

DOSSIER

*Los estudios literarios
y la imaginación crítica*

**EL DEMONIO BAJO LA ESCALERA.
NOTAS SOBRE FRANCO MORETTI**

**THE DEVIL UNDER THE STAIRS.
NOTES ON FRANCO MORETTI**

Julio Premat

Université Paris 8 – CONICET

Enseña literatura hispanoamericana en la Université Paris 8.

Publicó los libros siguientes: La dicha de Saturno. Escritura y melancolía en la obra de Juan José Saer (2002), Héroes sin atributos. Figuras de autor en la literatura argentina (2009), Erase esta vez. Relatos de comienzo (2017), Non nova sed nove. Anacronismos, inactualidades y resistencias en la literatura contemporánea (2018), ¿Qué será la vanguardia? Utopías y nostalgias en la literatura contemporánea (2021), Borges. La reinención de la literatura (2022). Fue el coordinador de la edición Archivos de Glosa – El entenado (2010) y el de la publicación de manuscritos de Juan José Saer. Dirige la red interuniversitaria LIRICO en Francia, así como su revista en línea, Cuadernos LIRICO. Es miembro senior del Institut Universitaire de France y miembro correspondiente del CONICET.

Contacto: juliopremat@gmail.com

ORCID: [0000-0002-3473-6214](https://orcid.org/0000-0002-3473-6214)

DOI: [10.5281/zenodo.10433378](https://doi.org/10.5281/zenodo.10433378)

RESUMEN

PALABRAS CLAVE

*Historia literaria**Imaginarios científicos**Literatura**Humanidades digitales*

A partir de un comentario a Falso movimiento de Franco Moretti, se revisan los protocolos metodológicos y teóricos del "giro cuantitativo" que él propugnó, así como la mirada crítica sobre el tema que propone su este último libro. Se trata de poner de relieve los imaginarios que circulan en ambas etapas y la dimensión sintomática de esta orientación, de cara a la situación de la historia literaria hoy y, más ampliamente, de la situación social de las Humanidades. La racionalidad extrema y la materialidad de la crítica dejan entrever ideologías y anhelos típicamente contemporáneos.

ABSTRACT

KEYWORDS

*Literary history**Scientific imaginaries**Literature**Digital humanities*

Based on a commentary on the Falso movimiento Franco Moretti, the methodological and theoretical protocols of the "quantitative turn" that he advocated are discussed, as well as the critical view on the subject proposed in his latest book. The aim is to highlight the imaginaries that circulate in both stages and the symptomatic dimension of this orientation, in view of the situation of literary history today and, more broadly, of the social situation of the Humanities. The extreme rationality and the materiality of criticism give a glimpse of typically contemporary ideologies and yearnings.

Fecha de envío: 15/10/23**Fecha de aceptación: 05/12/23**

Giro, evolución y vuelta atrás

En un momento extraordinario de *Falso movimiento. El giro cuantitativo en el estudio de la literatura* (2023), Franco Moretti compara ciertos modos de observar los gráficos y esquemas por parte de investigadores en Humanidades digitales nada menos que con una escalera. No con cualquier escalera, no, sino con la espléndida Escalera de la Razón que se yergue en el patio del Palazzo de la Raggione de Verona y que fue construida hacia 1450. Por un lado, la ascensión cadenciosa por los delicados escalones en mármol rosado, símbolo de una racionalidad armónica y dominada; por el otro los cuatro arcos sobre los que se apoya, irregulares y hasta deformes, y que por lo tanto contradicen el equilibrio formal superior, ya que exponen lo enrevesado de la mezcla (2023: 83). Similar, considera Moretti, sería entonces la propensión de ciertos investigadores a privilegiar la tendencia general, el movimiento medio, el fenómeno más recto, masivo y evidente, olvidando todo lo irregular que, indisociable, subyace bajo las rectilíneas evidencias. Entre líneas, la crítica es también una autocrítica ya que, en el inicio de *Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria* (2004a: 61), él proponía “una historia literaria más racional”, aunque la Razón, aquí como en tantas otras ocasiones, asciende por una estructura perfecta, pero apoyándose en el olvido o el rechazo de todo lo que, turbio y complejo, la acompaña, la sostiene.

El argumento, ilustrado entonces con un recurso retórico, la analogía (la descripción de un fenómeno inmaterial –un modo de observar resultados analíticos– gracias a otro, concreto –una escalera del siglo XV–, aparentemente muy alejado pero que induce paralelismos esclarecedores), forma parte de una larga lista de críticas y autocríticas que acompañan la mirada retrospectiva sobre una práctica asidua del análisis cuantitativo en el terreno la historia literaria a comienzos del siglo XXI. Porque *Falso movimiento* funciona así: una vuelta atrás hacia el surgimiento de métodos que pretendían cambiar radicalmente la aprehensión de esa historia y que el propio Moretti fue definiendo en varios libros. Las etapas más conocidas al respecto fueron *Atlante del romanzo europeo, 1800-1900* (1997 en italiano y 1998 en inglés), *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History* (2005) y *Distant Reading* (2013). “Veinte años después”, llega la hora del recuento y, sin poner en tela de juicio los grandes principios que rigieron el “giro cuantitativo”, él coteja ambiciones iniciales y resultados decepcionantes.

El balance propuesto por Moretti, hecho de constataciones desilusionadas, pone en escena, con obstinada inteligencia, una posición conflic-

tiva, escindida, que viene, como los arcos inferiores de la Escalera de la Razón, a matizar y a discutir las certezas previas. *Falso movimiento*: el título en sí es lapidario. El movimiento falso al que se alude es, implícitamente, el del “giro cuantitativo” del cual Moretti fue un paladín: hubo giro, hubo movimiento, pero a la hora del balance pareciera que todo terminó resultando falso o al menos que las ilusiones inaugurales se perdieron en el camino. La expresión está tomada de una película de Win Wenders así intitulada y en la que los personajes, después de repetidos desplazamientos, concluyen que “Tenía la impresión de haber perdido algo, y de seguir perdiendo algo, en cada nuevo movimiento” (2023: 9).

Pero a la pérdida, ya se sabe, nunca se la acepta del todo, nunca es total: en el libro constatamos, en cada momento, una tensión entre afirmación y crítica, entre nostalgia y fracaso, entre pérdida y negación de la pérdida, que vale la pena poner de relieve. Otra comparación, más banal que la de la Escalera, para ilustrar esto. Gaston Bachelard, en *Poética del espacio*, cita y comenta a Jung, cuando describía el funcionamiento de la conciencia humana como el de un hombre que oye inquietantes ruidos en el sótano y corre al desván para comprobar que las cosas siguen en orden, que no hay allí presencias indeseables (2000: 39). Moretti, con notable lucidez, constata ruidos inquietantes en los cimientos de su giro cuantitativo y los describe, pero no puede evitar precipitarse a lo alto de su escalera para imaginar hipotéticas prolongaciones hacia algo, las alturas, que ya sabe está fuera de alcance.

