en que aparece el fantasma en Elsinore todo cambia para siempre, tanto si se muestra en escena como si no, porque no deja de estar en la red en ningún momento. Sin embargo, sí desaparece de la trama que percibimos.

la aplicación de la teoría de redes a la narrativa, cfr. R. Alberich, J. Miro-Julia y F. Rosselló, «Marvel Universe looks almost like a real social network», 11 de febrero de 2002, disponible en arXiv.org. En este trabajo se parte de una premisa similar y se une a dos personajes entre sí «cuando aparecen juntos de forma significativa en el mismo cómic». Pero nunca especifican qué quieren decir con una interacción «significativa» en contraposición a una in-significante; de ahí que los fundamentos en los que se basa la cuantificación sean básicamente opacos.

⁴ El peso y la dirección son especialmente importantes en el caso de las redes literarias, porque, si bien los sistemas analizados con ayuda de la teoría de redes pueden contener fácilmente miles o millones de vértices cuya relevancia se manifiesta en el número de conexiones, las tramas suelen constar de unas docenas de personajes. De ahí que la existencia de una conexión no suela bastar para establecer una jerarquía y haya que introducir otros parámetros.

GRÁFICO 2. *El espacio de Hamlet*

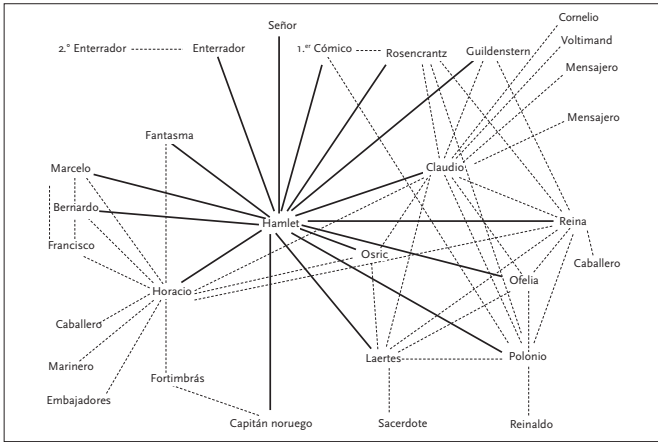


GRÁFICO 3. *Hamlet y Claudio*

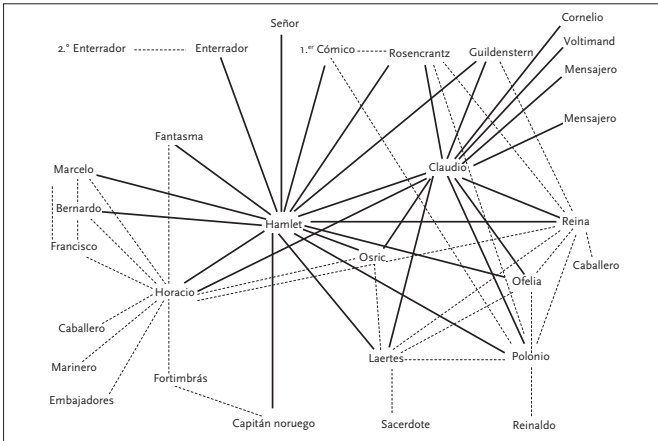
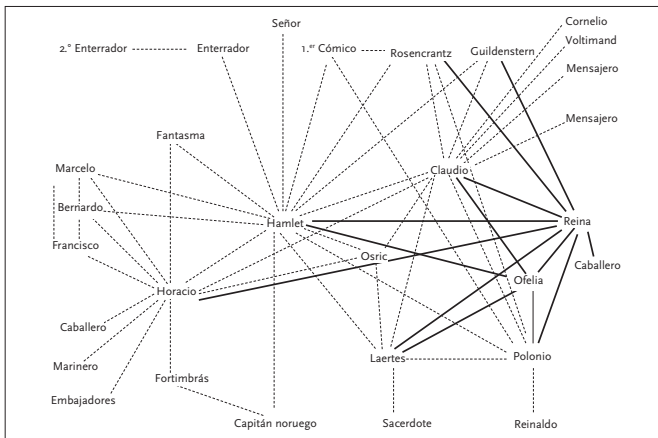


GRÁFICO 4. *Gertrudis y Ofelia*



Uno de los grandes cambios introducidos por las redes es la posibilidad de dotar al pasado de la misma visibilidad que al presente. También podemos resaltar «regiones» concretas de la trama, subsistemas que comparten alguna propiedad significativa con el resto. Pensemos en los personajes unidos a Claudio y a Hamlet en el gráfico 5. Excepto Osric y Horacio, cuyos vínculos con Claudio son muy tenues, todos acaban asesinados. No siempre resulta fácil saber quién los mata. Por ejemplo, Hamlet mata a Polonio, pero no sabe que está apuñalándole tras los cortinajes. Claudio mata a Gertrudis con veneno preparado para Hamlet, no para ella. Laertes mata a Hamlet con ayuda de Claudio, mientras que Hamlet mata a Laertes tras acabar con Rosencrantz y Guildenstern, utilizando las armas de Claudio. La acción es confusa a nivel individual, de manera que lo que resulta realmente «mortal» es la posición que ocupan los personajes en los bandos del rey y del príncipe en la red. Nadie muere en Hamlet fuera de la zona trazada en negrita. El organigrama refleja toda la tragedia.

Modelos y experimentos

La tercera peculiaridad de esta metodología es que, una vez realizado el organigrama de una obra, ya no se trabaja con la obra propiamente dicha, sino con un *modelo*. El texto queda reducido a personajes e interacciones abstractas y este proceso de reducción y abstracción supone que el modelo es mucho menos que el original. Pensemos, por ejemplo, en lo siguiente: hablo de Hamlet y no digo nada sobre las palabras de Shakespeare. Sin embargo, en cierto sentido digo mucho *más*, porque un modelo nos permite visualizar la estructura subyacente a un objeto complejo. Es como tener visión de rayos-x. De repente, vemos la región de la muerte del gráfico 5, normalmente oculta en la riqueza del resto de la trama. O pensemos en el protagonista. Para hablar de este personaje, la teoría literaria suele recurrir a conceptos como «conciencia» o «introspección»; hasta el estudio estructural de Wolloch discurre por ahí. Sin embargo, cuando un grupo de investigadores aplicó la teoría de redes a los personajes de la serie de cómics Marvel, no hacían referencia a la introspección para hablar del protagonista. Éste era, sencillamente, «el personaje que minimiza la suma de distancias a todos los demás vértices»⁵, en otras palabras, el *centro* de la red. En su caso era el Capitán América, en el nuestro Hamlet. Un grado de separación de 16 de los caracteres, dos grados del resto, una distancia media de todos los vértices de la red de 1,45. Si visualizamos estos resultados en un diagrama de dispersión (gráfico 6) vemos la ley de potencia en la distribución de datos empíricos característica de todas las redes: muy pocos personajes con muchas aristas a la izquierda y muchos personajes con una o dos aristas a la derecha. Si sumamos todos los personajes de *Macbeth*, *El Rey Lear* y *Otelo*, el resultado es el mismo. La ley de potencia es una curva de Gauss invertida: no existe ninguna tendencia hacia la distribución

⁵ R. Alberich, J. Miro-Julia y F. Rosselló, «Marvel Universe», cit.

