

NEW LEFT REVIEW 84

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2014

LENA LAVINAS	La asistencia social en el siglo XXI	7
GABRIEL PITERBERG	Sobre el eurocionismo	49

ENTREVISTA

OUSMANE SIDIBE	La crisis de Malí vista desde dentro	74
----------------	--------------------------------------	----

ARTÍCULOS

KRISTIN SURAK	<i>Gastarbeiter</i> : una taxonomía	93
FRANCO MORETTI	«Operacionalizar»	115
VALERY PODOROGA	Los planes de Dostoyevski	133

CRÍTICA

JAN BREMAN	Un concepto espurio	143
EMILIE BICKERTON	Planeta Malaquais	153
TOM MERTENS	El <i>crash</i> de 1837	169

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

Licencia Creative Commons

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



SUSCRÍBETE



traficantes de sueños

FRANCO MORETTI

«OPERACIONALIZAR»

O la función de la medición en la teoría literaria

«OPERACIONALIZAR» DEBE DE ser la palabra más fea que he usado jamás, y no obstante protagoniza estas páginas, porque hace referencia a un procedimiento absolutamente fundamental para el nuevo campo de la crítica computacional, o, como se ha denominado, las humanidades digitales¹. Aunque a menudo esta palabra se utiliza meramente como un sinónimo complicado de «realizar» o «ejecutar» –la edición digital de Merriam-Webster, por ejemplo, se refiere a «operacionalizar un programa», y añade una cita sobre «operacionalizar la visión artística de la organización»– la raíz original del término era distinta, y mucho más precisa; y por una vez el origen es correcto, éste es uno de esos raros casos en los que un término tiene una fecha de nacimiento exacta: 1927, cuando P.W. Bridgman dedicó el preámbulo de su *Logic of Modern Physics* al «punto de vista operacional». He aquí los pasajes clave:

Podemos ilustrar [el significado del término] considerando el concepto de longitud: ¿a qué nos referimos con la longitud de un objeto? [...] Para hallar la longitud de un objeto tenemos que efectuar ciertas operaciones físicas. El concepto de longitud se fija, por lo tanto, cuando se fijan las operaciones por las cuales se fija la longitud: es decir, el concepto de longitud implica tanto como, y nada más que, el conjunto de operaciones por el cual se determina la longitud. En general, con cualquier concepto nos referimos exclusivamente a un conjunto de operaciones; *el concepto es sinónimo del*

¹ Este artículo ha tomado forma en un ir y venir entre mis dos lugares de trabajo favoritos: el Wissenschaftskolleg de Berlín y el Literary Lab de Stanford. A quienes los convierten en lo que son, y a Ryan Heuser en particular, mi profunda gratitud.

*conjunto de operaciones correspondiente [...] la definición propiamente dicha de un concepto no está en función de sus propiedades sino en función de operaciones definidas*².

El concepto de longitud, el concepto es sinónimo, el concepto no es más que, la definición propiamente dicha de un concepto... Olvidémonos de programas y sueños; el enfoque operacional hace referencia específicamente a *conceptos*, y de un modo muy particular: describe el proceso por el cual los conceptos se transforman en una serie de operaciones que, a su vez, nos permiten medir todo tipo de objetos. Operacionalizar significa construir un puente entre los conceptos y la medición, y entre ésta y el mundo. En nuestro caso: entre los conceptos de la teoría literaria y los textos literarios, pasando por alguna forma de cuantificación.

Operacionalizar el espacio de los personajes

Tomar un concepto y transformarlo en una serie de operaciones. ¿Cómo se hace eso, en concreto? Mi primer ejemplo se refiere a una de las contribuciones a la teoría literaria más importantes de los pasados veinte o treinta años: el concepto de «espacio de los personajes» acuñado por Alex Woloch en *The One vs the Many*. He aquí el conjunto de definiciones inicial:

la cantidad de espacio narrativo asignado a un personaje determinado [...] el espacio del personaje dentro de la estructura narrativa [...] el espacio que él o ella ocupa dentro de la totalidad narrativa [...] la continua asignación de atención en el relato a distintos personajes que compiten por el espacio limitado dentro de la totalidad narrativa³.

¿Cuáles son, entonces, las «operaciones que tenemos que efectuar» para hallar la cantidad de espacio narrativo asignada a Molly Bloom, o a Yago, o a cualquier otro personaje? Graham Sack ha respondido tomando la senda de las denominadas «variables instrumentales»: características que usamos como sustitutos de las variables que nos interesan, cuando estas últimas son –por cualquier razón– imposibles de medir. Trabajando sobre las novelas del siglo XIX, Sack calculó con qué frecuencia mencionaban el nombre de los diversos personajes; aunque la frecuencia de mención no es lo mismo que el espacio de los personajes, están claramente

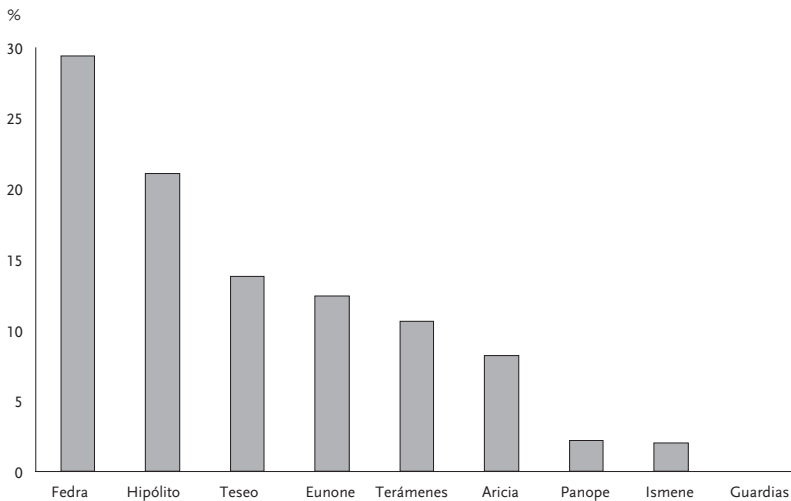
² P. W. Bridgman, *The Logic of Modern Physics*, Nueva York, 1927, pp. 5-6.

