

# NEW LEFT REVIEW 108

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2018

## ARTÍCULOS

ALEXANDER CLAPP	Rumanía rediviva	7
MARCO D'ERAMO	Geografías de la ignorancia	47
JACOB COLLINS	Pensar de otro modo	51
MELISSA MYAMBO	¿África en ascenso?	81
MIKE DAVIS	El año 1960	95
CHIN-TAO WU	La moda seduce al arte	129

## CRÍTICA

PETER OSBORNE	La historia de Habermas	139
FRANCIS MULHERN	Empson, sin igual	155
JOHN NEWSINGER	El héroe del laborismo	165

---

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

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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

INSTITUTO  
**25M**  
DEMOCRACIA

**ts**  
d traficantes de sueños

---

[SUSCRÍBETE](#)

Michael Wood, *On Empson*, Princeton (NJ),  
Princeton University Press, 2017, pp. 212.

FRANCIS MULHERN

## WILLIAM EMPSON, SIN IGUAL

Siete son los tipos de ambigüedad que William Empson proclamó en el libro que publicó en 1930, cuando solamente tenía 24 años, adquiriendo con él un reconocimiento inmediato y duradero en tanto que pionero –o gamberro– de la crítica literaria. Siete son también los capítulos de su siguiente libro, *Some Versions of Pastoral* (1935). Un tercer libro, *The Structure of Complex Words* (1951), introducía una pequeña variación en el esquema, incluyendo, junto a los estudios literarios, un grupo de capítulos teóricos que formaban un total (en la estimación de Michael Wood) de siete. En verdad, el primer recuento que hizo Empson quedó sin confirmar, incluso en el mismo *Seven Types of Ambiguity*, que en realidad es una lección sobre la ironía, que fue una preocupación central de su escritura crítica y de su poesía. En cuanto al resto de su obra, Empson era, después de todo, un matemático que adoraba los patrones, un poeta ducho en rigurosos esquemas prosódicos, alguien con una inclinación a crear eso que él llamaba «virtuosismos». No hay razón alguna para conceder al número siete ningún significado especial, más allá de señalar, quizá, que las culturas humanas han contado muchas cosas de siete en siete: los días de la semana, los estadios de la vida, los robledales, las novias y los hermanos y que, por lo tanto, la palabra misma es un brote ejemplar de esos «matorrales» lingüísticos a los que Empson acabó por conceder más importancia, para nuestros procesos habituales de interpretación y valoración, que a lo que él llamaba conocimiento «oficial». En lo que ahora nos ocupa, sin embargo, en el libro de Wood, que consta también de siete capítulos, el simbolismo es sin duda inequívoco: es un emblema de afiliación o de apego.

El lector que aborde *On Empson* por primera vez hará bien en partir del contexto de su publicación. El libro fue un encargo dentro de una serie titulada Escritores acerca de escritores, en la que a Empson le precedieron Arthur Conan Doyle, Walt Whitman, Elizabeth Bishop, W. H. Auden y Susan Sontag. Es una miscelánea de nombres que nos indica que el criterio que rige aquí es el entusiasmo más que cualquier otra continuidad impersonal de tema o de ámbito. Los autores de los libros de la serie, sea cual fuera su relación práctica con la universidad, son promocionados en tanto que «escritores», no especialistas. Por supuesto, Wood es un académico de carrera con un destacado currículum institucional, tanto en Gran Bretaña como en Estados Unidos, y sus intereses literarios abarcan desde Yeats hasta Nabokov. También ha escrito para el cine y (especialmente) sobre el cine a lo largo de muchos años. El término genérico «especialista» no estaría aquí mal empleado. Pero, en esta ocasión, el proyecto reclamaba una actuación de otro tipo, por lo que no nos encontramos ante una monografía convencional. «El Empson que me gustaría conjurar en este libro», dice Wood, y la elección del verbo es ya una declaración de principios, «es al *escritor* que Empson es, tanto cuando es crítico como cuando es poeta», no porque él se ejercite en más de un modo, sino por la forma en la que habita en ambos, en una «relación íntima con el lenguaje, una sensación de que al lenguaje hay que cuidarlo y de que no puedes ir a ninguna parte sin él». El libro de Wood es una introducción a este Empson y una introducción enormemente elogiosa: «celebración» es una palabra recurrente en la solapa, así como lo es «maravilloso» en la prosa del propio libro.