GRÁFICO 5. Hamlet, la región de la muerte

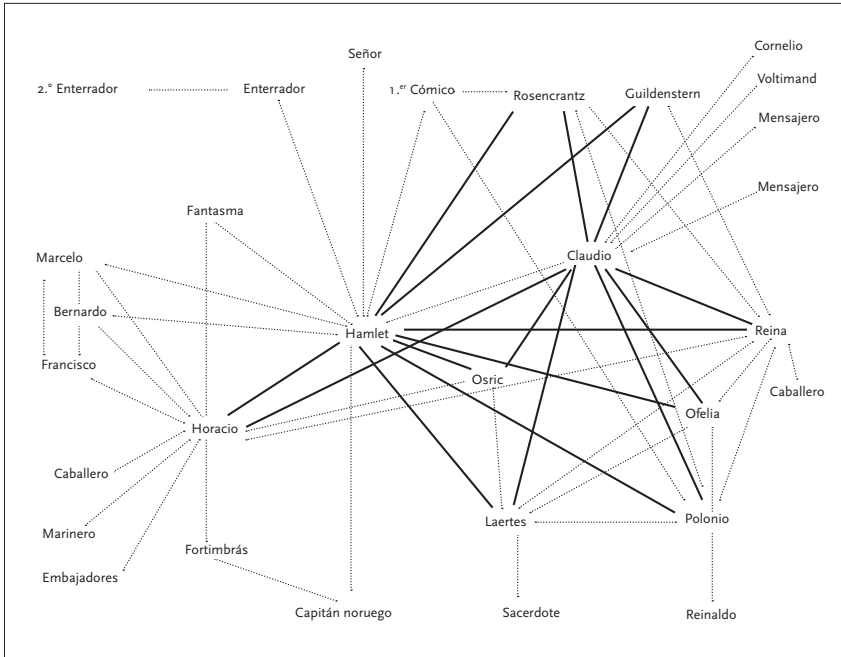


GRÁFICO 6. La centralidad en Hamlet

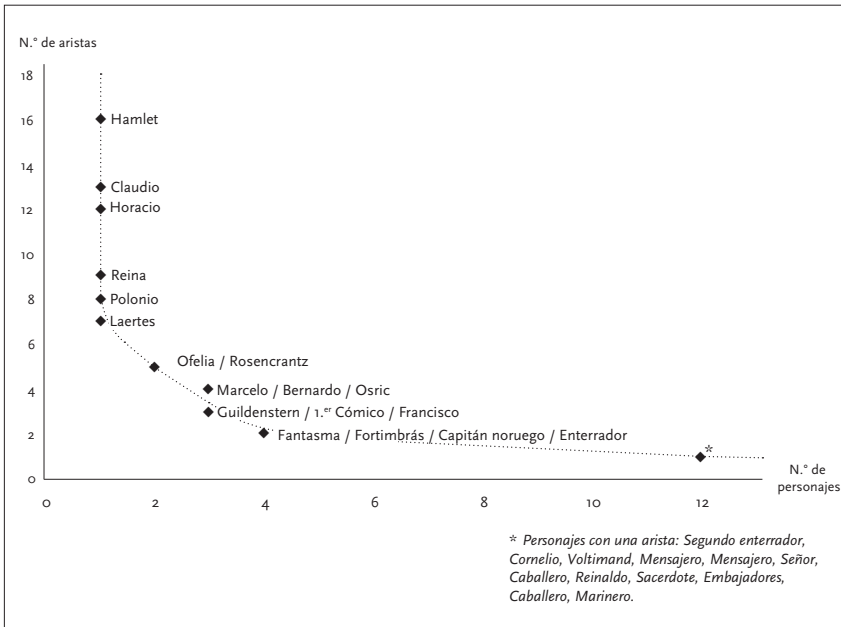


GRÁFICO 7. Hamlet *sin Hamlet*

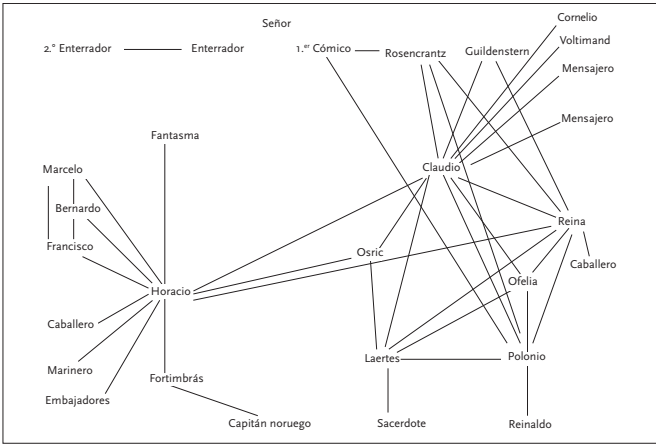


GRÁFICO 8. Hamlet *sin Claudio*

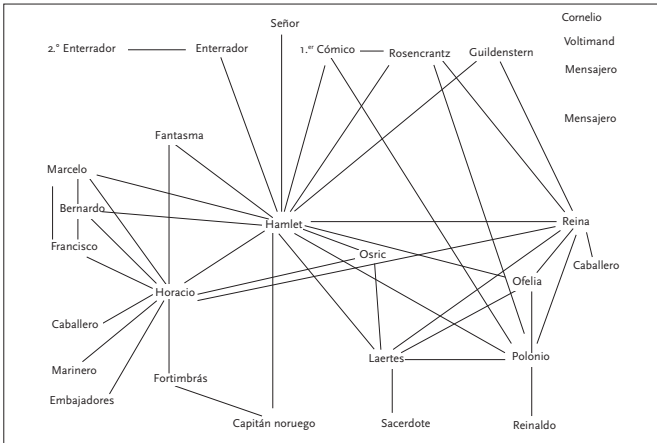
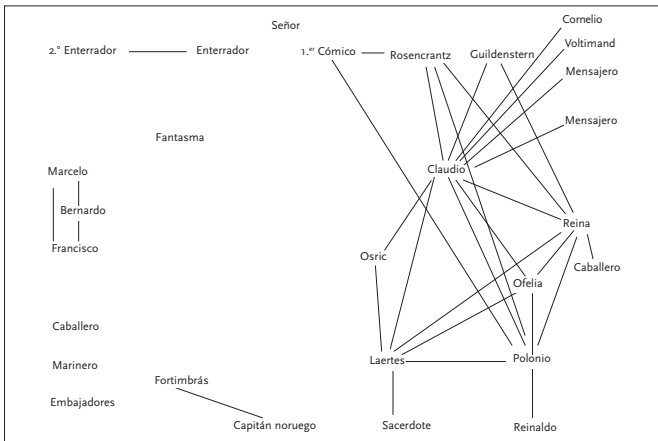


GRÁFICO 9. Hamlet *sin Hamlet y Horacio*



por el centro, ninguna «media», es decir, en la red no hay un vértice «típico», *al igual que no hay un personaje típico en las obras de teatro*. De manera que no se puede hablar de los personajes de Shakespeare «en general», al menos no en el caso de las tragedias, porque no hay personajes «en general». Lo único que tenemos es esta curva que nos lleva de un extremo a otro sin una clara solución de continuidad. Y lo mismo cabe decir de los pares en cuyos términos solemos pensar a los personajes: protagonista *vs.* secundarios o personajes «redondos» *vs.* «planos». No hay nada en esta distribución que confirme estas dicotomías. Lo que sugiere la necesidad de una reconceptualización radical de los personajes y de las jerarquías entre ellos.

En la red, lo que se hace no se deshace nunca: la trama aparece como un sistema de regiones, refleja la jerarquía que existe entre los personajes y, lo último y más importante, podemos *intervenir* en el modelo, hacer experimentos. Pensemos de nuevo en el protagonista. Se trata de un personaje importante para los críticos literarios porque ocupa buena parte del texto y siempre hay mucho que decir sobre él. Nunca nos plantearíamos analizar *Hamlet* sin Hamlet. Sin embargo, es exactamente lo que nos insta a hacer la teoría de redes: crear una *red-Hamlet* y *eliminar* a Hamlet de ella para ver qué ocurre (gráfico 7). Lo que sucede es que la red se parte prácticamente por la mitad. La corte queda a la derecha y en la región del fantasma y Fortimbrás, a la izquierda, las únicas aristas que hay son las que unen a Horacio y Claudio, Gertrudis y Osric: pocas docenas de palabras. Si usáramos el «primer Quarto» para hacerlo, la debacle sería aún más dramática.