En “Postulación de la realidad”, Jorge Luis Borges recuerda que Hume “notó para siempre que los argumentos de Berkeley no admitían la menor réplica y no causaban la menor convicción” (1974: 217). Algo así se produce ante los postulados de Moretti: la tenacidad con la que los fue afirmando y repitiendo parecían siempre obedecer a una especie de evidencia indiscutible, y, sin embargo, sus aplicaciones no llegaban a justificar la radical originalidad de los planteos que las habían motivado. A la hora en que los diferentes modos de Inteligencia artificial vienen a fragilizar, una vez más, las convicciones de las Humanidades “tradicionales”, también es útil, para nosotros, acompañar a Moretti en ese balance y situarnos ante una peculiar experiencia crítica. Las dificultades, y hasta las aporías, de la historia literaria —entendida como un relato sobre el pasado que resulte a la vez satisfactorio, operativo y por lo tanto transmisible—, pueden aprehenderse con agudeza en este pensamiento singular que pretendía, precisamente, renovar la disciplina, superar sus limitaciones y borrar la incertidumbre que la acompaña en la época contemporánea.

Por lo tanto, voy a recorrer el proyecto y su balance reciente, para referirme, precisamente, a los imaginarios de Moretti y lo que estos revelan, considerando que allí reside el mayor interés del conjunto. Y, hablan-

do de imaginarios, voy a seguir haciendo referencias frecuentes a Borges, que es sin duda uno de los productores más potentes de historias imaginarias de la literatura. Ya que estoy, digresión: desde varios de puntos de vista diferentes, considero que sería ventajoso para las Humanidades digitales acompañar sus prácticas con una lectura asidua de Borges, no como un precursor dócil para confirmar postulados preestablecidos (o sea no como la fantasía pueril de que Borges habría sido el “inventor” del hipertexto), sino como un pensamiento paradójico, capaz de volver visibles y problemáticas ciertas construcciones imaginarias, a menudo ignoradas por las prácticas críticas.

Analogías

Moretti, en una especie de epílogo de *Falso movimiento*, recuerda algunas etapas que lo llevaron a idear, en un así denominado “laboratorio”, nuevos modos de acercarse a la historia literaria. El primero consistió en tomar métodos de otras disciplinas y desplazarlos a la literatura, o sea, aquí también, proceder por analogía; y recuérdese que Foucault ve en la analogía una manera de integrar la imaginación en el saber, que suscita confrontaciones y encuentros entre campos dispersos del conocimiento (Demanze, 2018: 19). Por un lado, la revelación que supuso para él la idea de la historia de períodos largos de Braudel en tanto que posibilidad de renovar ese relato (aunque enseguida constata que “los grandes números [...] no funcionan del mismo modo en el ámbito económico-social y en el ámbito cultural”) (2023: 105). Ahora bien, la elección de períodos largos, si son los textos literarios lo que se quiere estudiar, imponía una ampliación vertiginosa del corpus y conllevaba una redefinición del objeto en sí del que se trataba. Frente a los relatos tradicionales focalizados en acontecimientos fundadores, *Atlas de la novela europea* planteaba que para conocer el pasado de la literatura había que abandonar la tendencia a pasar de “gran obra” a “gran obra”, de “acontecimiento” a “acontecimiento” porque al hacerlo, perderíamos de vista la serie. Consecuentemente, se trataba de invertir la jerarquía entre serie y excepción: el primer término remitía a la presencia dominante, y por lo tanto había que privilegiar el estudio serial contra la lectura de un canon repetido y limitado (1998: 166-167).

Con ese tipo de postulados, que están atravesados por un ímpetu anti jerárquico y rupturista semejante al de muchas vanguardias (incluso los más recientes e inspiradas por el giro digital, como el de Kenneth Goldsmith en *La escritura sin escritura* de 2018), en *Falso movimiento* Moretti recuerda que pretendía rescatar del olvido una Atlántida de libros menores, virtualmente inexistentes hasta entonces para el historiador, “poder sacar a la luz el universo inexplorado de la literatura desaparecida, de ese 99% de obras que, con el pasar del tiempo, se habían vuelto invisibles para

una crítica que solo tenía ojos para el canon" (2023: 105). Moretti propugnaba integrar en el viejo territorio de la historia literaria un objeto nuevo: en vez de estudiar obras singulares, concretas, imaginar un trío de construcciones artificiales (gráficos, cartas y árboles) en las que la realidad del texto pasaba por un proceso de reducción y de deliberada abstracción. Esa forma de acercarse al pasado literario la denominó "lectura de lejos" (*distant reading*), y la consideró como una *forma específica* de conocimiento que se desplazaría de los textos a los modelos. Eso suponía articular una lectura del conjunto de la producción en vez de cánones reducidos; el intento era el de alcanzar una historia literaria más racional que totalmente abarcadora, una historia cuantitativa, de allí la necesaria distancia. Lo que interesaba, por lo tanto, eran los procedimientos y los géneros, no los textos, ya que, si los textos son sin duda los *objetos reales* de la literatura, no son más *objetos de conocimiento* idóneos de la historia literaria (2004b: 24). En esa perspectiva se iba a medir el auge de la novela por el número de libros publicados o a estudiar el género policial (en forma de una arborescencia) a partir de un detalle (las modalidades y características que toma la inclusión de indicios, por ejemplo). El postulado más radical era que en vez de estudiar fenómenos que se adaptasen a esa mirada amplia (como la historia de la edición que propone Roger Chartier o una eventual historia sociológica de la literatura, es decir una historia del funcionamiento del campo literario, que podría inspirarse de Pierre Bourdieu) se estudiarían formas dejando de lado los textos y pasando por alto la singularidad de los libros canónicos.

Por otro lado, con la mirada de tiempos extensos, se intentaba, con una analogía más problemática, aplicar modos de pensar lo existente por las ciencias naturales, y en particular gracias a la gran teoría histórica de esa disciplina, la evolución, teoría que fascinaba a Moretti. Por lo tanto, no solo se integraba todo en el análisis, sin jerarquías, sino que también se postulaba un cambio justificado por la mejor adaptación de las formas y los géneros a las expectativas humanas en un momento dado. Según una tradición retórica habitual de la modernidad, se aplicaba a fenómenos sociales y culturales el esquema biológico, con todas sus consecuencias semánticas. Moretti actualizó la evolución de la representación novelesca (siguiendo a los formalistas rusos) diciendo que el ciclo es el molde secreto de la historia literaria: las formas (los géneros) aparecen, cumplen con una función de respuesta a preguntas sociales y desaparecen, por razones diversas, en el lapso de una generación (25-30 años) (2004a: 75). Por lo tanto, fenómenos que eran considerados hasta entonces como absolutos, no serían más que el fin de un ciclo antes de la apertura del siguiente. Moretti también estableció algo así como esquemas de la evolución de la literatura, tomando un elemento de partida y viendo cómo, a lo largo del tiempo, se

diversificaba y transformaba. La referencia gráfica para él fue la arborescencia de la modificación de las especies pensada por Darwin; por eso hablaba de “ecosistema” de la literatura (condiciones sociales de producción) y postulaba que los géneros desaparecían cuando ya no respondían a la pregunta social o al problema social que resolvían (es decir, que se volvían formas inadaptadas a su medio ambiente). La divergencia, principio básico de la evolución, era inseparable de la extinción (2004b: 26).