A pesar de su relativa brevedad dentro de lo que suele ser habitual en los estudios sobre Empson (en el otro extremo de la escala, la biografía de John Haffender se acerca a las 1.500 páginas repartidas en dos volúmenes) el estudio de Wood proporciona un panorama completo del conjunto de sus escritos, lo que incluye dos capítulos detallados sobre su extraña y evocadora poesía, llena de compresiones y transposiciones sintácticas y de las analogías eruditas en las que perseveraba a la manera de quien reconocía como su maestro, John Donne. Empson fue tan precoz en esto como lo había sido en la adopción de los intereses que lo condujeron a escribir *Seven Types of Ambiguity*, ganándose así un lugar en dos de las antologías poéticas definitivas de la época, *New Signatures*, de Michael Roberts (1932) y *The Faber Book of Modern Verse* (1936), a la que contribuyó con precisamente siete poemas. Pero Wood concentra su interés necesariamente en la prosa crítica y, en particular, en los tres libros que Empson ya había escrito a principios de la década de 1950, que fue el momento en el que se instaló definitivamente a vivir y enseñar en Inglaterra, después de pasar largas temporadas en Japón y China.

En el libro se produce un duelo que es un choque de estilos de actuación, tanto o más que de ideas abstractas. El modo de hacer de Empson es

espontáneo, natural, «altivamente informal», como dice Wood en una frase muy acertada, y radicalmente desmañada. Reconoce lo poético en sus habituales escenarios, pero únicamente para anunciar un movimiento analítico en contra de la «irritación» de la «belleza no explicada»; el juicio de valor, que habitualmente se entiende que es la principal ocupación del crítico, «llega bien antes o bien después» de la labor a la que él mismo se dedica, «cuyo objeto es mostrar los modos de acción de un efecto poético». Desdeñoso de los programas poéticos imagistas y simbolistas, creyente en que la poesía pertenece a un mundo común de afirmaciones y refutaciones discutibles, Empson se dedica a «desconcertar» y a practicar la ética del «argüir», como él diría, resultando no solamente comprometido sino belicoso allí donde sea necesario. Su actitud al escribir *Seven Types of Ambiguity*, explicaba él, «era la de un hombre honesto que convertía su ignorancia del “tacto” en un motivo de orgullo». Esa actitud portaba con ella una historia social: Empson era un hijo, educado en Winchester, de la aristocracia de Yorkshire y en su registro personal se mezclan elementos de la tradicional campechanía aristocrática con las costumbres escolares y los hábitos arraigados de la hipérbole y del eufemismo, todo ello contribuyendo a crear el efecto de una forma de sociabilidad que no terminaba de estar del todo a gusto consigo misma.

El tono coloquial de Wood es muy distinto. La prosa es felina, alternativamente rápida y lenta, concentrada pero alerta también a lo que pueda surgir a lo largo del camino, apreciando la sutileza. Aquí también hay una historia, una menos directamente social –aunque Wood marque su distancia ante el «señorial» Empson– que profesional. Décadas de devoción a la lectura atenta, tal y como la practicaba Empson de manera brillante, después curtida en doctrina y pedagogía por parte de la Nueva Crítica –corriente de la que Empson negaba con fiereza formar parte– han alimentado esa costumbre generalizada de la crítica literaria angloestadounidense de convertir cualquier presentación crítica en una ficción que describe el proceso del descubrimiento, el registro por escrito de un encuentro al desnudo entre el lector y el poema. El *modus operandi* de Wood participa de esta tendencia y la proyecta a un estadio superior. «Durante mucho tiempo [Empson] ha estado haciendo lo que hacen los buenos críticos», nos dice en un momento dado: «Confiar en su propio sentido de las palabras y en el don del escritor». Y el encuentro no es únicamente desnudo; es en vivo, como si se transmitiera en directo desde el aula. Empson era capaz de terminar un capítulo con una lista de los textos que tenía la intención de debatir pero que debía (por ahora, por decirlo así) dejar de lado; la actuación de Wood se construye de manera similar: «Quiero ahora echar un vistazo a...», «Querría detenerme en...» o, apartándose de la temporalidad real que impone la lectura de un libro impreso: «Hace cosa de un mes estaba yo intentando elaborar...». Esto es una escritura crítica modelada como una interacción en tiempo real.