¿Por qué es importante el protagonista en este caso? No por lo que es, no por su esencia, sino por la función que cumple dotando de estabilidad a la red. La estabilidad tiene mucho que ver con la centralidad, pero no es lo mismo. Pensemos en el segundo personaje en importancia de la red: Claudio. En términos cuantitativos, Claudio es tan central como Hamlet (con una distancia de media de 1,62 frente a la de 1,45 de Hamlet). Pero no lo es en términos estructurales, lo que podemos comprobar si le eliminamos de la red. Como muestra el gráfico 8, su desaparición afecta a un puñado de personajes periféricos, pero no mucho a la red en su conjunto. Incluso si eliminamos primero a Hamlet y luego a Claudio, su supresión no tiene grandes consecuencias. En cambio, si eliminamos primero a Hamlet y luego a Horacio (gráfico 9), la fragmentación resultante es tan radical que el fantasma y Fortimbrás (que es tanto como decir el principio y el final de la obra) se ven cercenados del resto de la trama. Ya no existe *Hamlet*. Sin embargo, Horacio resulta ligeramente menos central que Claudio en términos cuantitativos (1,69 *vs.* 1,62). ¿Por qué tiene mucha mayor importancia en términos estructurales?

Centralidad, conflicto y constelaciones

Permítanme retroceder por un instante para añadir algo sobre la centralidad de Hamlet. Las grandes tragedias de Shakespeare son reflexiones en torno a la naturaleza de la soberanía. Normalmente, un usurpador aparta del po-

GRÁFICO 10. Soberanía y legitimidad en Macbeth

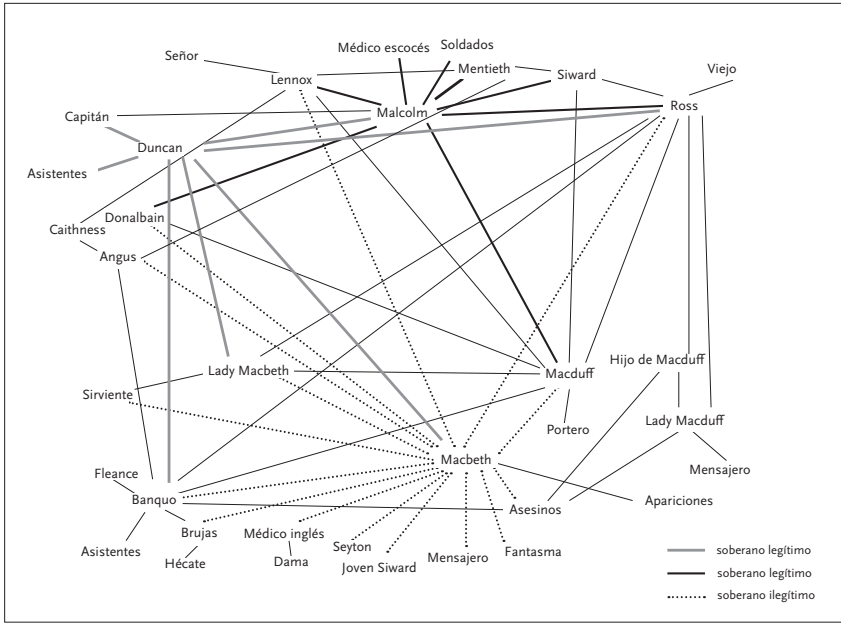


GRÁFICO 11. Soberanía y legitimidad en El Rey Lear

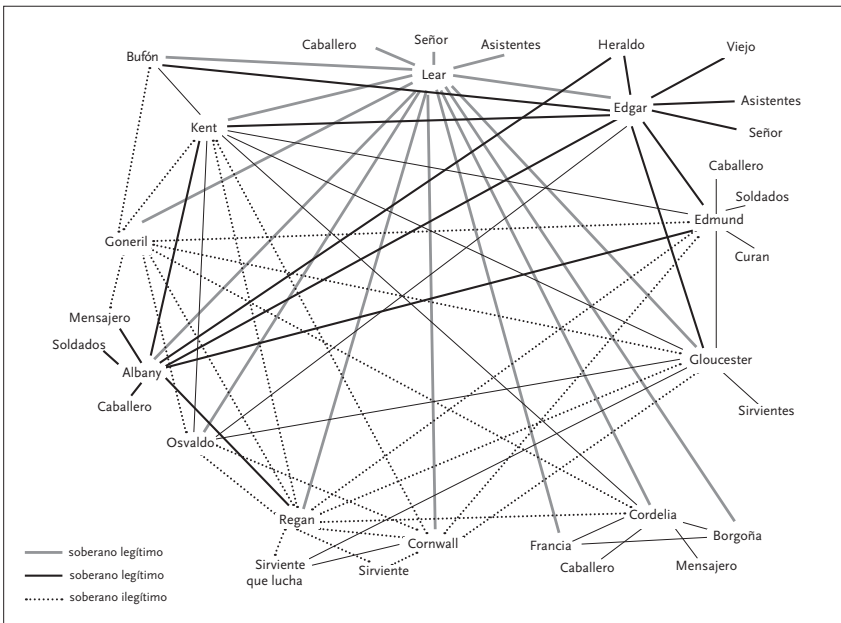


GRÁFICO 12. Hamlet I.2: los dos polos de la obra

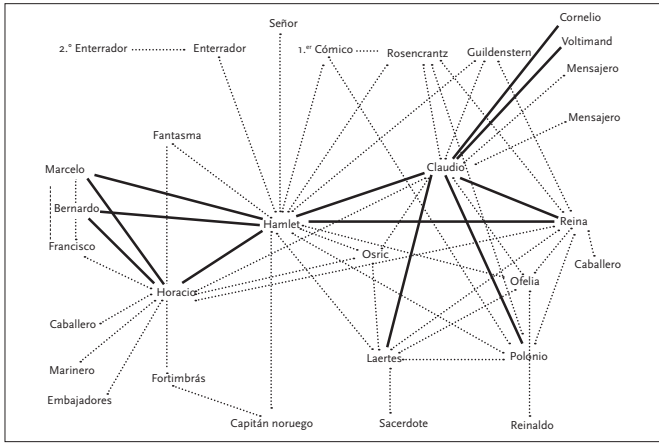


GRÁFICO 13. Hamlet III.2

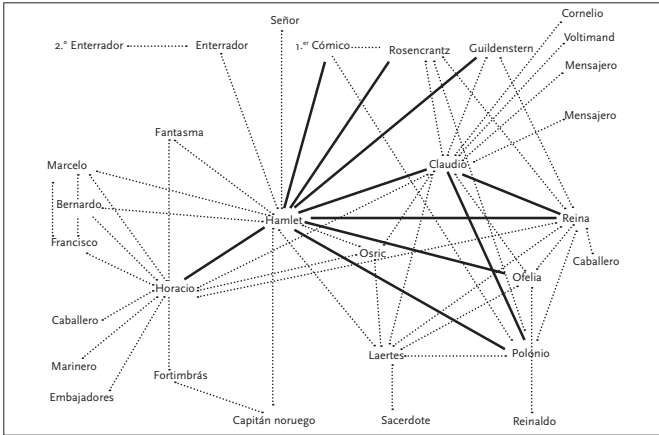
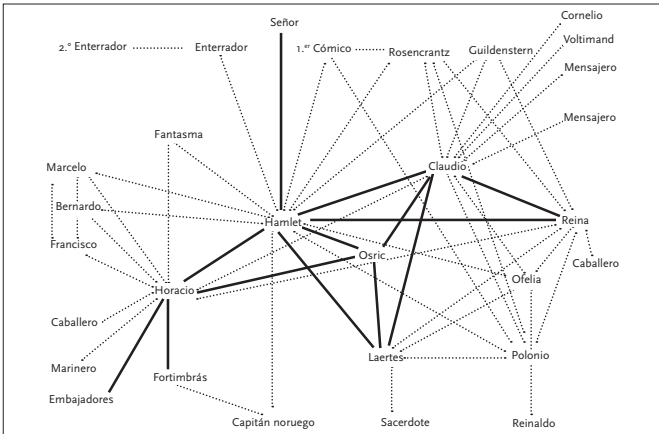