³ Alex Woloch, *The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton, 2003, pp. 13-14.

correlacionados, y el sustituto de Sack funcionó bastante bien en el caso de Austen, Dickens y otros muchos escritores⁴.

Yo he seguido un método diferente, que asumía la posibilidad de medir realmente el espacio de los personajes. Los textos están compuestos por palabras, líneas y páginas que definitivamente pueden ser medidas. Pero hay complicaciones. Esta frase del primer capítulo de *Orgullo y prejuicio*: «El Sr. Bennet era una mezcla tan extraña de ocurrencias, humor sarcástico, reserva y capricho que a su esposa no le había bastado la experiencia de veintitrés años para entender su carácter».

FIGURA 1. Fedra, porcentaje de espacio en palabras ocupado por los personajes



¿En qué parte de esta frase termina el «espacio» del Sr. Bennet y empieza el de la Sra. Bennet? El sustituto de Sack marcaría un punto para el Sr. Bennet y cero para su esposa, y es razonable, en la medida en la que mencionar a un personaje siempre es un modo de situarlo en primer plano; por otra parte, una porción más amplia de la frase hace referencia a la percepción de la Sra. Bennet, y todo eso se pierde por completo. Las obras teatrales son más sencillas a este respecto: puesto que no hay ambigüedades respecto a cómo se distribuyen las palabras entre los diversos hablantes, el espacio de los personajes se convierte

⁴ Graham Alexander Sack, «Simulating Plot: Towards a Generative Model of Narrative Structure», Documentos del AAAI Fall Symposium, 2011.

fácilmente en «espacio en palabras» –el número de palabras asignado a un personaje determinado–, y contando las palabras que pronuncia cada personaje podemos determinar cuánto espacio ocupa éste en el texto. En la *Fedra* de Racine, por ejemplo, Fedra pronuncia el 29 por 100 de las palabras, Hipólito el 21, Teseo el 14 y así sucesivamente, hasta el 0 por 100 de los guardias que obedecen en silencio las órdenes de Teseo en el último acto de la obra (Figura 1).

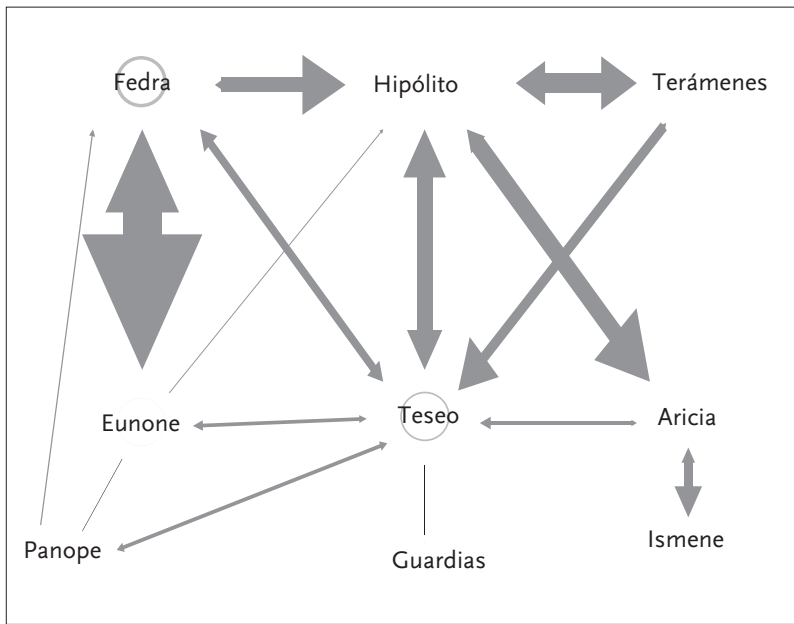
Es una forma sencilla y verosímil de medir el espacio de los personajes, pero no la única. La teoría de redes, por ejemplo, nos ha enseñado a medir las conexiones entre un personaje y el resto del «sistema de personajes» (otro de los conceptos de Woloch), así como el «peso» de esas relaciones –el número de palabras intercambiado entre dos personajes cualesquiera– así como su «dirección» (quién habla a quién); y, con cada nueva medición, salen a la luz nuevos aspectos de *Fedra* (Figura 2). Si el gráfico de barras ya ha demostrado que Fedra habla más que los otros personajes de la obra, la red nos dice que la mayor parte de ese espacio en palabras no lo ocupan las conversaciones con su marido, Teseo, ni con su aspirante a amante, Hipólito, sino con su «confidente», Eunone: un resultado no inevitable, y que es de hecho muy revelador de la poética neoclásica. La red muestra también lo desiguales –«anisotrópicos»– que tienden a ser los espacios en palabras: en la mayoría de los casos, el lenguaje no fluye de igual modo en todas las direcciones. Fedra le habla a Eunone mucho más que Eunone a Fedra; lo mismo ocurre entre Fedra e Hipólito, Hipólito y Aricia, Aricia e Ismene. Por otro lado, si pensamos en el pasaje narrativo más famoso de *Fedra* –el *récit* de Terámenes– la red revela de inmediato lo *descentrado* que este acto discursivo está respecto a buena parte de la obra, en especial respecto a la propia Fedra; y podría seguir usando este diagrama para analizar otros aspectos de la misma. Pero preferiría retroceder un paso y preguntar: ¿qué ha *hecho*, entonces, la operacionalización? Supongamos que derivar datos cuantitativos del concepto de Woloch ha añadido algo a nuestros conocimientos sobre *Fedra*: ¿qué es exactamente ese algo?

