

# NEW LEFT REVIEW 119

SEGUNDA ÉPOCA

NOVIEMBRE - DICIEMBRE 2020

## ARTÍCULOS

AARON BENANAV	Automatización, primera parte	7
ALAIN SUPIOT	Un artista de la ley	45
PERRY ANDERSON	¿Situacionismo a la inversa?	51
JOHNNY RODGER	La biblioteca que desaparece	104
LOLA SEATON	Los fines de la crítica	115

## CRÍTICA

BENJAMIN KUNKEL	Socialistas en Estados Unidos	147
ROBIN BLACKBURN	¿Reformar para conservar?	153
SUSAN WATKINS	Apalea a los bedeles	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](#)

## LOS FINES DE LA CRÍTICA

### *Una respuesta a Joseph North*

«¿PARA QUÉ SIRVE realmente la crítica literaria?». Esta es la sugerente y quizá exasperada pregunta con la que Joseph North comenzaba su ensayo «Dos pasajes en Raymond Williams», aparecido recientemente en las páginas de esta revista. El ensayo era una respuesta a la reseña de Francis Mulhern del libro de North, *Literary criticism: A Concise Political History* (2017), que podría describirse como un diagnóstico ampliado del estado actual de la crítica literaria académica anglófona, en la que argumentaba que esta había perdido su capacidad para responder a la pregunta inicial de su ensayo<sup>1</sup>. «Perdido», porque se trata de una capacidad que, insiste North, la disciplina tenía. Antaño, los críticos literarios disponían de «métodos detallados e intelectualmente rigurosos tanto para analizar la cultura como para tomar medidas para transformarla», pero desde lo que North llama «el giro hacia la erudición» de las décadas de 1970 y 1980 y el consiguiente ascenso del «paradigma historicista/contextualista», el análisis cultural —que produce «formas políticamente inertes de conocimiento profesionalizado» sobre la cultura— ha reemplazado el énfasis que antes se ponía en intervenir *en* la cultura<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Joseph North, «Dos pasajes en Raymond Williams: una réplica a Francis Mulhern», *NLR* 116/117, mayo-agosto de 2019; Francis Mulhern, «Revoluciones críticas», *NLR* 110, mayo-junio de 2018.

<sup>2</sup> Joseph North, *Literary Criticism: A Concise Political History*, Cambridge (MA) y Londres, 2017, p. 12; y J. North, «Dos pasajes en Raymond Williams: una réplica a Francis Mulhern», cit.

Los estudiosos de hoy en día no solo han renunciado a la relevancia cultural y a la acción política que la crítica literaria de otro tiempo pretendía tener, olvidando de esta forma *cuál* es su razón de ser, sino que la disciplina también ha perdido de vista a *quién* se dirige. Una de las ideas recurrentes en el libro de North es la de que los métodos de la lectura atenta y de la crítica práctica de los que fue pionero I. A. Richards fueron originalmente un medio de cultivar nuestras «capacidades estéticas», mientras que los textos eran valorados de acuerdo con su «valor para los lectores», como «instrumentos de educación estética»; pero gracias en gran parte a la influencia de los Nuevos Críticos y a su traducción deformada de las técnicas de Richards, esta preocupación pedagógica inicial por «ordenar mejor nuestras mentes» fue desplazada por una insana fijación en clasificar los textos en jerarquías finales. Estas pérdidas de lo que North considera que son los aspectos fundamentales y consustanciales de la crítica (el énfasis en la intervención cultural y el énfasis en el enriquecimiento individual) están relacionadas, ya que ambas trabajaron en concierto, la una a través de la otra: la crítica fue una vez «un compromiso programático de utilizar las obras de la literatura para el cultivo de la sensibilidad estética con el objetivo de propiciar un cambio cultural y político más general»<sup>3</sup>.

Aproximadamente la primera mitad de *Literary Criticism: A Concise Political History* se centra en contar la historia de esta doble pérdida; en la segunda mitad del libro (que consta de un solo capítulo, «The critical unconscious» y es casi una conclusión, se examinan los resultados alternativos del siglo XXI), North dirige su atención a las cuestiones relacionadas con la recuperación. Analiza varios movimientos y desarrollos de la crítica contemporánea o casi contemporánea, en particular las teorías *queer* y de los afectos, así como las obras de Lauren Berlant y D. A. Miller, en busca de signos de descontento con la tendencia académica prevaleciente, signos que él lee como los incipientes movimientos de un paradigma alternativo que revivirá los objetivos originales de la crítica.