Estas analogías tienen efectos fuertes. El primero, es un formalismo (o una morfología, que es el término utilizado) como entrada para pensar la historicidad. Son entonces rasgos mínimos (el título, cierta definición de un tipo preciso de personaje) los que se comparan en corpus inmensos para medir sus variaciones y su adaptación más o menos satisfactoria al medio social. Dicho sea de paso, esta preferencia por géneros y formas, obligatoria de acuerdo al protocolo de estudio elegido, surge a fines del siglo XX, es decir un período histórico en el que, justamente, esos modelos o constantes (género, forma, ficción, novela) han decaído en tanto que variables reconocibles en los libros publicados; por lo tanto, el estudio se concentra en el siglo XIX en el que los criterios de canon y de jerarquía funcionan de lleno en las historias literarias así como en tipologías conocidas, si no estables (novela de iniciación o novela policial, por ejemplo). Sería arduo implementar un modelo de este tipo con la producción del siglo XX, sistemáticamente iconoclasta y polimorfa. El segundo efecto es el recurso a la tecnología digital, flamante herramienta a comienzos del siglo XXI, que impulsaba y permitía, en la práctica, llevar a cabo los objetivos planteados.

Estos principios (estudiar detalles formales en períodos largos, partir de una adhesión renovada a la evolución, considerar corpus idealmente totales, sin integrar la lectura de los textos y gracias a la herramienta digital), tenían un rasgo complementario que conviene subrayar; la manera en que Moretti se situaba (y se sitúa) en el medio ideológico de su momento. Me refiero a la reivindicación de una historia *material* de la literatura que él repite en *Falso movimiento* (“una historia materialista llena de cosas”) (2023: 105), en tanto que restauración de una percepción marxista sobre las producciones simbólicas. Y algo de ese orden se sugería con la idea de pasar de las “grandes obras”, pocas, prestigiosas, aristocráticas por lo tanto, a la masa de las olvidadas, invisibilizadas, menospreciadas por los discursos oficiales. La motivación era la de rechazar la tendencia de críticos marxistas que en ese aquel momento tenían más en cuenta a Lacan y a Derrida, afirma Moretti, que a Marx (2023: 105), a los que podríamos agregarles Deleuze, Barthes y Foucault: piénsese en lo chirriante que resultaría poner en paralelo *Las palabras y las cosas* y sus hipótesis sobre el saber científico con los protocolos del “giro cuantitativo”. Porque deteniéndonos en ese

ejemplo, Foucault constata allí que la positividad científica de los saberes estuvo a menudo asociada a una “matematización”, positividad que solo aquellos que pasaban por ella la obtenían. Y a pesar de ciertas posibilidades de formalización utilizadas, considera que “la aparición del hombre y la constitución de las ciencias humanas [...] serían correlativas de una especie de ‘desmatematización’” (1968: 338-339). Ahora bien, podría pensarse que, de alguna manera, Moretti quiso rematematizar los saberes de las Humanidades sin que esto implicara restaurar la autoridad de los enunciados y de saberes constituidos sino más bien con una voluntad de oponerse a la consabida relatividad de enunciados que se habían convertido, en un momento dado y en instituciones específicas, en una forma paradójica de autoridad. Si según el célebre inicio de *Mal de archivo* de Derrida en los archivos subyace la idea del orden secuencial y del orden de la autoridad, el del mandato (1997: 9-10), en Moretti el archivo reivindicado intentaba ordenar, secuencialmente, el pasado, pero sin acatar mandato alguno: por eso fue un gesto de transgresión, de rebeldía.

Porque el intento fue el de, anacrónicamente, volver a un pensamiento concreto, apegado directamente a lo social y a las certezas sobre el progreso, colectivo y científico, es decir a ideas de corte positivista, que fueron progresivamente dejadas de lado a lo largo del siglo XX; un pensamiento reactivado en algunos aspectos por la irrupción de nuevas posibilidades tecnológicas, al menos en ciertas tendencias de las Humanidades. Junto con el evolucionismo, también buscó volver, nos recuerda Moretti, a lo que “generaciones anteriores habían llamado *science and literature*, o ciencia de la literatura”, esto es “retomar tradiciones teóricas legendarias – formalismo ruso, *Stilkeritik*, estructuralismo–” (2023: 106), o sea corrientes científicas de la crítica literaria. En esta perspectiva, y no deja de ser sorprendente, el giro cuantitativo, transgresor a su manera y aparentemente novedoso gracias a lo digital, se presenta como un movimiento *stricto sensu* reaccionario en contra de las últimas etapas de un tipo de pensamiento sobre la literatura, sobre la historia y sobre los modos de entender el saber humano.

Tensiones

Cierta ambigüedad, cierta tensión e incluso ciertas paradojas recorren el balance propuesto por Moretti. A lo largo de todo el libro, constatamos una y otra vez (el propio Moretti lo reconoce en el “Prefacio”), que lo dicho se balancea entre dos posibilidades que no se logran conciliar en un resultado único: morfología e historia en un ejemplo, análisis cuantitativo y hermenéutica en otro, estudio de las normas y estudio de las anomalías en un tercero. En general, lamenta el hecho de que los resultados obtenidos sean siempre parciales, sin alcanzar un modelo de conjunto; aunque se

consigan óptimas ilustraciones de las “relaciones *recíprocas*” entre las partes, ningún estudio “ha logrado nunca ir más allá y visualizar las relaciones *con el conjunto*” (2023: 90). A pesar de buscar una “forma de formas” sintética, ningún trabajo cuantitativo tampoco formuló “algo conceptualmente parangonable al modelo de las 31 funciones” de los componentes de los cuentos populares rusos de Vladimir Propp (2023: 112).

La principal falencia evocada es la relación general con la teoría, o más bien, con una falta de teoría, condición sin embargo indispensable para cualquier “gran giro” de la crítica literaria (2023: 113). Una y otra vez constata el silencio de los estudios de las Humanidades digitales sobre historiografía y ciencias sociales, lo que lleva a proferir un discurso autocentrado que se satisface a sí mismo: “En lugar de un diálogo crítico, surgió un nuevo y pequeño señorío académico” (2023: 114), se lamenta Moretti. También subraya que, si bien la mayor parte de los investigadores no se inscribían en las tendencias retrógradas “que circulaban en un momento dado” y que consideraban los métodos científicos como “cosa del pasado”, en realidad “muchos se comportaban como si lo hubieran hecho”, porque, en resumidas cuentas, “no se sentía necesidad alguna de teoría. Por lo tanto, no hubo teoría alguna” (2023: 113). Esta carencia explica, según él, que el giro cuantitativo no haya cumplido con sus promesas. A la pregunta del último párrafo del libro “¿Ha cambiado nuestro conocimiento de la literatura?” contesta que, si bien hubo algunos logros (concepto de “escala”, posibilidad de examinar analíticamente el “morfoespacio” de los géneros individuales), todo esto no es “*el* cambio que alguna vez había parecido posible. Quizás ello se debe a que las *digital humanities* evitaron la confrontación con la gran cultura estética y científica del siglo XX y prefirieron el mucho más angosto perímetro de la crítica estadounidense reciente” (2023: 115).