Y tiene como resultado un estilo argumentativo en el cual los calificativos parecen en algunos momentos estar más a la vista que las afirmaciones sustantivas. Pero lo que, sin embargo, queda claro es la centralidad –o, mejor dicho, por emplear una metáfora activa, la presión incesante– de la idea de ambigüedad en el pensamiento de Empson, en tanto que esta idea se extiende desde la poesía hasta el empleo del lenguaje en general a lo largo de los aproximadamente veinte años que median entre *Ambiguity* (el apelativo familiar que Empson usaba para referirse a su primer libro) y *The Structure of Complex Words*, que trae consigo el desarrollo procedimental correspondiente, que aborda desde el análisis verbal de efectos locales o de pequeña escala hasta la preocupación por entidades de un tipo y escala bastante distintos. Wood comienza con un pasaje del primer libro, en el que Empson analiza cuatro versos de Macbeth, cuadrando su defensa en una única palabra. *Some Versions of Pastoral*, por el contrario, escoge todo un modo literario completo como objeto y, con un mínimo resumen y caracterización como guía (la labor de la forma es «incluir lo complejo dentro de lo sencillo»), propone nuevos ejemplos de pastoral, así como un boceto de su desarrollo moderno. En el corazón del libro, como Wood correctamente valora, se encuentra el tropo de la ironía, que señala la relación incierta del sujeto que habla con lo que este dice y, en especial, un extenso análisis de la doble trama y de la «doble ironía», que el mismo Empson se inclinaba por defender como «algo natural al escenario teatral». Como sus antecesoras, *Complex Words* regresa a los textos literarios canónicos; y presenta sus investigaciones lingüísticas como algo al servicio de la crítica literaria: «Incluso un paso moderado en la dirección de nuestro entendimiento del lenguaje haría mucho para mejorar [la búsqueda] y, en cualquier caso, para mejorar nuestra capacidad general de lectura». Pero esta descuidada frase final apunta a un equilibrio muy distinto de los intereses y las prioridades. Aquí había un campo no hollado de investigación semántica; el «conocimiento práctico rico y oscuro» que, como Wood plantea con demasiada benevolencia, «el lenguaje custodia para nosotros», el «matorral» ideológico-afectivo de la comunicación cotidiana.

Es en buena parte por esa licencia que otorgan las convenciones más que por cualquier otra prueba rigurosa por lo que se denomina a Empson un «crítico». Comparado con su contemporánea en Cambridge, Queenie Roth, y con el profesor con la que esta se casó, F. R. Leavis, Empson se adelantó y se retrasó a la vez con respecto al momento crítico mismo. Su obra, en su detalle textual, evoca a menudo estilos filológicos más que las ingeniosas proezas de atento análisis verbal por las que se le recuerda más. Y, a pesar de su desconfianza ante las teorías generales, la mayor parte de sus energías intelectuales se dirigen hacia horizontes conceptuales de ese tipo, más que hacia las actividades más habituales de los críticos literarios que ejercían a

mediados del siglo xx. No se acomodó con el antiintencionalismo del *New Criticism*, y ni siquiera emprendió una crítica ponderada de este ni tampoco, como muestra Wood, defendió una alternativa coherente; la colección póstuma de ensayos *Using Biography*, que casi llegó a ver publicada en vida, era una colección de estudios dispares sin ningún marco material que los encuadrara, era un gruñido que hacía referencia a la «ley Wimsatt», que prohibía que la crítica literaria empleara como recurso la vida del autor y sus propósitos explícitos acerca de su obra. La excepción a este patrón constitutivo fue en sí misma excepcional dentro del campo de la crítica: su cruzada, que se alargó durante décadas, contra los críticos «neocristianos» y contra sus aquiescentes compañeros de viaje dentro de la academia. La guerra de Empson, que comenzó pronto, armada de lecturas no ortodoxas de los poemas de George Herbert y de Gerald Manley Hopkins y mediante una defensa del John Donne escéptico contra el Eliot de la High Church, y que continuó hasta el momento de su muerte con una reinención clamorosa, inacabada, del *Faustus* de Marlowe, alcanzó su mayor intensidad en *Milton's God* (1961), una obra exclusivamente consagrada a la tesis de que «la razón por la que [*El paraíso perdido*] es tan buena es porque hace a Dios tan malo».