En su reciente ensayo para la *NLR*, North reconoce que «no dijo mucho» en su libro sobre qué aspecto habría de tener en la práctica este paradigma alternativo. Siguiendo una sugerencia en la reseña de Mulhern, que indicaba que Raymond Williams podría servir de «paradigma adecuado» en

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 3. Esto concuerda con la afirmación de North según la cual «la batalla [política] se libra, debe librarse, en el terreno de la sensibilidad», J. North, *Literary Criticism: A Concise Political History*, cit., p. xi.

este sentido, North se esfuerza por «bosquejar» sus detalles recurriendo a «dos pasajes» de la obra de Williams, uno de *Politics and Letters* (1979) –la entrevista-libro con Williams realizada por los editores de la *NLR*– y otro de *The Country and the City* (1973). En el curso de una discusión sobre la evaluación, los entrevistadores sacan a colación el rechazo de «lo estético» en Williams y la cuestión de cómo hacer juicios críticos autorizados sin recurrir a la posición de sujeto idealista del lector «formado», «informado» o «cultivado». Para Williams, una forma de evitar esto consistía en lo que él llamaba un «movimiento hacia la declaración de situación» mediante el «rastreo de nuestras propias condiciones sociales e históricas de respuesta». Esto era algo «necesariamente personal, una declaración de interés y, por lo tanto, completamente variable en la medida en que cada uno se halla inicialmente en una situación diferente», pero que, sin embargo, «no tiene por qué llevar al relativismo», ya que las valoraciones que resultarían del proceso «no estarían conectadas con aquellos elementos de la propia situación de cada uno, que en realidad no son sino idiosincrasias biográficas que se convierten en preferencias personales»:

Por el contrario, estarían relacionadas con aquellos elementos que nos asocian a cada uno de nosotros con los demás en ciertos actos de valoración más generales. En otras palabras, deberíamos ser capaces de distinguir los tipos de valoración que son cruciales para comunicarnos con los demás y las preferencias de estilo que expresamos todo el tiempo, pero que no son de verdadera importancia para nadie más<sup>4</sup>.

Williams parece sugerir que la crítica tiene algo que ver con establecer (tanto conocer como fijar) los límites de la comunidad o el alcance de la socialidad. Sus entrevistadores, insistiendo en la posibilidad de contradicciones entre «una valoración socialmente comunicable» y «otros posibles tipos de valoración», se centran en el párrafo de *The Country and the City* extraído por North en el que Williams contrasta las grandes casas de campo de Inglaterra con los modestos *cottages* y granjas que las rodean, así como con los campos productivos y los bosques en los que se asientan<sup>5</sup>.

---

<sup>4</sup> Raymond Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review* [1979], Londres y Nueva York, 2015, pp. 342-343.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 345. Como North cita el pasaje en dos ocasiones en la *NLR* 116/117 (véase pp. 186-187, 198-199), no lo repetiré aquí en su totalidad. El original puede leerse en Raymond Williams, *The Country and the City*, Londres, 1973, pp. 105-106 [ed. cast.: *El campo y la ciudad*, Buenos Aires, 2017].

North nos ofrece una lectura perceptiva y sensible del pasaje de *The Country and the City*, usando hábilmente los comentarios de Williams en *Politics and Letters* para iluminarlo; sin embargo, no cumple del todo con su promesa de delinear una *práctica*. Eso implicaría no simplemente interpretar lo que Williams está aparentemente diciendo en el pasaje, sino dar cuenta de lo que está haciendo en él. En las páginas siguientes –dejando a un lado mis sentimientos encontrados acerca de la escritura de Williams y fortalecida por los comentarios recogidos en otras partes de su obra– trato de refinar el «bosquejo» de North sobre la práctica de Williams e identificar los métodos que está utilizando, si es que está utilizando alguno. Luego me aventuraré a hacer algunas especulaciones sobre las estrategias críticas que podrían estar operando en *The Country and the City* en su conjunto, antes de abrir la discusión para explorar (en vista de que los métodos son con frecuencia los legados pedagógicos más poderosos y duraderos) qué ecos de esta práctica podrían detectarse en la obra de uno de los críticos culturales más convincentes de la época actual, el desaparecido Mark Fisher. ¿Qué pueden aprender los críticos contemporáneos de la escritura crítica de Williams (y Fisher)? ¿Cuáles son sus lecciones?