Con todo, al distanciarse de buena parte del pensamiento del último tercio de fines del siglo XX, desde sus inicios el giro propugnado por Moretti instauraba una posición ambivalente con la teoría. El conflicto al respecto es programático porque se opone a lo que considera imposiciones y sacralizaciones de ciertos discursos, como lo podemos leer en *Gráficos...* cuando defendía “una indiferencia total al filosofar que recibe el nombre de «Teoría» en los departamentos de literatura. Precisamente en nombre del conocimiento teórico debería olvidarse la «Teoría», sustituyéndola por la extraordinaria gama de interpretaciones conceptuales –teorías, plurales, y con t minúscula– desarrolladas por las ciencias naturales y por las sociales” (2004b: 35) (en este vemos repetirse lo dicho sobre la decepcionante fascinación por Lacan o por Derrida de ciertos intelectuales del momento). Y agregaba entonces que a las teorías se las debe evaluar “por los datos empíricos que nos permiten procesar y comprender: por cuanto cam-

bian concretamente nuestra forma de trabajar, y no como fines en sí mismas” (2004b: 35). Evidentemente, la “gran cultura estética y científica del siglo XX”, evocada precedentemente forma parte de estas teorías con T mayúscula, si bien las posiciones de Moretti también se justifican por un tipo de funcionamiento del medio universitario en EEUU, a veces dogmático o autoritario, como se lo puede constatar aún hoy.

En todo caso, la falta de profundidad analítica debida a falencias teóricas iniciales constituye su crítica más fuerte de los resultados obtenidos. La interrupción de la relación de las *digital humanities* con la teoría literaria del siglo XX habría llevado, por ejemplo, a una minusvalía del concepto de forma (y a las constantes morfológicas que sin embargo justificaban el protocolo de estudio en sí). Los instrumentos de trabajo, en vez de “desafiar las categorías formales, sencillamente se olvidaron de ellas”. Por lo tanto, la investigación pasó a estar “literalmente guiada por los datos” y la práctica tomaba las riendas, “imponiendo a la teoría sus prioridades” (2023: 10-11). Otra evaluación similar: los modos de comprender el funcionamiento del lenguaje, en este caso, la propensión a considerar que el lenguaje siempre “revela, no transforma, no miente, no esconde nada”, lo que conlleva “una idea edénica de la cultura: el reino de lo explícito” (2023: 69). Más lejos, también discute la repetida concentración de los análisis en la tendencia general (*trend*), es decir, en focalizar la mirada en aquello que es más evidente, visible y dominante, olvidando el resto (es sobre esto que utiliza, por otro lado, la analogía con la escalera veronesa). La *trendline*, puesta de relieve, impide pensar en lo conflictivo: “la *trend* es siempre una”. Por lo tanto, ciertos críticos han “expulsado de hecho el conflicto de la investigación cuantitativa, instalando en su lugar [...] una atmósfera de *There Is No Alternative* de corte liberal. Digamos la verdad: la historia de la cultura se merece algo mejor” (2023: 78), concluye, asociando de nuevo la falta de rigor con una amnesia sobre el pasado cultural.

A pesar de esta constatación, en varios capítulos del libro el razonamiento evaluativo busca resolver los resultados decepcionantes gracias a una mejora del modelo digital utilizado, sin pensar teóricamente en las razones de las carencias y equívocos. Muchas veces, de hecho, lo que se pone en escena es el punto de llegada, o sea una constatación, sin saber cómo interpretarla o, lo que es más insólito, interpretando el resultado propuesto por el modelo cuantitativo gracias a informaciones previas, provenientes de la lectura tradicional de los textos o de conocimientos de historia cultural bastante obvios. Es decir, hay que volver a leer los textos de los que se trata para entender por qué el modelo no funciona, lo que supone, también aquí, que el objetivo pasa a ser la programación, el algoritmo o el gráfico final, y no la comprensión de lo estudiado.

Esta deriva autotélica, en la que la herramienta tecnológica se vuelve ella misma objeto y coartada del estudio, tiene efectos, que Moretti percibe, en la relación con el sentido (y, más allá, mencionando un problema que él también evoca, con la interpretación): a falta de teoría, “son los lugares comunes los que ocupan el espacio disponible” (2023: 11). Porque la exaltación de las prácticas lleva a no ver los resultados, a simplificar los gráficos acentuando lo que es más fácil de sintetizar: no solo predominancia de la tendencia general como lo único percibido sino también el conocimiento más sencillo y simple como resultado: “Los datos son siempre dispersos, confusos, llenos de «ruido»; las líneas de tendencia, perfectamente unívocas. Es por ello que les hemos dado tanta relevancia: hacen que los datos sean fáciles de leer. Les *dan un sentido*” (2023: 76). Ante esta “tentación irresistible [...] de dar un sentido a la historia” él percibe una paradoja fuerte que pone en entredicho el punto de partida: “en vez de ayudarnos a *analizar* los datos, las medias nos han acostumbrado a olvidarlos. Absurdo: nos dirigimos a la cuantificación porque queríamos conocer –y, solo para empezar, queríamos *ver*– todo aquello que el predominio del canon había vuelto invisible; y ahora que lo tenemos delante de los ojos, hemos encontrado la manera de no verlo” (2023: 76-77).

Estas constataciones, impactantes por su lucidez, podrían aplicarse a muchos protocolos analíticos de la historia de la crítica literaria, y no solo al giro cuantitativo. Pero también, como en otros casos, la conciencia no alcanza para evitar una contaminación por parte de ese mismo fenómeno. En los ejemplos propuestos por Moretti, la visión del “sentido” o de la “interpretación” (e incluso de la “hermenéutica”) es involuntariamente simplificadora y olvidadiza de las diferentes teorías del siglo XX sobre el sentido del discurso y en particular sobre el discurso literario.

Dos ejemplos. El primero: ante un fragmento de Hemingway que describe los “arneses” de un pescador (carnada, señuelos, caña, etc.), el análisis cuantitativo solo logra poner de relieve la cantidad de frases preposicionales utilizadas. Para confrontar el problema entre lo cuantitativo y lo hermenéutico, habida cuenta del saber limitado que lo cuantitativo nos ofrece, Moretti propone una interpretación del fragmento y de sus efectos semánticos en los lectores: se trataría de una referencia a la Primera Guerra Mundial, experiencia de toda una generación (en el momento de escritura y de primera publicación, claro). Los atributos del pescador tendrían que ver con los del soldado, y la calma controlada de la escena a la que se refiere Moretti sería una manera de recuperarse del terror de la experiencia bélica (2023: 18-19). Así, la visión del sentido o de la interpretación es a la vez unívoca, sencilla y estrictamente contextualizada: las vivencias del escritor (y, consecuentemente, la de una generación entonces) explican de una vez por todas el sentido del relato, por lo que entender un texto se

reduce a remontar a la experiencia del autor, e incluso a su intencionalidad consciente y primera, siempre y cuando éstas se inscriban en una perspectiva social.