Concepto contra concepto

Hace cincuenta años, Thomas Kuhn escribió un ensayo que presenta la medición –es decir, el acto de «obtener números concretos»: como los que hay tras las Figuras 1 y 2– como algo que, lejos de ser obvio, escasea en la justificación teórica y práctica. Aunque muchos creen que la medición es útil porque «probablemente los datos numéricos produzcan

nuevas generalizaciones», para Kuhn esta esperanza es completamente infundada: «los números recogidos sin ciertos conocimientos de la regularidad que debe esperarse», observa en una crítica previa a lo que hoy se denominaría una investigación «basada en los datos», «seguirán siendo casi con seguridad solo números», no se descubrirá jamás ninguna «ley natural simplemente inspeccionando los resultados de las mediciones». La medición no conduce del mundo, por medio de la cuantificación, a la construcción de teorías; en todo caso, conduce de las teorías *de vuelta* al mundo empírico, pasando por los datos. «El nuevo orden aportado por una teoría nueva siempre es un orden abrumadoramente *potencial*», escribe Kuhn; potencial porque las «leyes» de la teoría «tienen tan pocos puntos cuantitativos de contacto con la naturaleza» que están, por así decirlo, flotando sobre el mundo de los datos empíricos. La medición rectifica este fallo; proporciona «una investigación de esos puntos de contacto», fortaleciendo así las conexiones entre las leyes y la realidad, y transformando ese «orden abrumadoramente *potencial*» en un orden «*efectivo*». La medición une las teorías con el mundo que éstas describen⁵.

FIGURA 2. Fedra: nudos, conexiones, peso, dirección



⁵ Thomas Kuhn, «The function of measurement in modern physical science» (1961), en *The Essential Tension: Selected Studies in Scientific Tradition and Change*, Chicago, 1977, pp. 180, 183, 197-198, 188 (cursiva en el original).

Ahora bien, no sé si las teorías científicas tienen realmente tan pocos puntos de contacto con la naturaleza; en cuanto a las teorías literarias, sin embargo, éste es ciertamente el caso, y también por eso importa tanto la medición: convierte algunos conceptos en algo «efectivo» en el pleno sentido de la palabra; toma el espacio de los personajes y demuestra que hay algo en el mundo real (el mundo real de las ficciones) que se corresponde con él. No todos los conceptos nacen iguales, algunos son mejores que otros, y la operacionalización, aunque no la única, es una prueba importante para una teoría. Demuestra que, siguiendo una serie de pasos, es posible convertir las abstracciones en una elaboración clara, y con suerte inesperada, de la realidad. Como el diagrama de la Figura 2: un par de conceptos, una cuantas normas sencillas, y aparece una nueva imagen de *Fedra*. ¿Pero en qué es nueva?

Ante todo, nueva porque es precisa. A Fedra se le asigna el 29 por 100 del espacio en palabras, no el 25 ni el 39. Las novelas históricas se han vuelto recientemente más frecuentes en la literatura culta, observaba Perry Anderson hace unos años; y, en un taller organizado en el Literary Lab, James English demostraba que «más frecuente» significa «del 40 al 50 por 100 de las novelas candidatas a premios literarios»; y «recientemente» significa «desde la década de 1980».

La precisión siempre es buena. ¿O no? «Es ridículo intentar efectuar una medición precisa de las dimensiones de un ser natural», escribía Alexandre Koyré en un ensayo con el maravilloso título de «Del mundo del “más o menos” al universo de la precisión»:

la realidad, la realidad de la vida cotidiana, dentro de la cual existimos y vivimos, no es matemática [...] en todas partes hay un margen de imprecisión, de «juego», de «más o menos», de «apenas» [...] Un poco más, un poco menos [...] ¿qué importancia puede tener? En la mayoría de los casos, sin duda, ninguna en absoluto⁶.

Establecer que Fedra pronuncia el 29 por 100 de las palabras de la obra, en lugar del 25 o el 39, ¿qué importancia tiene? Sabíamos que habla «más» que los otros personajes; ¿se ve eso modificado por el «número efectivo» que la medición aporta? No. Aumenta el detalle, pero no

⁶ Alexandre Koyré, «Du monde de l'«à-peu-près» à l'univers de la précision» (1948), en *Études d'histoire de la pensée philosophique*, París, 1981, pp. 340, 348.

cambia lo que ya sabíamos. Y si esto es todo lo que la medición puede hacer, solo tendrá una función limitada y accesoria dentro del estudio literario; mejorar un poco los conocimientos existentes, pero sin cambiarlos realmente.

Decepcionante. En otra región de la teoría literaria, sin embargo, la medición tiene consecuencias muy distintas. Al observar el gráfico de espacio en palabras de la Figura 1, parece obvio que Fedra es la protagonista de la obra. Al medir el número de conexiones en la red de la obra, sin embargo, Teseo ocupa claramente un lugar más central que ella. Dos criterios de protagonismo opuestos emergen de los dos tipos de medición: el volumen de palabras y el número de interacciones. Y no es que un criterio sea correcto y el otro erróneo; ambos captan, por el contrario, diferentes características de las redes dramáticas, y del conflicto latente en su interior: el número de enlaces nos dice cómo está conectado el personaje (y a menudo está correlacionado con la proximidad al poder, como en el caso de Teseo); el número de palabras nos dice cuánto significado aporta el personaje a la obra (y a menudo está correlacionado con una disensión con el poder, como aquí ocurre con Fedra).