Ese dios de Empson, «monstruo de la tortura», el padre que exige la muerte sacrificial del hijo es, sin duda, el más temible de todos los trasgos que integran el repertorio de la controversia crítica inglesa; incluso un admirador tan creativo como Wood encuentra motivos para detenerse en este punto. Pero hay razones menos terribles, más familiares, que justifican esta resistencia al privilegio cristiano. «Me sorprende», observaba Empson, escribiendo ahora con aprobación acerca de Henry Fielding,

que los críticos modernos [...] se hayan vuelto tan extrañamente reacios a admitir que en el mundo hay más de un código moral, cuando el propósito central de leer literatura imaginativa es acostumbrarte a este hecho básico.

Aquí está el valor cardinal de la escritura de Empson, tal y como la describe Wood, sintetizándolo mediante una figura retórica tras otra. Amplía «nuestro repertorio de las posibilidades humanas» y «siempre estará allí cuando tratemos de entender los tipos de aventura que nos puede proporcionar la lectura». O, una vez más,

El gran don [...] del sentido abierto de la ambigüedad de Empson es el desafío de un territorio verbal inexplorado [...] de mundos que creíamos conocer.

Y con la ironía ejercemos lo que Empson denominaba «un generoso escepticismo» y que Wood, siguiendo ahora a Henry James, llama «el intervalo entre significados», que es «el hogar de cualquier otro supuesto posible». Estas figuras también se domesticarían; la imagen de la virtud crítica que toma su forma a partir de ellas está lejos de ser una extraña. En cualquier caso,

las frases seductoras de Wood refrescan un viejo estereotipo: el del crítico liberal que afirma con bravura «el valor de la existencia individual en toda su variedad, complejidad y dificultad». Estas palabras proceden de *The Liberal Imagination*, de Lionel Trilling (1950). Han sido objeto de amplia reverencia en tanto que formulación clásica del liberalismo cultural propio de las décadas de la Guerra Fría y si, después de todo, hubieran de ser rechazadas como una toma de posición, no lo serían porque las condiciones de vida que identifican sean triviales. El ensayo sobre la literatura proletaria de Empson enfatiza este punto y el libro en el que está incluido dicho ensayo resulta que revela el truco. La cuestión es que, en su abstracción y su tendenciosidad mal disimulada, dicha retórica brinda el opuesto simplificado de lo que supuestamente defiende: es un ejercicio del más excelso sentimentalismo, una de las versiones intelectuales de lo pastoral.

En la obra sobre literatura y lenguaje de Empson había mucho más que una ética benevolente de la imaginación literaria y también hay mucho más pensamiento político, algo sobre lo que Wood tiene muy poco que decir. Había buenas y obvias razones para que la materia se tratara de una forma breve, pero el silencio casi total es engañoso. Posicionado a la izquierda desde sus días escolares, Empson compartió las principales orientaciones de la política comunista de mediados y finales de la década de 1930, aunque permaneciera, como él mismo expresaba, «temboloroso en la fe». Expresó su admiración por la poesía política de sus contemporáneos de inclinación marxista, especialmente por la de Auden, a la vez que declaraba su incapacidad para seguir esa vía. (El pensamiento en voz alta de su poema «Autumn on Nan-Yueh», inspirado por su primera temporada en la Universidad Nacional de Pekín a finales de la década de 1930, indica que este apocamiento bien podría haber sido una señal de su mejor juicio en este asunto.) El vínculo con China resultó ser duradero. De vuelta en Londres durante la guerra y trabajando en la sección de propaganda de la BBC, empleó su puesto para despertar la conciencia de que los chinos eran aliados en una batalla integral contra las fuerzas del Eje. Una segunda estancia de cinco años en China coincidió con la Guerra Civil y con los primeros años de la República Popular. Los Empson fueron ardientes partidarios del nuevo orden —la esposa de William, Hetta, una artista sudafricana blanca, era miembro del Partido Comunista Británico— y, ante la hostilidad manifiesta de las agencias diplomáticas estadounidenses, se unieron con orgullo a las masas que festejaban la victoria de Mao. La solidaridad de Empson con la China revolucionaria era empírica en su alcance y significativamente condicionada por su lealtad personal hacia sus alumnos y compañeros; no parece que se planteara nunca seguir los pasos de Hetta hasta el PC. De la misma manera, su cualificada defensa de la política de «reforma del pensamiento» intelectual del partido chino —«provocando» o «chinchando», como diría él—,