### *El rompecabezas kantiano*

La concepción de North de lo que deberían (y no deberían) ser los estudios literarios guarda una sorprendente similitud con la «formulación negativa» planteada en el «Sketch for an “English School”» de F. R. Leavis:

No hay estudio más inútil que el que termina con el mero conocimiento *sobre* la literatura. Si la literatura vale la pena estudiarla, la prueba de ello será la capacidad de leerla de forma inteligente [...]. El estudio de un texto literario sobre el que el estudiante no puede decir [...] como cuestión de percepción y de juicio de primera mano –de toma de conciencia inteligente– por qué merece la pena estudiarlo es una ocupación autoembrutecedora<sup>6</sup>.

«Un enfoque [de las obras literarias] es personal o no es nada», escribió también Leavis, donde «nada» puede significar carente de valor o imposible (es decir, que no es un enfoque en absoluto). De esta forma, el estudiante o el crítico literario no necesitan «nada parecido a un método de laboratorio» en la medida en que «solo pueden aprehender el poema mediante un tipo de posesión íntima». Los lectores no deberán depender más que del «empleo sensible y escrupuloso de la inteligencia» sin ayuda

de «procedimientos técnicos», «dispositivos» o «técnicas de laboratorio»<sup>7</sup>. El lenguaje de Leavis, hiperbólicamente científico, parece diseñado para transmitir lo inapropiado, lo absurdo incluso, de aplicar algo tan impersonal –o, más exactamente, *transpersonal*– como un método a algo tan «íntimo» y «personal» como es la lectura. El resultado de su enfoque, estudiadamente no metodológico, es que «en la crítica [...] nada se puede probar; no puede haber, en los casos de esta naturaleza, una demostración de laboratorio ni nada que se le parezca». «Sin embargo –continúa Leavis– muy a menudo uno puede, poniendo el dedo en algún lugar del texto, hacer una observación que resulte irresistible y definitiva»<sup>8</sup>. El eco de la expresión «no lo sé a ciencia cierta» [en inglés, «*I can't put my finger on it*»: literalmente en español, «No puedo poner el dedo encima»] sitúa los estudios literarios firmemente en el ámbito de las impresiones e intuiciones imprecisas, lejos de las duras certezas de la ciencia, al tiempo que «irresistible» sugiere que comercia con la seducción y la persuasión, más que con la presentación de pruebas «irrefutables».

Aunque en cierto modo él es el antihéroe de la historia tendenciosa de North, culpable de dar a la «estética» y a la crítica su mala reputación (a través de una supuesta asociación con un idealismo reaccionario, de tal manera que el alejamiento de la crítica en favor de la erudición fue inaugurado en gran medida por la izquierda), uno puede imaginar a Leavis leyendo el libro de North con placer y aprobación. O, al menos, hasta el capítulo final, donde se hace una afirmación significativa: «La búsqueda de un método más personal de lectura [...] es, en realidad, de una manera soterrada, la búsqueda de un nuevo paradigma para la crítica propiamente dicha»<sup>9</sup>. En vista de la alergia que le produce a Leavis

---

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 68, 70, 71-72. La hostilidad de Leavis con respecto a los métodos corre paralela al entusiasmo que por ellos siente I. A. Richards. Su obra *Practical Criticism: A Study of Literary Judgement* (Londres, 1929) pretendía «proporcionar una nueva técnica a aquellos que desean descubrir por sí mismos lo que piensan y sienten sobre la poesía (y materias relacionadas) y por qué debería gustarles o disgustarles», así como «preparar el camino para métodos educativos más eficientes que los que utilizamos en la actualidad para desarrollar la discriminación y el poder de entender lo que oímos y leemos», *ibid.*, p. 3. Lejos de creer que la técnica impedía una respuesta auténtica a la literatura, las observaciones introductorias de Richards sugieren que necesitamos la técnica para activar y elaborar dicha respuesta.