Hay casos en los que ambos criterios de centralidad coinciden, de manera más espectacular en *Macbeth* (Figura 3), en la que Macbeth domina tanto el espacio en palabras como la red de la obra; pero el desacuerdo entre ambas, o una diferencia demasiado leve como para ser significativa, son de hecho mucho más frecuentes, como ilustran las siguientes figuras. En *Othello*, por ejemplo, Yago tiene más espacio en palabras que Othello, aunque no por mucho (Figura 4); lo mismo ocurre con Carlos y Posa en *Don Carlos, infante de España* (Figura 5), o varios personajes de *Espectros* (Figura 6); o, el más llamativo de todos, de *Antígona*, el paradigma del conflicto trágico para Hegel y otros muchos, pero en el que la protagonista pronuncia muchas menos palabras, y tiene significativamente muchas menos conexiones con el resto del sistema de personajes, que Creonte o el Coro (Figuras 7 y 8).

FIGURA 3. Macbeth, *porcentaje de espacio en palabras ocupado por los personajes*

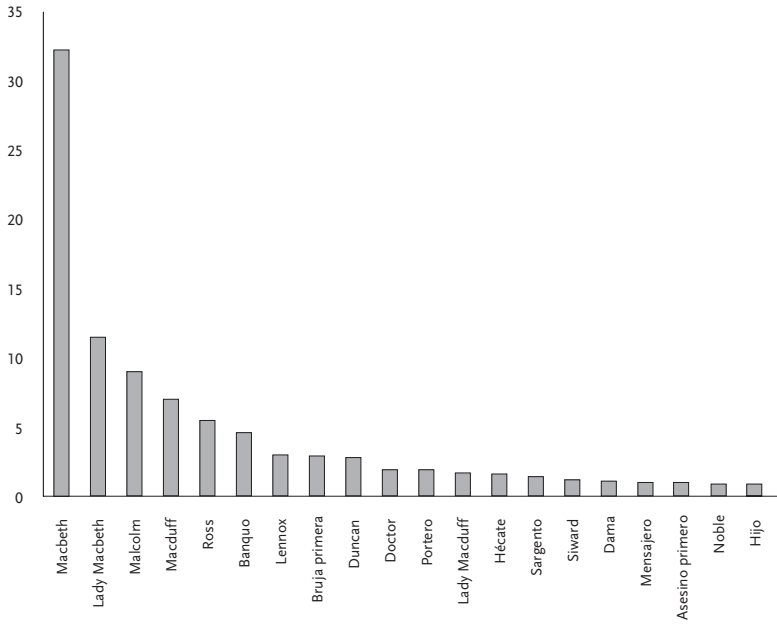


FIGURA 4. Otelo

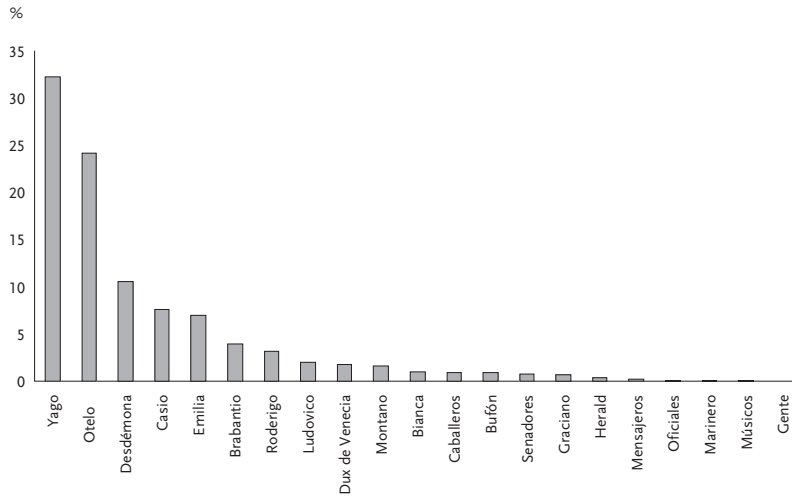


FIGURA 5. Don Carlos, infante de España

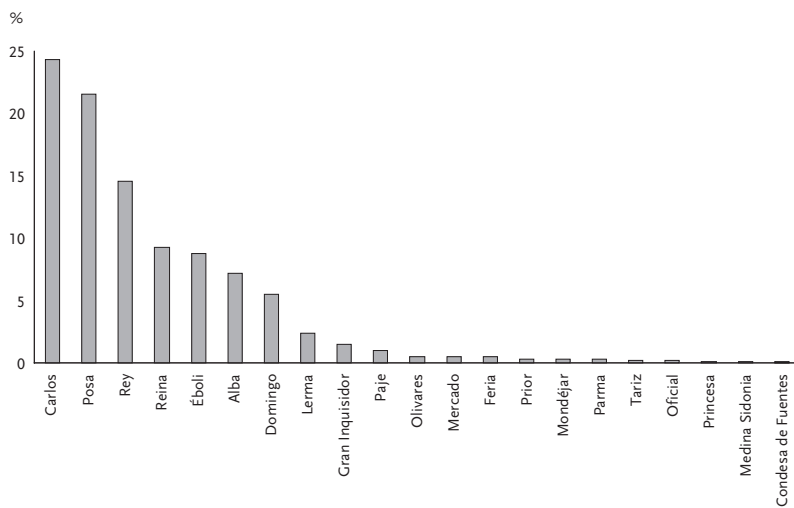


FIGURA 6. Espectros

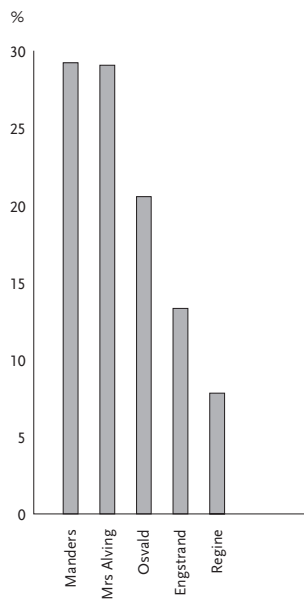


FIGURA 7. Antígona

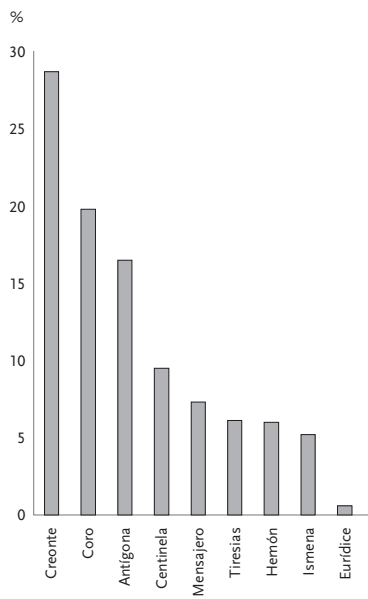
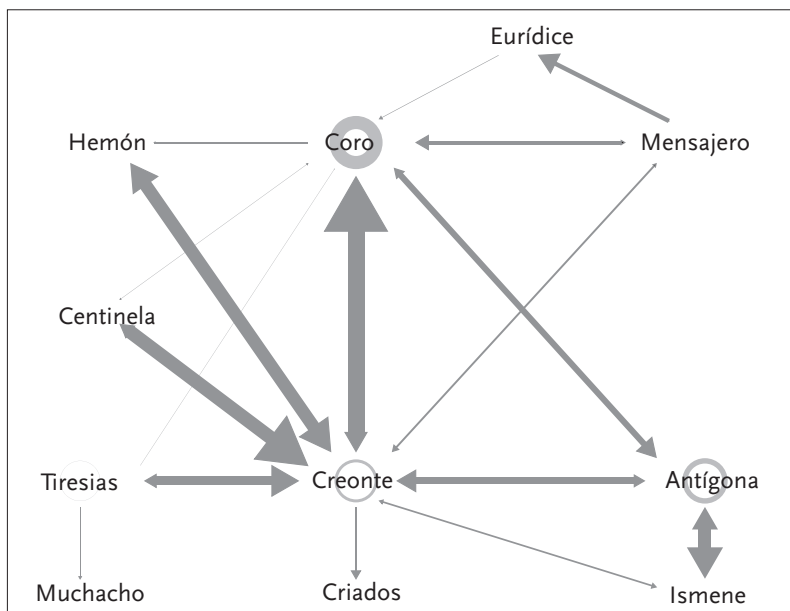


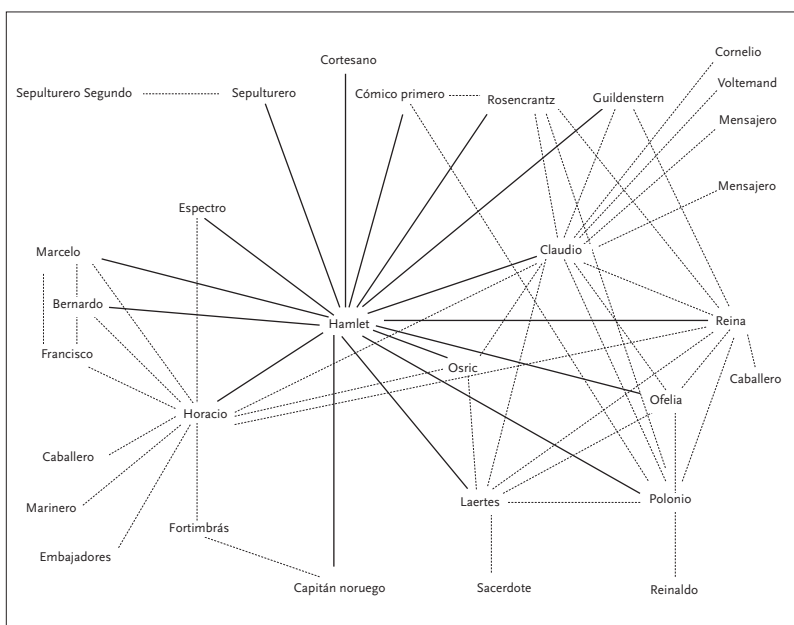
FIGURA 8. Antígona: nudos, conexiones, peso, dirección