en la que perseveró hasta que se relajó la campaña de las Cien Flores en 1956-1957, se sostenía, en igual medida, tanto por su creencia en la integridad enraizada de sus viejos colegas, como por el optimismo político al que su temperamento le inclinaba. En sus afectos políticos, ninguna causa ocuparía después el lugar de China. Una estancia como profesor visitante en la Ghana recién independizada le hizo conservar las esperanzas en el socialismo africano, pero le dejó preocupado el reflejo autoritario de Nkrumah. Se manifestó junto a la Campaña por el Desarme Nuclear desde los primeros días de esta y se unió a las protestas públicas contra el apoyo del gobierno laborista británico a la guerra estadounidense en Vietnam, sacando buen provecho de lo que entonces era una firma famosa en las páginas de cartas al director de la prensa. Para alguien cuya preocupación principal no era la política, que habitaba una cultura intelectual en la que, como él mismo señaló una vez con mordacidad, la falta de opiniones políticas solía interpretarse como «profundidad», el suyo es un historial de compromiso admirable.

Es tal vez sorprendente, pues, dada su disposición a exponerse a la controversia pública, que el compromiso más apasionado de Empson haya sido también uno de los más estrechamente focalizados (pero esta es una de las rarezas menores de su dilatada *kulturkampf* contra el cristianismo en el campo de los estudios literarios). Empson había sido, desde hacía mucho tiempo, crítico ante las lecturas que trataban de recuperar en clave cristiana, poemas en los que él veía e insistía en ver una contradicción irreductible y, a mediados de la década de 1950, había identificado un «movimiento neocristiano» que habría logrado alterar los términos canónicos de la lectura de toda una serie de autores y que debía ser contrarrestado. Una década más tarde, aún seguía preocupado por el «resurgimiento» cristiano al que había que resistir con la debida energía polémica, como se resiste ante algo no solamente equivocado sino inmoral y peligroso para el bienestar humano. (De hecho, afirmaba, con la autoridad que concede el trato personal, que 1984 de George Orwell estaba impulsada por la repugnancia tanto ante el cristianismo como ante las terribles novedades seculares de la política del siglo xx). Empson era hombre de robustas creencias y fueron afirmaciones como estas las que llevaron a su colega de Oxford, John Carey —un testigo característicamente dicharachero—, a burlarse de su propensión a sufrir «desquiciados» «ataques de obcecación». Lo mejor que se puede decir de esta batalla en concreto es que fue una reacción, primero con retraso y después obsesiva, a una corriente de pensamiento que se había edificado y después abatido aproximadamente diez años antes de lo que las observaciones de Empson dan a entender. El Discernimiento Cristiano fue una de sus formas crítico literarias y la revista *Scrutiny*, bajo la dirección de Leavis, ya lo había combatido a finales de la década de 1940, que fueron también los años de la apoteosis de T. S. Eliot. El hecho de que Empson viviera en

el extranjero durante casi la mitad de este lapso relevante de tiempo y no solamente fuera, sino trabajando en culturas no cristianas (budistas), solamente puede haber reforzado la diferencia entre la atmósfera de Inglaterra a inicios de la década de 1950 y el ambiente librepensador de sus días de estudiante universitario y afilado la agudeza de su juicio, en el que el hábito de exagerar ya era muy pronunciado. (El imaginable impacto de su repentina expulsión de Cambridge por posesión de anticonceptivos no habría dependido de ninguna inflación retórica de este tipo). No obstante, a finales de la década de 1970 había llegado a la conclusión de que los neocristianos se habían «disuelto». El principal enemigo ahora era el «inhumanismo», o el régimen de la Ley de Wimsatt.