Otro caso. Después de haber estudiado los títulos de 7000 novelas inglesas publicadas entre 1790 y 1850, llegó alguna vez a la conclusión que había una “clara, regular predilección por el título de seis palabras”, lo que sería la esencia de lo que se buscaba demostrar en el giro cuantitativo: la constancia de una forma. Ahora bien, Moretti cae en la cuenta, retrospectivamente, de que “no tenía idea del motivo por el que el título de seis palabras hubiese funcionado tan bien durante tanto tiempo; en realidad, no pensaba ni siquiera que hubiese algo que entender” (2023: 35). Otra vez: se procede a un complicado proceso de cuantificación, pero el resultado es ininteligible (e incluso, no hay ninguna veleidad de comprensión). Criticando esa situación e intentando revertirla, él encuentra algo así como una interpretación para, *a posteriori*, responder a esa falta de explicación. Lo logra gracias al estudio de lo que llama “casos límites”, o sea las excepciones radicales a las seis palabras habituales en los títulos: por un lado, los títulos muy extensos y ya narrativos (que anunciaban en sí una historia) por el otro, los títulos lacónicos y enigmáticos (que apuntaban a una moral). La determinación de estos dos polos lo lleva a proponer una elucidación del promedio, esas seis palabras dominantes:

Probablemente, [...] la mayoría de los lectores quería una novela que tuviese *tanto* una historia *como* una moral, y esas seis palabras eran un modo de equilibrar las fuerzas opuestas [...]. Esas seis palabras eran una media estadística, y eran también *una mediación simbólica*; eran un promedio porque eran una mediación: un «diagrama de fuerzas» en torno al cual el título de la novela encontró una estrategia estable, que luego se reiteró innumerables veces (2023: 29).

Después de la “cientificidad” del procedimiento, cuando se intenta entender los resultados, las interpretaciones son simples deducciones, atribuciones hipotéticas a una expectativa de los lectores, es decir, construcciones superficiales para conseguir que funcionen juntos elementos dispares, sin asidero psicológico, estético, sociológico o histórico. Vemos, otra vez, lo que él mismo denominaba la “tentación irresistible de dar un sentido a la historia” y la hipótesis de una coordenada mediana o búsqueda de equilibrio entre dos extremos, que podemos considerar como uno de los esos “lugares comunes” que se imponen por falta de protocolos teóricos o por insistir en protocolos que ya habían dado pruebas de su inadecuación con el objeto que se pretendía estudiar.

Imaginarios

En un momento dado, después de haber constatado la dificultad para entrelazar “forma e historia”, y a pesar de haber declarado que esa asociación es lo esencial para “una concepción materialista de la literatura”, Moretti reconoce que quizás “todo haya sido un enorme equívoco”, que el encuentro entre formas e historia, “lejos de ser algo predeterminado, podría revelarse extremadamente improbable”. Y sin embargo, insiste, “vale la pena intentarlo”. ¿Por qué? Por lo que, según él, motivó el análisis, es decir por la obsesión del crítico, como lo afirma en el mismo párrafo: “¿y qué es la investigación sino seguir al propio demonio?” (2023: 62-63). Pensando en ese “demonio”, más que las contradicciones o falencias de sus hipótesis, lo esencial de todo esto reside en su imaginación, en sus intentos repetidos por acceder a algo que se le escapa, en sus construcciones que pasan, constantemente, de la regularidad de la escalera a los tortuosos cimientos. Es allí, bajo la Razón y siguiendo una repetida iconografía cristiana, que se sitúa el demonio, aquél que hay que seguir para que la investigación exista como tal.

En última instancia, Moretti les reprocha a los investigadores que lo acompañaron, y se reprocha inclusive a sí mismo, haber tomado demasiado en serio, al pie de la letra, los principios materialistas y supuestamente revolucionarios del giro cuantitativo sin comprender la motivación, digamos demoníaca, que los alentaba. En todo caso, lo dicho podría ser comentado desde lo que, en corrientes de pensamiento a las que Moretti parece ajeno, se denominaría un imaginario científico, o sea desde las motivaciones subjetivas del demonio de cada uno.

Por lo pronto, volvamos a la expectativa de leerlo todo, rescatar todo, recuperar lo desechado, según un repetido ensueño memorialista contemporáneo, que algunos han denominado “utopía de la memoria”, esto es la creencia en que recuperando lo olvidado, reparando lo ya hecho, equilibrando las falencias y actuando con todo ese material, se alcanzaría un saber superior, una sociedad más estable, una personalidad más feliz (Coquio, 2015: 21-22). Sin embargo, esta pasión de archivo llevada hasta la exaltación de una totalidad plena implica, paradójicamente, el olvido de los objetos que se pretende estudiar. Se recuperan nombres, títulos, formas, pero se desdeñan el sentido, la lectura, los efectos y, en última instancia, la razón de ser de aquello que se intenta amorosamente acumular. El gesto es el de un movimiento sin fin entre pérdida y recuperación, entre desapego agresivo y nostalgia por lo que se dejó voluntariamente de lado. Se cristaliza así la impresión de que, ante la multiplicación de objetos y la aceleración de los tiempos, estamos en cada momento perdiendo algo, como lo expresaba el personaje de la película *Falso movimiento*. El ansia por leer todo

es también el síntoma de una percepción, melancólica y muy actual, del olvido como pérdida.

En los hechos, los objetos amados quedan fuera del camino que conduce a un ideal, esa fantasía de totalidad, de una totalidad inalcanzable o no operativa, pero fascinante, que en sí justifica los procedimientos planteados. Si soñamos la estadística, como hubiese podido proponer Gastón Bachelard, diríamos que la intención de movilizar 7000 novelas para tal o cual análisis, más allá de la proeza técnica, revela un anhelo de dominio demiúrgico sobre miles, decenas de miles, centenares de miles de páginas, palabras, personajes, peripecias, autores, efectos, metáforas, lugares, emociones, letras, puntos, comas, comillas. *Madame Bovary*, *Guerra y paz*, *Moby Dick*, tanto como el *Quijote* o *En busca del tiempo perdido*, ahora son solo puntos minúsculos en un conjunto: la mirada del crítico anula su carácter monumental y desmonta su prepotencia simbólica. (Dicho esto, resulta significativo que el diálogo, polémico, de Moretti con la historia literaria se sitúa siempre en el terreno de la Gran literatura, o en ese siglo XIX en el que se considera que hubo, sin discusión, Gran literatura. Rechaza sistemas de valor y jerarquías, abre inconmensurablemente el *corpus* pero se queda en la periferia de las novelas magistrales y en la órbita, ignorada, de esos libros de referencia, sin defender la tradición anti arte, radical, heterogénea, que irrumpe más tarde en la historia occidental).