¿Qué puede hacer la medición por el estudio literario? En este caso, demuestra que el «protagonista», lejos de ser una realidad fundamental de la construcción dramática, *es solo un ejemplo especial de la categoría más general de «centralidad»*. La centralidad existe siempre; Macbeth es un caso extremo. Concepto contra concepto: la medición del espacio de los personajes debilita la noción más antigua, sustituyéndola por la idea de conflicto que surge cerca del centro de la red. Y algo muy similar ocurre en el extremo opuesto del espectro, entre los «personajes menores» que pueblan la periferia de los sistemas dramáticos. En esta red de *Hamlet*, por ejemplo (Figura 9), reproducida de un artículo anterior titulado «Teoría de redes, análisis de argumentos» (NLR 68), encontramos a Reinaldo, al sacerdote, al segundo sepulturero, a todos los asistentes y mensajeros que cuelgan del argumento por un simple hilo, y que, en Shakespeare, equivalen aproximadamente a la mitad del sistema de personajes: ¿son todos ellos «personajes menores» en el mismo sentido que Gertrudis, Polonio o incluso Rosencrantz? En *The One vs the Many*, Wollock evoca la idea de «personajes menores menores», y la Figura 9 la radicaliza: estar conectado a una red por un solo enlace, o por cuatro

o cinco, no es cuestión de énfasis («menor» y «menor menor»), sino de función: «obediencia» –o, mucho más raramente, desobediencia– para los personajes con un solo enlace; y «mediación» para aquellos que, debido a sus varias conexiones, están casi siempre enlazados con más de una región de la red⁷.