La sorpresa en este caso, dada la vehemencia de su oposición al decreto crítico de que la intención autoral no es algo ni disponible ni admisible como medida del éxito de una creación literaria, es que Empson no se preocupara de desarrollar un argumento claro y consistente en su contra. Como una postura general, el antiintencionalismo no era mucho menos vulnerable que las ingenuidades que proscibía y que él en ningún caso estaba defendiendo, en ocasiones dando la sensación, de hecho, de tener más en común con el inhumanismo triunfante. Pero si, al mismo tiempo, Empson estaba dispuesto a llegar tan lejos como para afirmar que tener una información biográfica inventada era preferible a no tener ninguna, esto se debía a que, para él, lo que se jugaba en esta batalla era algo que no ponía de manifiesto el título del famoso ensayo programático: «The Intentional Fallacy». W. K. Wimsatt y su coautor Monroe Beardsley dedicaban la mayor parte de su espacio y énfasis a cuestionar la intención autoral como un criterio de valor y, al hacer esto, invertían las prioridades intelectuales de Empson. Valorar, como él decía, era algo que ocurría antes o después del trabajo que a él le interesaba, que era el análisis verbal de los efectos literarios. No se trataba de una propuesta tecnicista: Empson no era insensible a los asuntos relativos al valor. Pero, como su héroe moral, Henry Fielding, confiaba en sus intuiciones y esperaba que estas fueran suficientemente buenas. La inquietud que animaba su obra era la *interpretación*. El primer principio de Empson era que había una continuidad fundamental en todos los usos del lenguaje, ya fueran refinados u ordinarios, en tanto que se produce un toma y daca de significados entre los sujetos sociales que habitan ese lenguaje. La autosuficiencia del objeto literario, postulada en la poética moderna angloestadounidense, era una ilusión; el dogma crítico de la «falacia intencional» era el reflejo de una fantasía iconicista y era inconcebible que la biografía –incluyendo las intenciones que pudieran descubrirse, mutuamente irreductibles en todos sus sentidos– no se reconociera como un contexto de comunicación necesario y verificador, de lo que, de otra forma, se arriesgaría a dispersarse en un campo de ambigüedad lingüística que, en principio, parece ilimitado.

La biografía aquí no es el sendero metodológico exclusivo y limitador que puede ser en ocasiones; es una de las variedades de la historia que, de hecho, sería el marco de referencia más informativo para el método de Empson a medida que lo desarrollaba en dirección a *The Structure of Complex Words*, una obra en curso, en efecto, y –semejante en esto a sus dos predecesoras– para la cual el término «crítica literaria» apenas sería aplicable, ni siquiera a falta de uno mejor. La vida en cuestión ahora era algo transindividual, era la vida de las palabras y de sus significados a lo largo del tiempo. Algunos de los estudios que componen el libro podrían pasar por crítica literaria: los ejemplos de Wood, que atañen a la palabra «fool» en *King Lear* y «honest» en *Othello*, son de este tipo. Pero otros exceden este ámbito alejándose de la crítica en su búsqueda del significado histórico y de sus modalidades, lo cual involucra a la antropología, la filosofía y la lingüística. Un segundo capítulo dedicado a «honest» tiene, por el contrario, un carácter lexicográfico y aprovecha la ocasión para proponer una reconstrucción y extensión integral de la metodología establecida por el *Oxford English Dictionary*; otro capítulo, más lógico y de tendencia más gramatical, desmontaba las cuatro (¿o más?) «ecuaciones», que se suponía que contenía el verbo «be». Cada uno de estos viene con un sistema de notaciones hechos a medida de los juicios que pueblan los temperamentales y espontáneos análisis de la prosa de Empson, unos elementos estilísticamente ajenos de los que Wood prescinde en su relato.