GRÁFICO 14. Hamlet V.2



der a un personaje y es derrotado, a su vez, por una segunda figura que encarna la legitimidad. Existen, sin embargo, diferencias. En *Macbeth* y *Lear* los legítimos gobernantes tienen sólidas relaciones con el resto de la red. En el gráfico 10, aunque Duncan y Marlow (en negrita gris) son antagonistas de Macbeth (línea de puntos), ambos campos están equilibrados. En el gráfico 11 se ve aún más claramente la dispersión del poder soberano en el ejemplo de *Lear*. En *Hamlet* no la vemos. Observamos una desproporción total entre el viejo Hamlet y Fortimbrás, por un lado, y Claudio, por otro. En este caso no se aprecia el habitual equilibrio de poder⁶ y Hamlet se ve atrapado entre el espacio de la corte y el de la anticorte: los soldados que aún se acuerdan del viejo rey, el fantasma, el pretendiente y el enterador carnavalesco. Es una dualidad que surge en todas las grandes escenas de la corte, desde la que fija el modelo en el Acto I (gráfico 12), hasta la llegada de los cómicos, una obra dentro de una obra (gráfico 13), y las dos escenas finales de la tragedia (gráfico 14). Siempre hay dos centros en la red: Claudio en la corte y Hamlet fuera de ella.

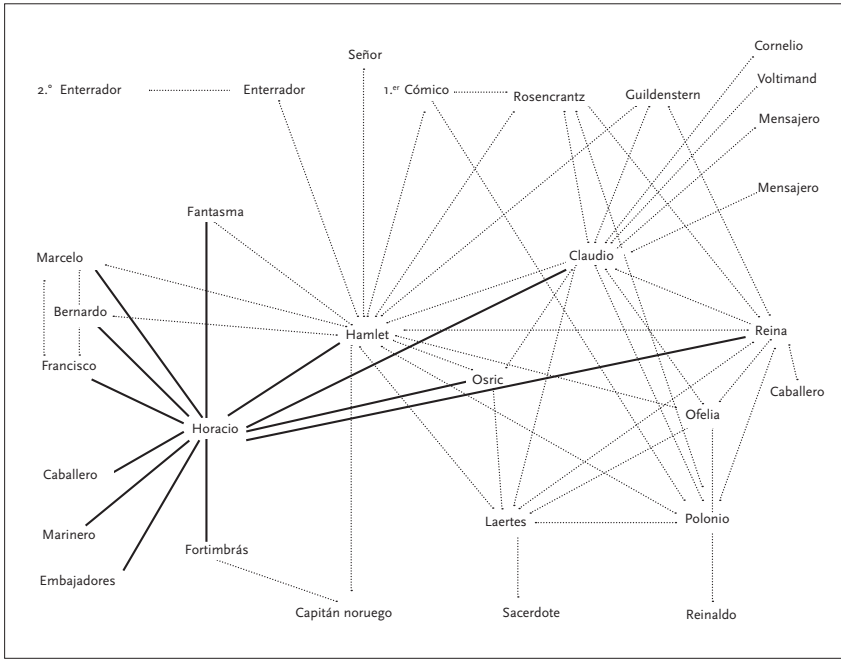
Claudio en la corte... Ésta es la parte más densa de la red. El hexágono formado por Hamlet, Claudio, Gertrudis, Polonio, Ofelia y Laertes, en el que todos están conectados a todos, y la acumulación alcanza el cien por cien. La acumulación o agrupamiento es un término de la teoría de redes que Mark Newman explicaba así: «Si el vértice A está conectado al vértice B y éste al vértice C, existe una elevada probabilidad de que el vértice A también esté conectado al vértice C. Dicho en el lenguaje de las redes sociales: es probable que el amigo de tu amigo también sea amigo tuyo»⁷. Esto es lo que implica la acumulación. A y C se interconectan, el triángulo se cierra y, cuando eso sucede, se incrementa la elasticidad de esa zona de la red. *Eso explica que eliminar a Claudio tenga tan poco efecto sobre la red*. Forma parte de una región plagada de conexiones, que no pierde solidez sin él⁸.

En el caso de Horacio ocurre lo contrario: está situado en una zona de la red donde la acumulación es tan baja (gráfico 15) que sin él se desinte-

⁶ La pregunta de por qué no hay equilibrio o la cuestión de por qué elegiría Shakespeare los personajes de un fantasma y un noruego para encarnar la legitimidad es una cuestión diferente, sobre la que la teoría de redes probablemente no tenga nada que decir. El hecho de que no se refleje la hace visible.

⁷ M. E. J. Newman, «The structure and function of complex networks», *SIAM Review* 45/2 (2003), p. 183, que se puede consultar en arXiv.org.

⁸ Hamlet también está en el hexágono, pero, aunque comparte cinco aristas con Claudio (además del que comparte con Horacio y otras criaturas de la corte como Rosencrantz, Guildenstern y Osric), el resto de sus aristas son bien distintas. Claudio está ligado a personajes secundarios que son meras emanaciones de la corte y no añaden nada a su papel en la estructura. En el caso de Hamlet, las aristas nos conducen a otras regiones de la obra e incrementan su significado estructural. Además, aunque Hamlet sólo intercambia con los cinco personajes de la corte en torno al 28 por 100 de las palabras que pronuncia, en el caso de Claudio, aunque apenas habla con Ofelia y muy poco con Polonio, la cifra se eleva al 48 por cien (o al 60 por 100 si incluimos los discursos que pronuncia ante toda la corte). En otras palabras, Claudio prodiga la mayor parte de su energía verbal en el seno de este pequeño círculo. En este caso «calibrar» las aristas modificaría significativamente la radiografía inicial de *Hamlet*.

GRÁFICO 15. *La red de Horacio*

gra. Es la puerta a la región que constituye la antítesis exacta de la acumulación del cien por cien que se da en la corte: la periferia de Hamlet donde se encuentran, asimismo, los menos conectados de todos los personajes, aquellos que sólo están unidos a la red por un único vínculo, a veces una sola frase. Muy poco. Pero, como grupo, estos personajes periféricos logran algo único: permiten ver *más allá* de Elsinore. El caballero, el marinero y los embajadores que hablan con Horacio, así como uno de los mensajeros de Claudio, son nuestro nexo con la subtrama «inglesa», Cornelio y Voltimand con la «noruega», Reinaldo y Laertes con la francesa, el sacerdote y el enterrador con el mundo de los muertos. Estos hilos centrífugos, a veces denominados «zarcillos», contribuyen a crear la misteriosa sensación de que Elsinore no es más que la punta de un trágico iceberg: geografía en la medida en que configura la dimensión oculta del destino, algo similar a la genealogía en la tragedia griega. Genealogía, vertical, arraigada en el mito; geografía horizontal, con cierto parecido al naciente sistema de Estados europeos.