No se trata de entender, sino de presentir, de poner fantasmáticamente en movimiento algo así como el hormigueo que Ts'ui Pen siente alrededor suyo cuando analiza el libro infinito que es *El jardín de senderos que se bifurcan* (Borges, 1974: 478). Porque si cada punto del gráfico equivale a semejantes monstruos narrativos y estéticos, el conjunto dibujado resulta vertiginoso. Georges Perec hablaba de una "ebriedad de la lista" en cualquier empresa enciclopédica (Demanze, 2018: 16); habría también, una ebriedad de la totalidad. Sin duda, en los protocolos de Moretti circula un anhelo de este orden, el del poderío apenas vislumbrado, el de la contemplación repentina de un conjunto inconcebible (como lo son las galaxias, como lo es el cosmos), el de la promesa de abarcar con la mirada una totalidad que no es humana, un panóptico que integra simultánea y sintéticamente todo el pasado, todo lo pasado. Sin embargo, a pesar de los inmensos esfuerzos desplegados, no logra transformar ese viejo ensueño humano en sentido revelador y eficaz, es decir, en un modo de comprender la literatura que no sólo sea nuevo o pertinente, sino que esté también a la altura del grandioso imaginario que lo produjo y justificó. Siguiendo lecturas clásicas al respecto, como la de Jean Starobinski sobre la totalidad inoperante a la que tiende Robert Burton en *La anatomía de la melancolía*, ese fracaso, inherente a los ímpetus hacia la totalidad, tiene también que

ver con la bilis negra y con la mirada a la vez clarividente e incrédula del melancólico (1962: 22-23).

La fantasía de un archivo total tanto como la de una memoria plenamente significativa y esclarecedora exigen una herramienta para volverla verosímil, y esa herramienta, condición *sine qua non*, conlleva una adhesión a imaginarios tecnológicos, es decir, a creencias en el progreso por el avance que permitiría (en esa perspectiva resulta significativo que la parafernalia léxica y material del proyecto esté asociada con el espacio legendario del saber positivo, el laboratorio, lugar por definición del descubrimiento transformador para las ciencias duras). Ahora bien, como las propias reticencias de Moretti lo exponen una y otra vez, la compulsión de encontrar sentido y vislumbrar un futuro gracias a la herramienta tecnológica, termina dejando entrever la presencia del pesimismo contemporáneo, un pesimismo oculto, como tantas otras veces, en exaltaciones que rechazan o compensan una negatividad existencial. El de Moretti es un protocolo de estudio que resulta, a cada paso, sintomático de otras cosas o que parece estar hablando siempre de otras cosas.

Las tensiones al respecto de la totalidad, de la memoria y de la tecnología, por fin, exacerbaban una encrucijada central: la del sentido. En un momento dado de revisión sobre las etapas de definición y desarrollo de su giro cuantitativo, Moretti menciona situaciones que le produjeron una especie de epifanía en la medida en que combinaban novedad, comprensión y claridad. Cito:

Lo que importaba era el placer de un problema bien formulado, de un análisis límpido, con los pies sobre la tierra; era importante, sobre todo, haber desplazado el centro de gravedad del trabajo de la interpretación del texto singular a la explicación de los nuevos objetos de indagación que estábamos aprendiendo a construir y que se hacían cada vez más abstractos, cada vez más distintos de los libros a los que estábamos acostumbrados. Se producía siempre un pequeño escozor cuando se proyectaba un diagrama en la pared del laboratorio y se intentaba describirlo (aprender a describir: otra bella novedad) y a analizarlo. Jackson Pollock: encuentra un orden si lo logras, en esta jungla de grumos (2023: 106).

Así, la felicidad, el "placer", el "escozor", la excitación benévola, se sitúan en la posibilidad de pasar de la complejidad de un texto singular a un análisis límpido, "con los pies sobre la tierra", que no sólo es nuevo sino que es cada vez más abstracto, es decir, que se aleja cada vez más de lo hasta entonces conocido y hasta entonces inasible. La Razón triunfa, retomando el desafío sobre la imposibilidad de un orden y de un sentido en el arte que Pollock profiere: la satisfacción imaginaria es la de volver inteligibles

algo semejante a los *drippings*. El entusiasmo se corresponde también con el repetido paradigma de lo nuevo (y de la invención o descubrimiento por parte de un científico), pero va más allá, fascinado por el poderío de la herramienta (“la fulminante rapidez de los algoritmos, de las tablas, de los diagramas, las estadísticas...”). En aquel momento, lo nunca analizado “se elevaba a nuevo objeto de análisis, expulsando al texto –y con él la liturgia solemne del *close reading*– hacia la periferia del razonamiento” (2023: 106). Moretti, junto con sus nuevos objetos de análisis, se eleva sin dudar por la Escalera de la Razón, expulsando aquello que plantea problemas al recóndito subsuelo de los arcos de sostén. Él no reconoce que “fue una temporada feliz, carente de resquemores” (2023: 106).

Después de haber leído este libro ya lo sabemos: por un momento, aceptando el desafío de Pollock, se creía vislumbrar un “orden” en la “jungla de grumos”, o sea, la jungla creada por la proliferación de puntos que poblaban esos gráficos en los que se había convertido la literatura y, sin embargo, debajo de la impecable elevación se encontraba el demonio de la incompletitud, del fracaso, de la pérdida. El análisis se topa con lo que constituye una limitación inherente a cualquier protocolo de historia literaria: siempre queda un resto, una dimensión inmanejable o reacia al relato estructurado que se implementa, y que podría enunciarse diciendo que es la literariedad de la literatura. Moretti constata entonces que la totalidad anhelada no es el equivalente de un sentido definitivo, esclarecedor. Ya lo sabíamos: en el espectacular dispositivo de la biblioteca de Babel que imagina Borges, en el que encontramos todo lo escrito pero también todo lo escribible, la gran revelación melancólica es que esa totalidad impensable carece de sentido, de cualquier sentido, por lo que el sentido se convierte en el último anhelo humano ante un universo transformado en una pesadillesca colección de libros (1974: 471) o, parafraseando, de gráficos, de esquemas, de arborescencias. No hay elevación, no hay totalidad, no hay sentido claro, concreto, límpido y definitivo.

Síntomas

A pesar de la atractiva figura de Franco Moretti (una especie de sabio genial o de genio errático), más interesante es subrayar que estos imaginarios, contracara inseparable de la fachada diurna de las hipótesis cuantitativas, son también imaginarios sociales. Es decir, que las creencias, las fantasías, los rechazos, los anhelos que, bajo la superficie lisa del rosado mármol de la escalera, recorren nuestro mundo contemporáneo y son muy visibles, en tanto que crueles encrucijadas, en los estudios literarios hoy.