El Empson de Wood es en exceso el crítico literario que Empson no era. El objeto que aparece ante nuestros ojos a lo largo de los veinte años de trabajo que comienzan con *Seven Types of Ambiguity* –que se desarrolla, es verdad, dentro de un corpus literario en buena medida tradicional– es el lenguaje en uso, el lenguaje en tanto que una práctica comunicativa histórica y socialmente determinada. Si hubiera que darle un nombre conceptual a la práctica de Empson, sería algo así como una variación de la pragmática literaria. Su inspiración en esto, diría él siempre, con una conspicua deferencia filial, fue su profesor de Cambridge, I. A. Richards, el autor de *Practical Criticism*. Pero la comparación más sugerente, aunque haya de ser limitada, es con la obra de un miembro más joven de la generación de Richards, con el pensador ruso Mijaíl Bajtín y su colaborador Valentin Vološinov. Iniciativas como los estudios de Bajtín sobre el dialogismo, los géneros orales y la heteroglosia y la teoría de Vološinov del signo lingüístico «multiacentuado» abrieron el terreno para considerar el lenguaje como una práctica social, un terreno por el que entraría Empson más tarde desde otro lado, mientras avanzaba en sus investigaciones sobre la ambigüedad y la ironía. Sin embargo, la diferencia era crucial, porque aunque Empson se hallaba comprometido con lo histórico y lo social como parámetros del análisis semántico, carecía de los conceptos necesarios para avanzar teóricamente en esos términos. El «dialogismo» de Bajtín era

una propiedad de la expresión individual, no únicamente un registro del hecho empírico de la interlocución y, por lo tanto, implicaba la prioridad constitutiva de las relaciones intersubjetivas en el discurso; Vološinov operaba dentro de una tradición establecida de pensamiento marxista sobre la ideología, por muy infradesarrollada que estuviera en el campo del lenguaje. Empson, por el contrario, se movía entre los conceptos abstractos de «mente», «lenguaje» y «mundo» y únicamente *Some Versions of Pastoral*, que tenía como tema un modo cultural histórico aislado, indicaba alguna vía alternativa. En la medida en la que se sentía deudor de cualquier tipo de fidelidad teórica, continuó el sendero liberal individualista de su antiguo mentor, el utilitarista Richards.

Esta dislocación intelectual fue una de las varias dislocaciones metafóricas o literales que otorgaron a la carrera de Empson su nota característica. Un occidental en el corazón de las tierras budistas y un panteísta (de aquella manera) entre cristianos; un noble inglés entre comunistas chinos y un compañero de viaje entre los *pentiti* de la Guerra Fría; un lingüista entre críticos, con una afición por la edición textual drástica: la más importante de estas relaciones, en lo que respecta a su sesgo cultural general, fue su experiencia en Japón y China, que le regaló una aversión pertinaz por el presuntuoso universalismo de Occidente, sobre todo cuando se manifiesta bajo la forma del cristianismo. Cuando se estableció en Inglaterra, ya muy entrada su cuarentena, asumiendo su primer y único puesto docente en una universidad inglesa después de una ausencia de aproximadamente veinte años, en cierto modo era un forastero. Y las dislocaciones no fueron únicamente contextuales: sus investigaciones intelectuales traían su propio destino a cuestas, o eso parecía. El propio Empson sostenía que el ironista —especialmente quien practicara la doble ironía que él relacionaba con la escena teatral— debía, más tarde o más temprano, alcanzar un lugar de ignorancia y es difícil descartar el testimonio de tantos y tantos lectores y oyentes de Empson (entre ellos Michael Wood) que se han preguntado, en esta u otra ocasión, a lo largo de muchos años, no solamente si decía la verdad —la clásica reserva—, sino si realmente se creía lo que estaba diciendo. Esta es tal vez el atractivo más profundo de Empson. Un racionalista enérgico que no tenía tiempo para la falta de lógica disfrazada de «misterio» teológico o de pomposa «paradoja» —desdeñaba a Oscar Wilde—, que estaba, no obstante, fascinado por la ambigüedad en todos sus grados, desde la homofonía hasta la contradicción, hasta el punto de que podría parecer que esta era un rasgo de lo que él mismo pensaba y en realidad era: un ejemplar único.