Horacio

Tal vez esté exagerando y proyectando sobre la periferia de nuestro diagrama las palabras que pronunciara Napoleón en Erfurt sobre la política como el destino de los modernos. En cambio, el espacio de Horacio (con embajadores, mensajeros y centinelas) habla de las guerras exteriores y, por su-

puesto, de la transferencia de soberanía, de modo que podemos considerarlo un preludio de lo que pronto se denominará Estado en vez de corte. La corte, ese espacio en el que se aprecia un cien por cien de acumulación y donde, como decía Elias en *La sociedad cortesana*, uno siempre está observando y siendo observado, se compone de dos familias: Ofelia, Laertes y Polonio, Claudio, Gertrudis y Hamlet. El mundo de Horacio es más abstracto, tan sólo intercambia un par de palabras con Claudio y Gertrudis y ninguna con Ofelia, Polonio o Laertes. En este punto se aprecia bien la diferencia entre mi análisis y otros estudios sobre Shakespeare en los que se vincula a Horacio con Polonio, Laertes y Ofelia porque aparecen juntos en el escenario. Pero no tienen en cuenta la función que cumple el personaje, el hecho de que sea un «nexo débil» en medio de una corte que se compone de familias interrelacionadas entre sí. Cuando digo débil me refiero a menos intenso, pero con un radio de acción más amplio, y también quiero evocar algo más impersonal, casi burocrático, similar a los vínculos descritos por Graham Sack en su estudio sobre *Casa desolada* de Dickens⁹.

Puede que esté dándole demasiada importancia a este extremo. Tal vez Horacio no sea más que una semiintuición fantástica por parte de Shakespeare. Digo «semi» porque el personaje, curiosamente, evoluciona poco. Pensemos en Posa, el personaje de Schiller. *Don Carlos* es, en gran medida, una reedición de *Hamlet* y Posa es una nueva versión de Horacio: el amigo solitario de un príncipe triste en una obra edípica. Pero existen buenas razones para que el personaje de Posa ocupe un lugar central en la obra. El suyo es un papel nuevo, fundamental para el teatro moderno: el del ideólogo. Quiere *hacer* algo. ¿Qué hay de Horacio? Kent se mantiene junto al rey Lear por lealtad, Macduff junto a Malcolm para vengar a su familia. ¿Y Horacio?

Horacio cumple una función en la obra, pero carece de motivación. No tiene objetivos ni emociones, no se expresa en un *lenguaje* digno de *Hamlet*. No se me ocurre ningún otro personaje que sea tan fundamental para una obra de Shakespeare y tan plano a la vez. Es plano como el Estado (o al menos como la burocracia de la que se vale). Tan plano como las típicas palabras de la periferia de *Hamlet*, órdenes y novedades: «Os enviamos / a vos, buen Cornelio, y a vos, Voltimand» (I.2.33-34); «Hombres de mar, Señor. Dicen que traen unas cartas para vos» (IV.6.2-3). Las órdenes y novedades no deben ser ambiguas; en su entorno, disminuye la «tasa de figurabilidad» (un concepto de Francesco Orlando) y el lenguaje se simplifica. A su vez, la figuralidad aumenta a medida que nos desplazamos hacia el centro de la red, hasta alcanzar los juegos de palabras con los que Hamlet responde a Claudio y los soliloquios que ocupan, por así decirlo, el núcleo del centro. Como vemos, existen diversas posibilidades, pues se hace un uso diferente del lenguaje en las diversas regiones de la red. El estilo se integra en

⁹ A. Graham Sack, *Bleak House and Weak Social Networks*, tesis doctoral inédita, Universidad de Columbia, 2006. El primero en hablar de «nexos débiles» fue Mark Granovetter en «The strength of weak ties», *American Journal of Sociology* 78/6 (mayo 1973).

la trama como una *función* de la trama más. Demostrarlo sería un logro, no sólo para el análisis literario, que nunca ha logrado construir una teoría unificada de la trama y el estilo, sino incluso para el análisis de la cultura en general. Porque trama y estilo ofrecen un modelo a pequeña escala para estudiar dos características generales de las sociedades humanas. La trama nos puede ayudar a entender cómo se desarrolla un simple intercambio entre dos individuos: a base de complejos modelos que constan de miles de interacciones. El estilo nos puede ayudar a analizar el sentido que extraen los seres humanos de sus acciones. El *continuum* trama-estilo puede ayudarnos a crear un modelo que determine las relaciones existentes entre lo que hacemos y nuestra forma de reflexionar sobre ello. Pero falta mucho para que podamos cumplir ese objetivo.

Simetría

Las redes constan de vértices y aristas; las redes de tramas, de personajes e intercambios verbales. Las obras de teatro encajan bien en las redes porque las palabras son hechos, los hechos casi siempre son palabras y, por lo tanto, una red de actos de habla es una red de acciones. No ocurre lo mismo en el caso de las novelas, donde los personajes no verbalizan mucho de lo que hacen o dicen, sino que lo narran, y el estilo directo cubre sólo una parte, a veces muy pequeña, de la trama. De ahí que, en este caso, sea menos exacta la transformación de tramas en redes. Sin embargo, la idea es demasiado tentadora como para desecharla, de modo que mostraré unas redes de diálogos extraídos de *Memorias de una roca*, de Cao Xueqin, y *Nuestro común amigo*, de Dickens. Hace unos años planteé la hipótesis de que una de las mayores diferencias morfológicas entre las novelas chinas y las occidentales es el número de los personajes. Las redes pueden ayudarnos a probar esta idea.

Al contrario que en el caso de *Hamlet*, estas redes no abarcarán todo el texto, sino sólo capítulos sueltos. La red completa tal vez pudiera hacerse con *Nuestro común amigo* (aunque tiene muchos personajes para los estándares occidentales), pero, desde luego, no con *Memorias de una roca*. En cada capítulo de esta novela aparecen de cinco a veintiocho personajes con líneas propias y la media es de catorce. En *Nuestro común amigo* hay menos personajes, entre tres y catorce con líneas propias por capítulo, con una media de seis. En el gráfico 16 se representa el capítulo 1 del libro II de la novela, en el que aparecen Jenny Wren y Headstone. El capítulo 2, representado en el gráfico 17, es una variación del primero en la que aparecen el otro pretendiente de Jenny y su padre. El gráfico 18 corresponde al capítulo 4, donde se narra la venganza de Lamme sobre Podsnap por intermediación de su hija, etcétera.

En el caso de la poética occidental la simetría ha carecido de importancia, salvo en momentos muy concretos del Neoclasicismo. Pero cuando echamos un vistazo a las redes de *Nuestro común amigo*, resulta sorprendente lo regulares que son. Probablemente se deba a dos razones. La primera es que Dickens