FIGURA 9. Hamlet: nudos y conexiones



No hace falta decir que el trío «conflicto», «mediación» y «obediencia» es una hipótesis, al igual que el emparejamiento, más antiguo, de protagonista y personaje menor. Pero las nuevas categorías tienen la ventaja de hacer referencia a aspectos específicos de la trama y del mundo social que está siendo representado; concuerdan mejor, asimismo, con las pruebas cuantitativas. Koyré de nuevo:

⁷ Las llamadas «camarillas» poseen, casi siempre, varias conexiones locales, aunque se mantienen sustancialmente desconectadas del cuerpo de la obra (más o menos como el grupo formado por Bernardo, Francisco y Marcelo en la Figura 9). En los sistemas de personajes teatrales, relativamente pequeños, las camarillas tienden a ser raras; en las novelas, son mucho más significativas.

un utensilio [...] amplifica y fortalece la acción de nuestro cuerpo, de nuestros sentidos: es algo que pertenece al mundo del sentido común, y que nunca nos permitirá superar dicho mundo. Ésa es precisamente, por contraste, la función del instrumento: que no es una amplificación de nuestros sentidos sino, en el sentido más firme y más literal del término, una encarnación del espíritu, una materialización del pensamiento [...] la realización consciente de una teoría [...] Es por razones puramente teóricas, para alcanzar lo que no cabe en el ámbito de nuestros sentidos, para ver lo que nadie había visto antes, por lo que Galileo construyó sus instrumentos, el telescopio y después el microscopio⁸.

El protagonista es un utensilio; el espacio de los personajes, un instrumento. El protagonista es un utensilio porque pertenece al mundo del sentido común propio del lector, y no pasa de ahí. El espacio ocupado por los personajes es un instrumento, porque es la realización de una teoría que quiere entender algo «que no entra en el ámbito de nuestros sentidos»: no se trata de personajes individuales, sino de las *relaciones* entre los personajes. Por eso, al final, su operacionalización produjo algo más que el refinamiento de conocimientos ya existentes: no el protagonista, mejorado, sino un conjunto de categorías completamente nuevo. La medición como cuestionamiento de la teoría literaria, podríamos decir, repitiendo el famoso ensayo de Hans Robert Jaus. No es esto lo que yo esperaba del encuentro entre la computación y la crítica; suponía, como muchos otros, que el nuevo método cambiaría la historia de la literatura, no su teoría; y, en último término, tal vez ése sea el caso. Pero dado que la lógica de la investigación nos ha situado ante las cuestiones conceptuales, éstas deberían convertirse abiertamente en la tarea del momento, rebatiendo los estereotipos dominantes acerca del positivismo elemental de las humanidades digitales. La computación tiene consecuencias teóricas, posiblemente de mayor alcance que cualquier otro campo de los estudios literarios. Ha llegado el momento de explicitarlas.

Operacionalizar la colisión trágica

He dedicado tanto tiempo al espacio de los personajes porque es un concepto claro, fructífero, y fácil de operacionalizar; no es que Woloch tuviese esto en mente mientras escribía su libro, pero escribía desde un paradigma –hablando en general, el estructuralismo– en el que la cuantificación, aunque rara vez activada, era en principio una opción

⁸ A. Koyré, «Du monde de l' "à-peu-près" à l'univers de la précision», cit., pp. 352, 357.

perfectamente aceptable. El problema es que claramente los conceptos literarios *no* están diseñados, en su mayoría, para ser cuantificados; y surge entonces la cuestión de qué hacer con ellos.

Bridgman, en su libro, había esbozado una especie de respuesta. A la luz del punto de vista operacional, había escrito, «pensar se hace más fácil»: «las antiguas generalizaciones [...] se vuelven inservibles para el uso», y «muchas de las conjeturas de los primeros filósofos naturales se vuelven sencillamente ilegibles»⁹. Disiento de este rechazo indiferente, y, en la segunda parte de este artículo, haré exactamente lo opuesto de lo que recomienda Bridgman: tomaré una de las cumbres de la estética especulativa –la concepción hegeliana del conflicto trágico– e intentaré trazar una senda desde su «vieja generalización» al mundo de los datos empíricos¹⁰.

Empecemos con algunas definiciones:

lo propiamente dramático es el discurso de los individuos en el conflicto de sus intereses y la discordia de sus caracteres y pasiones.

La forma completamente dramática es el *diálogo*. Porque solo en él pueden los agentes individuales expresar cara a cara su carácter y objetivo, tanto su carácter personal como el fondo del «*pathos*» que los anima; solo en él pueden entrar en conflicto y por lo tanto hacer avanzar de hecho la acción.

Lo que los impulsa a actuar es precisamente un «*pathos*» éticamente justificado que ellos afirman uno contra otro con la elocuencia de su «*pathos*», no en la retórica sentimental y personal ni en las sofisterías de la pasión, sino en un lenguaje objetivo, cultivado y sólido¹¹.

⁹ P. W. Bridgman, *The Logic of Modern Physics*, cit., pp. 31-32.

¹⁰ Como quedará claro, doy por supuesto que la teoría de Hegel *puede* operacionalizarse. Esto abre otras dos cuestiones. Primero: ¿Y si no pudiera ser? ¿Perdería la teoría todo su valor, y merecería ser olvidada? La segunda cuestión es de naturaleza casi opuesta: aplicada de manera excesivamente general y amplia, ¿no perdería la operacionalización el estricto potencial refutador que en primer lugar la había hecho tan valiosa? En principio (aunque la motivación completa deberá esperar otra ocasión), mis respuestas serían, No a la primera pregunta, y Sí a la segunda. Respecto a cómo han acabado algunas operacionalizaciones faltas de sentido crítico «legitimando [...] los conceptos “metafísicos” en lugar de sustituirlos» en el campo de la economía y la psicología, véase Wade Hands, «On operationalisms and economics», *Journal of Economic Issues*, vol. 38, núm. 4, 2004.