Porque el “caso” de Moretti, por su anacronismo (adhesión al modelo de progreso y de conocimiento científico gracias a la tecnología), y por los postulados básicos que la rigen, es un revelador potente de la crisis

contemporánea de la historia literaria. La pregunta por el objeto de estudio (el caso o la serie), la determinación por lo histórico (que redefine pero exagera), la exaltación de los géneros y las formas (en una época en que la solidez de su existencia se degrada), la respuesta tecnológica a la proliferación de lo escrito, pero también a la disponibilidad inédita de todo lo publicado, la adhesión a una cientificidad y a una novedad, emblemas de progreso en un mundo que ya no cree en él, son modos de subrayar, involuntariamente, los problemas que se le plantean a la historia literaria hoy. Son, digamos, sus demonios.

Por lo pronto, Moretti da una respuesta insólita a una pregunta acuciante: cuando se habla de historia literaria ¿es una historia de qué? ¿Se trata de historia de autores, obras, movimientos, generaciones, momentos, formas, ideas, ediciones? ¿Cómo jerarquizar? En la medida en que la literatura está constituida por objetos heterogéneos, de difícil delimitación, se puede llevar, a fines ilustrativos, el razonamiento hasta el absurdo, es decir, buscar restituir una historia de los modos de fabular por vía del lenguaje (todas las veces que un hombre imaginó pirámides, diría Borges) (1974: 729) o la evolución de los manuales de literatura en la enseñanza secundaria o la de los premios literarios, o de las ilustraciones de las portadas. La globalización y la cantidad abrumadora de libros editados acentúan la dificultad de fijar fronteras idóneas del objeto de estudio. Moretti responde a eso. Ante la dificultad, no renuncia sino que recurre a una especie de utopía a la vez anacrónica (por lo positivista) y futurista (por la confianza en las posibilidades abiertas por la tecnología); una utopía que permite fabricar, por fin, un objeto uniforme, porque su existencia misma es el resultado de una elección voluntarista. Es también, en la vertiente universitaria, una manera de procesar y de simbolizar la proliferación de libros, o la conciencia contemporánea de esa ilimitada e incontrolada proliferación. Ya no se trata de reaccionar al “todo está escrito” de la literatura moderna, sino al “todo ya fue leído” contemporáneo, y también el “no podemos más leerlo todo” (Moretti lo afirma: “Una historia de la literatura sin textos” porque “hay demasiados, naturalmente, y por lo tanto no se los puede estudiar *en su individualidad*” (2023: 21)). Su giro cuantitativo aparece entonces como una versión tardía, e incluso postrera, de una impotencia humillante para la crítica.

Simétricamente al surgimiento de la teoría de Moretti, en el pensamiento sobre la historia literaria constatamos en las últimas décadas una problematización y puesta en duda de los conceptos y metodologías hasta entonces admitidos en los relatos sobre la literatura del pasado. Generación, evolución, novedad, canon, determinación por el contexto y lo sincrónico, explicación por las biografías de los autores, influencia, literaturas nacionales, predominancia de literaturas centrales y masculinas, delimita-

ción de lo que es literatura de lo que no lo es, son algunos pilares tradicionales que dejaron de ser hitos evidentes para construir esa historia.

Aunque Moretti discute algunas categorías habituales (como la de generación), su gesto no busca una vía resolutive sino rupturista. Tira por la borda el paquete conceptual y dudoso de la historia literaria tradicional, para afirmar que lo muy pequeño y lo muy grande son las fuerzas que organizan esa historia. Va más lejos aún: ante la dificultad de encontrar modos de aunar la heterogeneidad del fenómeno literario, la solución es dejar de leer, renunciar al objeto que se quiere conocer, pero, heroicamente, sin renunciar a la literatura: la vacía desde dentro, no la deja de lado. En la medida en que, ya lo dijimos, él se queda en la periferia de la literatura tradicional, la decimonónica, su intento consiste en prolongar paradójicamente algo que se ha vuelto imposible: de eso, también, hablan sus libros.

A las dificultades para estudiar un objeto tan huidizo y múltiple como lo es el texto literario se responde con una solución radical: dejar de estudiarlo, prefiriendo fenómenos que el propio análisis crea, y que dan rodeos infinitos alrededor del objeto añorado, inclusive para sustituirlo. En “Abstracción, motivos recurrentes y forma”, Moretti insiste sobre el modelo computacional y los gráficos abstractos para trabajar la historia literaria, poniendo el acento sobre la necesidad de analizarlos para sacar conclusiones de ellos, en una posición de rivalidad con las obras magistrales que busca de alguna manera reemplazar: “si las configuraciones abstractas son nuestro nuevo objeto de estudio, y lo son, entonces tenemos que aprender a volverlos *tan interesantes intelectualmente como un gran fragmento de una gran obra literaria*” (2016: 532). Sin embargo, el resultado termina siendo decepcionante. Inevitable citarlo a Funes (o a Borges hablando de Funes) en ese caso: la lectura abarcadora, la lectura de todo, lleva a no poder pensar nada, vale decir, a no poder leer nada.

En lo que precede se vuelve evidente otro fenómeno agudo hoy: la tentación por abandonar los estudios literarios, el alejamiento por lo tanto de la especificidad de la literatura, la degradación de su prestigio social cuando no el anuncio de su “muerte” (Premat, 2019). Y, más allá, la persistente animosidad hacia la literatura (el “odio de la literatura” del que habla William Marx) (2014) que recorre muchas teorías actuales, en particular las que la consideran algo del pasado, terminado. Junto con la puesta en duda del papel tradicional de la literatura en las Humanidades o las contradicciones entre claridad, transparencia y complejidad, que se constatan en Moretti, apuntan a tendencias más generales, que son las del rechazo colectivo de lo poco inteligible, lo relativo, lo incierto semánticamente, lo teórico y lo que podría denominarse lo intelectual. Nuestra época, y por lo tanto nuestras Humanidades, busca cosas concretas, simples, fáciles de descifrar, a las que se pueda atribuir rápidamente un sentido. Un sentido

que emerge en un movimiento amnésico: muchos estudios actuales, en particular en la academia estadounidense, dejan de lado, rencorosamente puede decirse, las sofisticaciones semánticas de las teorías dominantes a fines del siglo XX, para postular una cognoscibilidad sencilla del objeto. Mucho se ha hablado del retorno del autor, del contexto, de lo "real", de lo documental, en tanto que reacción al modelo de lectura inmanente del estructuralismo, olvidadiza del contexto, y la sacralización consecuente del concepto de texto. A mi modo de ver, y Moretti es muy evidente en este sentido, no se ha apreciado lo suficiente la potencia restauradora de un sentido común y de una transparencia enunciativa en contra de las perturbaciones en el saber y en los enunciados que, de Lacan a Foucault (lo que a veces se conoce como la *French Theory* o como lo postmoderno), emergieron en un momento dado en los estudios humanísticos y relativizaron las certezas asociadas al conocimiento.