GRÁFICO 16. Nuestro común amigo, II.1

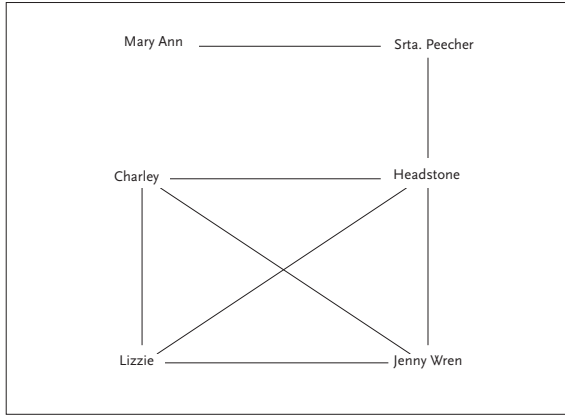


GRÁFICO 17. Nuestro común amigo, II.2

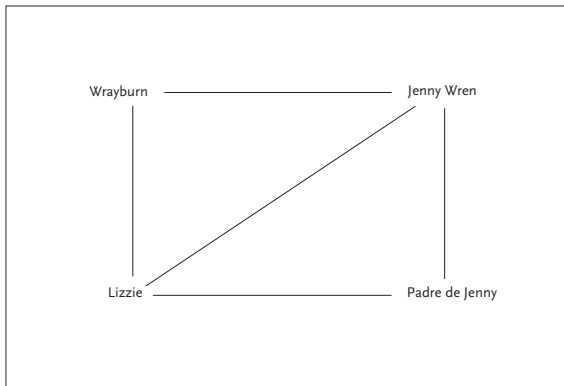


GRÁFICO 18. Nuestro común amigo, II.4

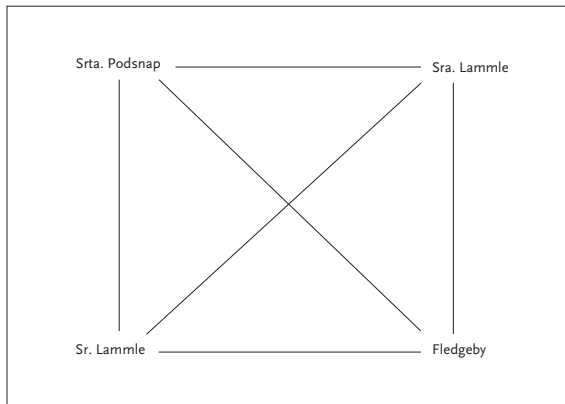


GRÁFICO 19. Memorias de una roca, *capítulo 3*

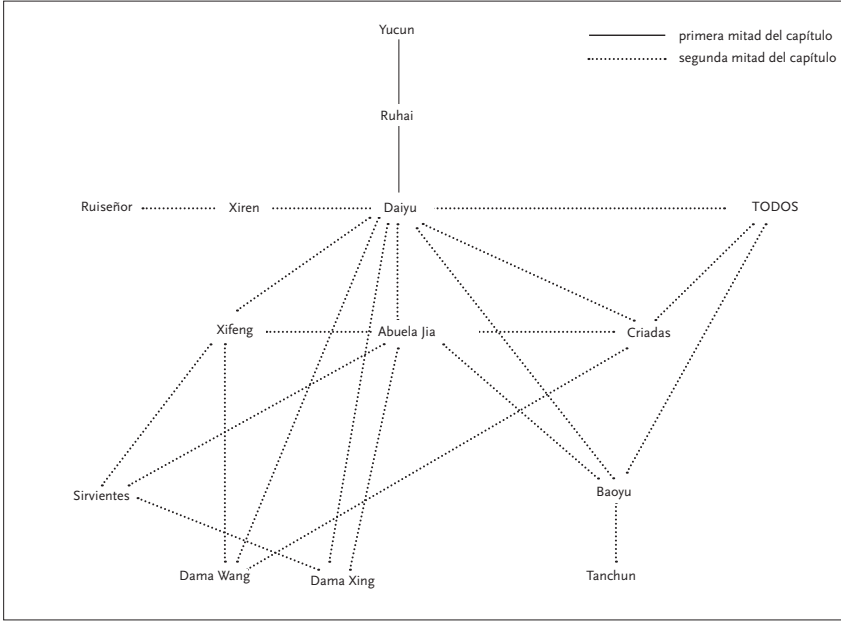


GRÁFICO 20. Memorias de una roca, *capítulo 19*

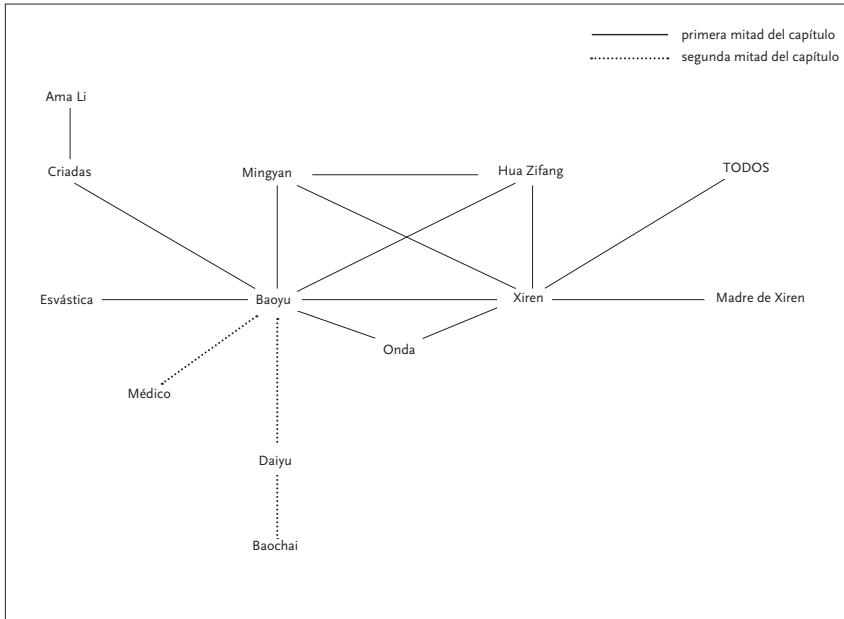


GRÁFICO 21. Memorias de una roca, capítulo 22

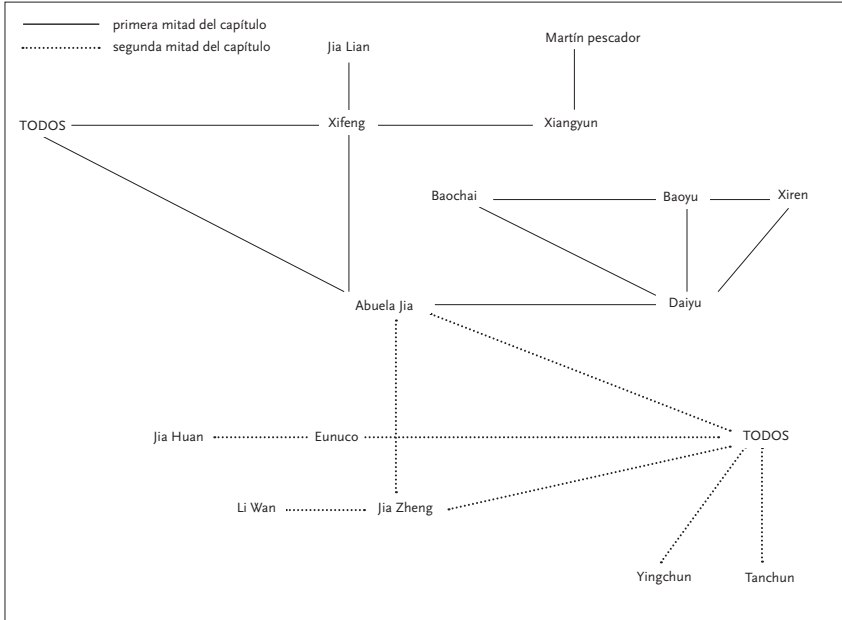


GRÁFICO 22. Memorias de una roca, capítulo 26

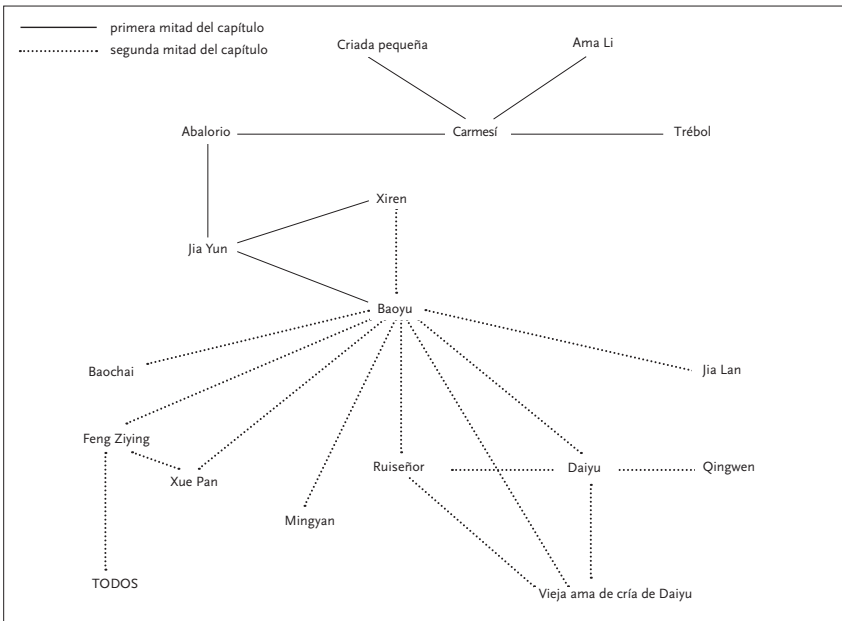
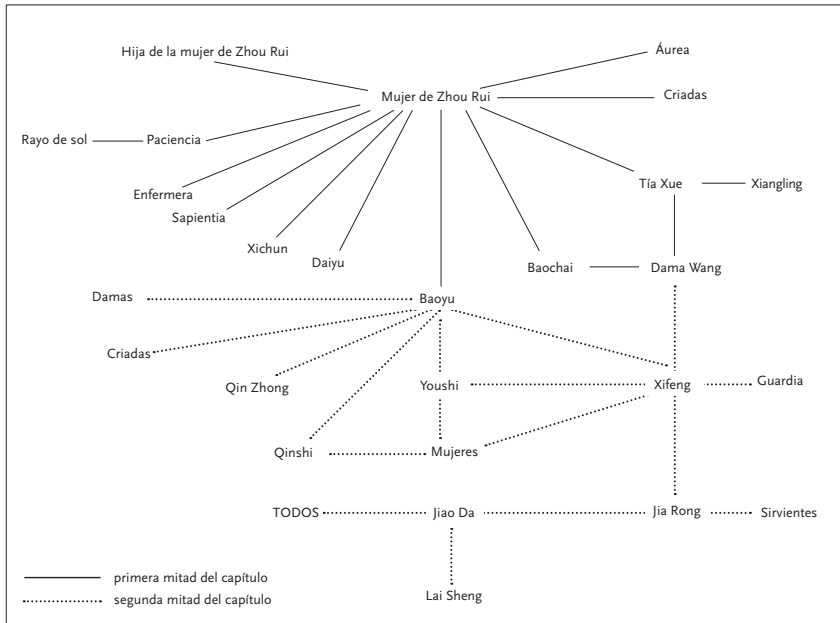


GRÁFICO 23. *Memorias de una roca, capítulo 7*

suele construir sus novelas siguiendo un modelo binario: marido y mujer, padre e hijo, hermano y hermana, amada y pretendiente, amigo y amiga, empleador y empleado, rival y rival. En segundo lugar, estos polos pueden proyectar su dualismo sobre todo el capítulo porque hay poca interferencia, es decir, hay muy pocos personajes, aparte de ellos, capaces de romper la simetría. En otras palabras, cuando hay pocos personajes la simetría parece surgir por sí sola, aunque no se busque una estética de la simetría.

En cambio, la estética de la simetría está siempre muy presente en la cultura literaria china. Según Andrew Plak, los lectores de novelas esperan que la secuencia general de capítulos configure un todo simétrico expresado en un número redondo y simétrico, como el 100 o el 120. Este agudo sentido de la simetría da pie a «todo tipo de experimentos a la hora de elaborar modelos estructurales. Por ejemplo, se suele dividir la secuencia narrativa en el punto medio aritmético exacto, lo que desencadena dos grandes movimientos estructurales hemisféricos¹⁰.

Movimientos hemisféricos... Pensemos en los pareados que introducen los capítulos en las novelas clásicas chinas. «La esposa de Zhou Rui entrega flores en palacio y se encuentra con Jia Lian realizando proezas deportivas

¹⁰ A. Plaks, «The novel in premodern China», en F. Moretti (ed.), *The Novel*, vol. I, Princeton, 2006, p. 189. Cfr. asimismo A. Plaks, «Leaving the garden», *NLR* 47 [ed. cast: «Salir del jardín. Reflexiones en torno a una obra maestra de la literatura china», *NLR* (esp.) 47 (noviembre/diciembre 2007), pp. 105-122].