¹¹ G. W. Hegel, *Aesthetics*, Oxford, 1975, pp. 1171, 1182-1173, 1214-1215.

Hay algunas diferencias entre estos pasajes, pero todos convergen en dos aspectos principales. El primero es el conflicto: *Kampf*, «batalla», «lucha». Pero para Hegel, la *Kampf* trágica no es (solo) destrucción; es también un proceso *productivo* que da lugar a «discurso», «diálogo», «“*pathos*” éticamente justificado» «lenguaje objetivo y cultivado». Con ellos entra en la discusión un nuevo elemento. El espacio de los personajes podría traducirse directamente en otras configuraciones espaciales, como gráficos de barras o redes; el «“*pathos*” éticamente justificado» y el «lenguaje objetivo y cultivado», sin embargo, implican *significado*, y para operacionalizar eso son necesarios pasos adicionales. En este caso, tomé diez tragedias griegas en las que la colisión central estaba particularmente clara¹², y procedí a establecer los significados –o al menos las palabras– más distintivos de sus principales antagonistas¹³.

Como los resultados eran similares en todo el corpus, me centré en el principal ejemplo utilizado por Hegel, *Antígona*: donde el «conflicto principal», afirma la famosa formulación de la *Estética*, se da «entre el Estado, es decir, la vida ética en su universalidad *espiritual*, y la familia, es decir, la vida ética *natural*»¹⁴. Y he aquí los sustantivos que emergieron como más distintivos de, respectivamente, Antígona y Creonte:

Antígona: hermano madre matrimonio hogar amigo amor honor tumba
Hades desgracia ley

Creonte: ruina mal temor mujer hombres dios dinero

Los términos de Antígona se inclinan claramente hacia la familia y el duelo; los de Creonte son más abstractos y amenazadores. Pero son, más o menos, los que habríamos esperado. A continuación, los verbos:

¹² Cinco tragedias de Esquilo, y cinco de Sófocles: *Agamenón*, *Las coéforas*, *Las euménides*, *Las suplicantes*, *Prometeo*; *Antígona*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*, *Áyax*, *Electra*.

¹³ Para hacerlo, en el Literary Lab seguimos un método (que denominamos de «palabras más distintivas») en varios pasos. Primero, establecemos con qué frecuencia aparece una palabra en el corpus, y después con qué frecuencia se espera que un personaje la use dada la cantidad de palabras que tiene a su disposición; después contamos con qué frecuencia pronuncia de hecho el personaje la palabra, y calculamos la relación entre frecuencia real y frecuencia esperada; cuanto más alta es la relación, mayor la desviación respecto a la media, y más típica del personaje es esa palabra.

¹⁴ G.W.F. Hegel, *Aesthetics*, cit., p. 1213.

Antígona: morir partir ir compartir descansar

Creonte: dejar tomar llevar hacer encontrar decir mandar poder saber ser

Aquí, el tono perentorio de Creonte produjo un hallazgo modestamente interesante *frente* a lo afirmado por Hegel: si los resultados de Antígona vuelven a evocar la «vida ética natural» de la devoción familiar, el lenguaje de Creonte no era el del Estado en cuanto «universalidad espiritual»; era el del Estado en cuanto *mero poder coercitivo*: permitir, tomar, llevar, hacer, encontrar, decir, mandar [...] Imperativos a menudo insensibles: «Vete de aquí»; «Si no encontráis al autor [...]»; «Dime, ¿conocías la proclama?»; «Dime, ¿admites haber tomado parte en el entierro?»; «Apresadla sin dilación»; «Dejad que siga invocando al Zeus de la familia»; «Dejadlo que actúe así, dejadlo ir». Aun así, el resultado fue verdaderamente modesto; muchos ya habían observado que Hegel había exagerado la importancia espiritual de Creonte; nuestras pruebas corroboran estas críticas, y la corroboración no es una nada, pero tampoco es demasiado. Antígona y Creonte, *el* conflicto trágico; yo esperaba algo más que esto.

La colisión trágica, segundo intento

Después comprendí que las palabras que buscaba eran de hecho específicas de Antígona y Creonte, pero lo eran en la escala de la totalidad de la obra; incluían lo que cada uno de ellos le decía al Coro, a Ismene, al guardia, a Hemón, a Tiresias... Las palabras eran específicas, sí, pero no *de su conflicto*. Y por el contrario, en este punto, Hegel había sido extremadamente claro:

solo en el [diálogo] pueden los agentes individuales afirmar cara a cara su carácter y objetivo [...] entrar en conflicto y por lo tanto hacer avanzar de hecho la acción.

Un «*pathos*» éticamente justificado que ellos afirman uno contra otro con la elocuencia de su «*pathos*» [...] en un lenguaje objetivo, sólido y cultivado¹⁵.

«Expresar cara a cara», «afirmar uno contra otro»; en ambos casos, el alemán es el mismo: *gegeneinander*, un adverbio que inscribe el conflicto (*gegen*, contra) en el cuerpo mismo de la palabra. Al establecer las palabras más distintivas de Antígona y Creonte yo había pasado completamente

¹⁵ *Ibid.*, pp. 1172-1173, 1214-1215.

por alto esta conjunción de la expresión propia con el *gegeneinander*; por eso los resultados habían sido tan predecibles. En mi segundo intento, extraje solo los pasajes en los que Antígona y Creonte hablan entre sí, obtuve una nueva lista de palabras más distintivas, y:

Antígona: dioses hijo poder cadáver

Creonte: muerte mujer mal

Posiblemente la oposición era más drástica que antes; ciertamente era mucho más limitada. En parte esto se debía a que el nuevo conjunto de palabras era menor que el anterior; pero la verdad es que, cuando Antígona y Creonte se sitúan cara a cara, su lenguaje no se vuelve más sustancial y objetivo, como habría supuesto Hegel, sino menos.