Entre desaparición y descalificación de los estudios literarios, el imperativo hoy sería recuperar la legitimidad para ellos, atribuyéndoles un justificativo social. Moretti asume esa necesidad y lo hace buscando en la novedad tecnológica y en los ensueños enciclopédicos de un saber total, algo que autorice la prolongación de las Humanidades, en un momento en que se impone, en los escenarios colectivos, la idea de su inutilidad. Son evidentes, en la misma perspectiva, la respuesta archivadora y las quimeras de preservación de todo el pasado, en una época de obsesiones memoriales, simétricas a la falta operativa de memoria y a la pérdida de contacto con las experiencias de las generaciones precedentes. Por fin, ante la suspensión de cualquier futuro y el alejamiento del pasado en tanto que relato explicativo, el compulsivo evolucionismo de Moretti suena como una fantasía compensadora ante un tiempo social desorientado, heterogéneo, imposible de amaestrar, sin proyecciones hacia el porvenir. Frente a lo inactual, a lo anacrónico, a la proliferación de líneas temporales, la novedad y la tecnología son, efímeramente, valores de refugio, vagos sucedáneos detrás de los cuales se sigue percibiendo la negatividad, el pesimismo, el fardo de la pérdida.

Pero Moretti no se conforma con responder a éstas y otras obsesiones contemporáneas, sino que a partir de ellas propone un despliegue imaginario que, si bien dialoga intensamente con negatividades actuales, también crea, inventa, fabula, lo que termina siendo uno de los intereses de sus textos, que es su valor —me atrevo a decirlo— literario, o al menos su dimensión de algo así como una ficción crítica, una ficción de historia literaria, como tantos escritores han propuesto a lo largo del siglo XX, empezando por Borges, claro está.

Una de las herramientas para ello es la del recurso a la imagen para plasmar el gesto cognitivo, para representar algo demasiado amplio y

complejo para ser dicho con palabras: los gráficos, los esquemas, las curvas estadísticas, las arborescencias, los diagramas, transforman lo conocido en código poco inteligible pero fuertemente metafórico: lo icónico no interpreta pero se supone significa y en todo caso fascina (el uso de la imagen, en la perspectiva de construir una totalidad analítica explica quizás que Moretti se refiera a veces a Aby Warburg, aun cuando sus protocolos y objetivos sean a menudo opuestos). El punto álgido de este funcionamiento es la propuesta de crear "realidades alternativas" o sea la posibilidad de encontrar un modelo, un esquema, que dé cuenta de la literatura real. Con esto Moretti se refiere, entre líneas, a los modelos ideales-tipo de los sociólogos o a las ecuaciones matemáticas como forma de conocimiento. En ambos casos, se trata de experimentar otros modos de organizar la realidad "real", esto es, la literatura "real" (2023: 44). Sin embargo, esa realidad alternativa, en tanto que aproximación experimental al conocimiento de un objeto huidizo, se asemeja, quiérase o no, a las propuestas de la crítica ficción y de la historia contrafáctica (Deluermoz 2019). La anhelada "historia material de la literatura" es una historia de la literatura sin literatura, así como Borges retomaba alguna broma de Oscar Wilde acerca de una biografía de Miguel Ángel que no mencionase su trabajo artístico (1974: 729). Esas fantasías son ficciones que permiten pensar de otra manera la historia de la literatura, para Moretti, o la forma biográfica para Borges (forma que también es una modalidad posible de la historia del arte).

En resumidas cuentas: lo que puede considerarse imaginario en Moretti recurre a construcciones que, aunque abusan de las coartadas del sentido común y del saber positivo para justificarse, despliegan involuntariamente el misterio del conocimiento, la pequeñez humana ante lo innumerable, la ambivalencia de la palabra, la fugacidad de la belleza o lo enigmático del hecho estético, esa inminencia de una revelación que no se produce (Borges, 1974: 635).

* * *

Un último comentario sobre el demonio que se expresa en *Falso movimiento*. Muchas veces, Moretti concluye un comentario crítico, la constatación de una imposibilidad, el balance sobre una dificultad antes ignorada, afirmando, contra la evidencia de lo que acaba de decir, que una solución, una prolongación, una anulación de la parcialidad, del sinsentido, de la pérdida, son posibles. O sea, después del razonamiento, la utopía, porque suele expresar un deseo de un imposible considerado efímeramente posible. El ejemplo más espectacular de esto, el más significativo, es el cierre del libro, en el que afirma:

No estábamos preparados en lo profundo, y no porque no supiéramos estadística. La estadística se estudia y se aprende; lo difícil es ser capaces de esa *imaginación científica* que confiere a las ciencias naturales su extraordinaria audacia intelectual. Ojalá nosotros tuviésemos teorías tan bellas...
¿Las tendremos algún día? (2023: 115)

El recorrido comprueba, al final, una imprevención “en lo profundo”, una incapacidad para la imaginación, una imposibilidad de acceder a la belleza. Pero contra vientos y mareas, a pesar de la conclusión pesimista, él sigue haciéndose la pregunta, dejando abierta la posibilidad, quimérica, de una prolongación, en aquel día, imprevisible pero resplandeciente, en el que lograremos definir bellísimas teorías. Habiendo ya llegado a lo alto de su escalera, Moretti no renuncia del todo a seguir elevándose.

Bibliografía

- BACHELARD, Gaston. *Poética del espacio*. Buenos Aires: FCE, 2000.
- BORGES, JORGE LUIS. *Obras Completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- COQUIO, CATHERINE. *Le mal de vérité ou l'utopie de la mémoire*. París: Colin, 2015.
- DEMANZE, LAURENT. “L’imaginaire encyclopédique. Sur quelques usages contemporains de l’imagination”. *Littérature* vol. 2, núm. 190, 2018.
- DELUERMOZ, QUENTIN y PIERRE SINGARAVELOU. *Pour une histoire des possibles*. París: Points, 2019.
- DERRIDA, JACQUES. *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta, 1997.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1968.
- GOLDSMITH, Kenneth. *L’écriture sans écriture. Du langage à l’âge numérique*. París: Jean Boîte Editions, 2018.
- MARX, WILLIAM. *La haine de la littérature*. París: José Corti, 2014.
- MORETTI, FRANCO. *Falso movimiento. El giro cuantitativo en el estudio de la literatura*. Buenos Aires: Eduntref, 2023.
- . *Atlas de la novela europea, 1800-1900*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1998.
- . “Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria 1”. *New left review*, núm. 24, 2004a. Disponible en línea: <https://newleftreview.es/issues/24/articles/franco-moretti-graficos-mapas-arboles-1.pdf>.

---. “Gráficos, mapas, árboles. Modelos abstractos para la historia literaria 3”. *New left review*, núm. 28, 2004b. Disponible en línea: <https://newleftreview.es/issues/28/articles/franco-moretti-graficos-mapas-arboles-3.pdf>.

---. “Abstraction, motifs récurrents et forme”. *Revue d'histoire littéraire de la France*, PUF, 2016/3 vol. 116.

PREMAT, JULIO. “Muerte de la literatura. Notas sobre un debate”. *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año XLV, núm. 90, 2019.

STAROBINSKI, JEAN. “La mélancolie de l'anatomiste”, *Tel Quel* núm. 10, 1962.