nocturnas a plena luz del día / Jia Baoyu visita la mansión de los Ningguo y sostiene una agradable conversación con el hermano de Qinshi.» A hace esto y encuentra a B; C hace aquello y se encuentra con D; las dos mitades del capítulo configuran un modelo de espejo. «La mujer joven y seria ofrece sus consejos durante la noche / la atractiva es una fuente de fragancia durante el día.» En estética china se la denomina prosa paralela. De modo que he elegido *Memorias de una roca* y la he representado en los gráficos 19 a 25. Las aristas en negrita corresponden a la primera mitad del capítulo y las de líneas de puntos a la segunda mitad.

Las novelas chinas deberían ser *más* simétricas que las europeas. Pero ello no es así. Puede que, nuevamente, se deba al número de personajes. Si la simetría surge espontáneamente allí donde hay pocos personajes, es bastante implausible cuando hay *muchos*. Estamos ante uno de esos casos en los que el tamaño deja de ser tamaño, para convertirse en *forma*. ¿Qué significa esto? En el caso de Dickens la simetría es clara y muestra que, bajo la superficie de las interacciones sociales, siempre existe un sustrato melodramático de amor u odio a punto de desbordarse. ¿A-simetría?

Guanxi

El gráfico 23 representa la primera mitad del capítulo 7 de *Memorias de una roca*. La mujer de Zhou Rui, miembro del servicio de la mansión de Rong, debe informar a la Dama Wang de la visita de un pariente lejano. Como no la encuentra en sus aposentos, pregunta por ella. La mandan a diversas partes de la residencia, a hacer varios recados, pregunta por algunas caras nuevas y por personas a las que hace tiempo que no ha visto, le piden que interceda por su yerno... Y así se encuentra con una docena de personajes, o, mejor dicho, *habla* con una docena de personajes, se topa con más del doble de ellos y en las conversaciones se mencionan otros veinte.

No pasan grandes cosas: la gente habla, anda por ahí, juega al *go*, chismorea... Ninguna de estas interacciones resulta crucial. Pero, sumadas, cumplen una función de presentación esencial y velan por el mantenimiento de los nodos de la región. Porque, cuando hay cientos de personajes, siempre puede disgregarse la red. Aquí debemos hacer referencia a uno de los conceptos clave de la cultura china: *guanxi*. Según Gold, Guthrie y Wank, significa «conexiones» y es parte de «un idioma específico de las redes sociales chinas». El término guarda relación con otras piedras angulares de la sociabilidad, como *ganqing* (sentimiento), *renqing* (sentimientos humanos), *mianzi* (rostro) y *bao* (reciprocidad) y describe un mundo que no está basado ni en el individuo, ni en la sociedad, sino en las *relaciones*¹¹. Pero

¹¹ Th. Gold, D. Guthrie y D. Wank, «An introduction to the Study of *Guanxi*», en Gold, Guthrie y Wank (eds.), *Social Connections in China: Institutions, Culture and the Changing Nature of Guanxi*, Cambridge, 2002, pp. 3,4,10.