CREONTE: Solo tú entre los cadmeos piensas eso.

ANTÍGONA: Ellos también lo piensan; pero se muerden la lengua para satisfacerse.

CREONTE: ¿No te avergüenza pensar de manera distinta a la suya?

ANTÍGONA: No es una vergüenza mostrar consideración por los de uno.

CREONTE: ¿No era también hermano tuyo el que murió en el otro bando?

ANTÍGONA: Hermano por parte de madre y padre¹⁶.

La tragedia es «un verdadero asesinato con palabras», escribió Hölderlin en sus anotaciones a *Antígona*, y este ataque y defensa verso a verso —conocido como esticomitia o hablar cada personaje con un solo verso— es probablemente lo que él tenía en mente; una retórica que hace de inmediato la oposición trágica extremadamente clara, y extremadamente limitada. Clara: Solo tú piensas esto / Ellos lo piensan también. ¿No te da vergüenza? / No es una vergüenza. Pero limitada: porque el conflicto entre los hablantes se expresa *reiterando-negando los mismos términos* (pensar, vergüenza, hermano), y no evocando los grandes sistemas de valores (hermano-hogar-amor-tumba-ley; dejad-tomad-haced-encontrad-decid) que habían sido perfectamente visibles en la totalidad de la obra. Allí, el conflicto entre Antígona y Creonte había hallado expresión en el «lenguaje objetivo», muy distinto, de cada uno; en la esticomitia, dicho conflicto ha sido drásticamente contraído a los lados opuestos de un mínimo común denominador. El efecto dramático se amplía, pero a expensas

¹⁶ Todas las citas de *Antígona* son de la edición Loeb, Harvard, 1995.

de la semántica. No es en estos versos donde encontramos el significado de *Antígona*.

No es en estos versos... Pero la operacionalización de la teoría de Hegel sobre la colisión trágica nos ha llevado precisamente a estos versos. ¿Otro error? No; esta vez, dios me perdone, el error fue de Hegel: radica en la conexión que él planteó entre las confrontaciones cara a cara y la «*gebildete Objectivität*» del lenguaje trágico. Por separado, ambas nociones son ciertas; su conjunción, no. En la tragedia *sí* se producen confrontaciones cara a cara, y encuentran una expresión memorable en la retórica de la esticomitia; pero la esticomitia no transmite el «*pathos* justificado éticamente» que Hegel tenía en mente. Este *pathos* también existe, por supuesto, y constituye el núcleo mismo de la tragedia griega; pero no depende del *gegeneinander* de los encuentros cara a cara; emerge mucho más claramente en las conversaciones de Antígona con su hermana Ismene, o en su largo discurso al Coro (y, a través del Coro, al público: «Miradme, ciudadanos de mi patria [...]»), que en su confrontación con Creonte. El momento de crisis no es un momento de la verdad: ejerce demasiada presión sobre los sujetos que actúan como para que la «objetividad cultivada» de Hegel se manifieste. Y como resultado se hace precisa toda una nueva relación entre conflicto y valores¹⁷.

¿Necesitábamos operacionalizar para llegar a este resultado? No me corresponde a mí decirlo. Lo que sí diré es que el salto de la medición a la reconceptualización, que ha caracterizado ambas partes de este ensayo

¹⁷ Una línea de argumento paralela resaltaría la función única desempeñada en la esticomitia por las partículas griegas. Las partículas, mitad conjunción mitad adverbio periférico, referentes a estado de ánimo y actitud –*men, ge, kai, de, gar, alla, oun, te, kai ge, kai men*: seguramente, sí pero, al menos, de hecho, ciertamente, por otra parte, de hecho, por supuesto, incluso...– son muy frecuentes en la esticomitia (aunque a menudo se pierden en la traducción), porque expresan fenomenalmente el conflicto. Pero lo expresan a su modo específico: *Färbung*, «colorido», es la metáfora cognitiva favorita de la literatura crítica. Las partículas provocan «una pérdida de definición (compensada) por un aumento de la sutileza», establece su estudio clásico: «menos cuerpo, más *bouquet*». Es difícil imaginar una afirmación menos hegeliana, y ése es precisamente el problema: el estilo de la confrontación cara a cara, al hacer un amplio uso de las partículas y de su retórica particular, provoca lo *opuesto* al «lenguaje objetivo y cultivado» que Hegel había identificado con la colisión trágica. Véase Adolf Gross, *Die Stichomythie in der griechischen Tragödie und Komödie, ihre Anwendung und ihr Ursprung*, Leipzig, 1905; John Leonard Hancock, *Studies in Stichomythia*, Chicago, 1917; J. D. Denniston, *The Greek particles* (1935), 2ª edición revisada por K. J. Dover, Londres, 1950, p. xxxvii.

(aunque en el caso de Hegel aún no han emergido las nuevas categorías), demuestra que la insólita capacidad empírica de las herramientas y los archivos digitales ofrece una oportunidad única para reconsiderar las categorías del estudio literario. Tal vez las humanidades digitales aún no hayan cambiado el territorio del historiador literario, o la interpretación de textos completos; pero la operacionalización ha cambiado, y radicalizado, nuestra relación con los conceptos: ha aumentado nuestras expectativas al convertir los conceptos en hechizos capaces de dar vida a todo un mundo de datos empíricos; y eso ha agudizado nuestro escepticismo, porque si los datos se rebelan contra su creador, el concepto tiene un verdadero problema. Se ha hecho imaginable un programa de investigación centrado en la teoría y rico en datos, resuelto a comprobar, y, cuando es necesario, a refutar los conocimientos del estudio literario heredados. De esta empresa, la operacionalización será el ingrediente fundamental.