GRÁFICO 24. Memorias de una roca, *capítulo 24*

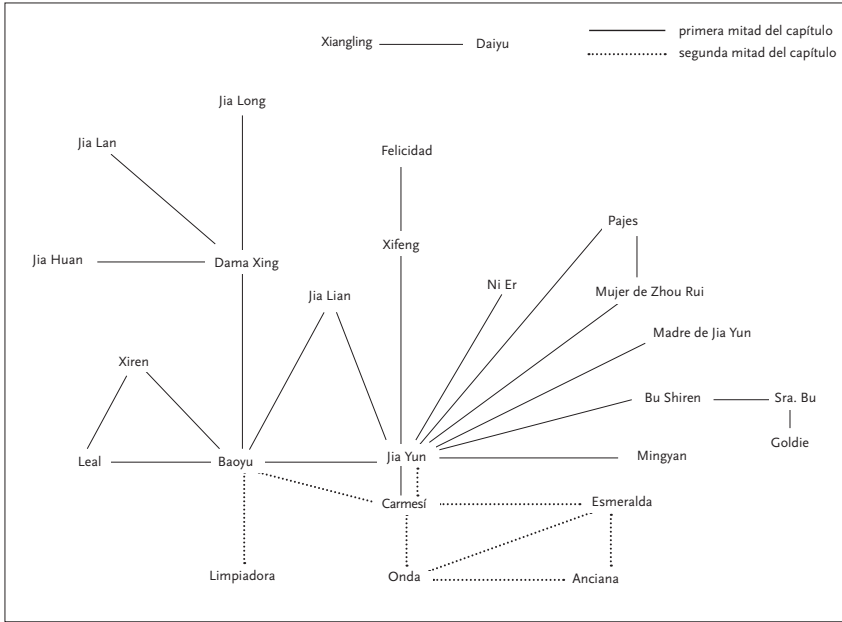
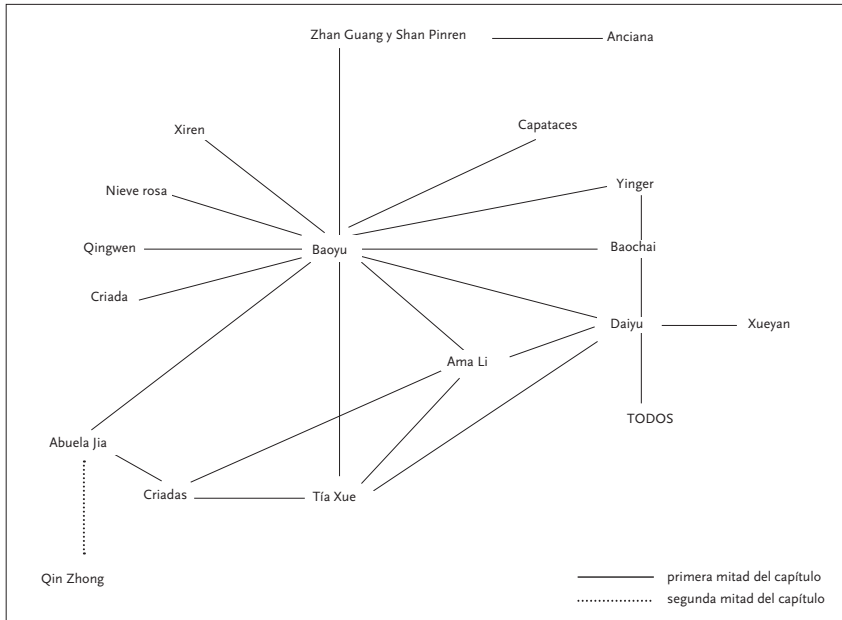


GRÁFICO 25. Memorias de una roca, *capítulo 8*



estas relaciones no vienen dadas, son un artefacto. El léxico relacionado con *guanxi* contiene expresiones como «obligación de elaborar», «cadena de transacciones», «estar en deuda» o «establecer conscientemente nexos»¹².

Una cadena de transacciones que genera deudas: en el capítulo 24 de la novela (gráfico 24) Jia Yun, pariente pobre de la casa Rong, busca trabajo. Pregunta a Jia Lian, pero, como sólo recibe vagas promesas, pide ayuda a su tío Bu Shiren, dueño de una tienda, esperando poder recibir a cuenta unos perfumes que pueda obsequiar. Pero Bu Shiren le rechaza y Jia Yun se va y se encuentra con un borracho que resulta ser su vecino Ni Er, un mafioso que está a cargo de las finanzas del clan y le presta el dinero necesario para comprar un regalo a Xifeng. Así funciona el *guanxi* y esto es lo que genera asimetría. Un personaje pone en juego todos sus recursos para elaborar relaciones y, al hacerlo, desequilibra toda una constelación de interacciones. En su forma ideal el *guanxi* acabará creando reciprocidad y, por tanto, simetría. Pero a escala *de capítulo* lo que debemos esperar es asimetría. Ni que decir tiene que una historia que está desequilibrada a escala local, pero equilibrada a un nivel superior, resulta muy interesante. Sobre todo cuando en Dickens encontramos la configuración opuesta: simetría en cada capítulo y asimetría en la trama general. Veámoslo.

Un quehacer provechoso

En los gráficos anteriores me he centrado en cómo el comportamiento individual contribuye a configurar la red. Quisiera analizar las cosas desde la perspectiva opuesta para averiguar cómo moldea la red general de *Memorias de una roca* a sus personajes. Baoyu, en el capítulo 8, es un buen ejemplo. En el gráfico 25 vemos que, a medida que avanza el capítulo, forma parte de tres episodios diferentes. Primero se encuentra con su novia Baochai gracias a la mediación de su criada Yinger, luego se emborracha en medio del resto de los personajes que le rodean, a pesar de la vigilancia del ama Li, y, por último, se enrabieta con las criadas hasta que Xiren amenaza con una desbandada general. Tres episodios en los que intervienen personajes diferentes, y cada uno de ellos nos muestra un aspecto distinto de Baoyu (amante ingenuo, joven sensual, tirano doméstico) que se expresa en su interacción con las diferentes constelaciones de personajes. Sucede lo mismo en todos los capítulos de la novela: se barajan un gran número de personajes y cada nueva «mano» crea constelaciones que nos muestran rasgos diferentes de los personajes que ya conocemos. La novedad resulta de la recombinación: en los primeros veinte capítulos de la novela, Baiyu habla con cincuenta y cuatro personajes y ni una sola vez es el mismo grupo el que le rodea.

¹² Cfr. Th. Gold, D. Guthrie y D. Wank, «Introduction», cit., p. 6; Mayfair y Mei-hui Yang, *Gifts, Favours and Banquets: 3. The Art of Social Relationships in China*, Ithaca, NY, 1994, pp. 6, 44 y 125. Véase, asimismo, A. Kipnis, «Practices and *guanxi* production and practices of *ganqing* avoidance», en Gold, Guthrie y Wank (eds.), *Social Connections in China*, cit.

Ahora bien, podemos decir que Baoyu es el protagonista de *Memorias de una roca*. Se trata de un hijo varón, nacido bajo auspicios singulares, del que se esperaba que hiciera grandes cosas por su familia. Pero no deja de ser una vida extraña para un protagonista: los familiares piden hablar con él continuamente, le vigilan y le instan a cumplir todo tipo de obligaciones; hasta las buenas oportunidades que se le ofrecen suelen tener su contrapartida. Es el protagonista, pero no es libre. O, mejor, no es libre *porque* es el protagonista. Tiene un deber para con la *estructura*, para con esa sociedad basada en las relaciones de la que forma parte. «El Uno para los Muchos»: una Elizabeth Bennet que no toma la decisión de irse con Pemberley, sino que se queda en casa para moldear las vidas de sus hermanas.

Estamos ante un papel protagonista diferente, que surge de una serie distinta de relaciones narrativas. Lo que muestran las redes es que las novelas se escriben desde puntos de vista opuestos en Oriente y en Occidente. Puede que algún día, cuando equipemos a estos esqueletos con estratos de direccionalidad, peso y semántica, surjan imágenes más ricas, que nos permitan considerar a los diversos géneros (tragedias y comedias, picaresca, novela gótica, *Bildungsroman*) como figuras diferentes. En el mejor de los casos incluso pueden dotar de visibilidad a los micromodelos de los que surgen las grandes figuras en la red. Pero, para que eso ocurra, debemos reunir una ingente cantidad de datos empíricos. ¿Seremos capaces, los que nos dedicamos a esta disciplina, de compartir materiales, pruebas y *datos*, unos con otros? Está por ver. En una ocasión, Stephen Jay Gould decía que a la ciencia le interesa más el quehacer provechoso que los pensamientos ingeniosos. A nosotros, todavía no.