<sup>8</sup> F. R. Leavis, *Education and the University: A Sketch for an 'English School'* [1948], cit., p. 74.

<sup>9</sup> J. North, *Literary Criticism: A Concise Political History*, cit., p. 168. Esta afirmación es la culminación de una tendencia en la que North elude las palabras «crítico» y «personal» (y una cadena de términos asociados, tales como «afectivo», «íntimo», «introvertido» o «idiosincrático»), que presenta como virtualmente equivalentes:

la «técnica de laboratorio» y de su consiguiente defensa de un enfoque intuitivo y suprametódico de la literatura (que, lejos de la adquisición diligente de técnicas pedagógicamente transmisibles, tendría que ver con una cuestión de «destreza» o estilo [natural]), es muy probable que la noción de «método *personal*», aunque intrigante, hubiera sonado en sus oídos con toda la estridencia de un oxímoron. Ciertamente hay algo de paradójico en la frase. Tradicionalmente, un método es algo que hace que un experimento sea repetible y sus resultados reproducibles. Esta característica definitiva se basa precisamente en su capacidad de trascender –de manifestar una indiferencia respecto a– la persona que lo emplea en un determinado momento. La paradójica exigencia de North marca un momento misterioso en *Literary Criticism: A Concise Political History*: la palabra «soterrada» sugiere (como si se tratara del secreto del libro) que el retorno a los objetivos originales de la crítica pasa simplemente por (re)descubrir acercamientos más personales a la lectura. Hay entonces un deslizamiento desde la pregunta inicial de North de *para qué sirve la crítica literaria* hacia otra pregunta relacionada con ella, aunque subsidiaria: ¿cómo hacerla?

Para ver cuál es el problema que la paradójica demanda de North de un «método personal» llama a resolver, vale la pena señalar la forma en que North articula su insatisfacción con la noción prevalectante de crítica literaria en la página siguiente:

Hoy en día, la disciplina en general no posee una manera sistemática de articular para sí misma los medios por los cuales una intimidad personal y afectiva con el texto puede convertirse en un lugar primordial de valor intelectual –no a través de la contextualización o la teorización, sino a través de la fuerza de su propia interioridad–, es decir, no haciendo valer su pretensión de rigor intelectual en virtud de su percepción o utilidad como análisis cultural, sino en virtud del poder y la sutileza de su intento por cultivar nuestras capacidades comunes. En tal contexto, cualquier obra que pretenda reivindicar una «mera» intimidad personal con el texto deberá correr el riesgo de ser considerada como nada más que un impresionismo o ejercicio esteticista, que los más estrictos criterios académicos no pueden tomar en serio<sup>10</sup>.

---

«[Eve] Sedgwick y [D. A.] Miller nos señalan el camino hacia una relación más positiva, más *personal* y, en última instancia, más *crítica* con el texto», p. 173 (las cursivas son mías). Pero véase también J. North, *Literary Criticism: A Concise Political History*, cit., pp. 167, 169, 170 y 179.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 169.

La protesta de North parece consistir en que el paradigma académico que actualmente domina la disciplina niega, trivializa o simplemente no es capaz de metabolizar adecuadamente los elementos personales (y «afectivos» o «íntimos») de la experiencia literaria de cada uno, que deben leerse como los elementos *significativos*. (Uno podría incluso decir: los estudios literarios profesionalizados no consiguen manejar del todo el hecho de que la experiencia individual de la literatura es, inevitablemente, una experiencia, y no solo eso: es la experiencia desde la que la crítica debe partir).

Sin ánimo de deshistorizar la queja de North ni de restarle importancia a su aplicación específica al estudio literario contemporáneo, puede ser útil percibirla como una continuación de –o, al menos, análoga a– una de las cuestiones de larga data que persiguen a la crítica (de hecho, una cuestión casi constitutiva de la disciplina), que tiene que ver con cómo los juicios críticos adquieren *autoridad*, en vista de que no pueden, como nos recuerda Leavis, ser probados por medio de la ciencia experimental. Al exigir que la crítica sea tanto personal como metódica –en lo que es una transposición de los términos kantianos «subjetivo» y «universal»–, North está pidiendo que proceda de una experiencia idiosincrática que, sin embargo, *se pueda compartir*. En otras palabras, la cuestión que la demanda de un «método personal» pretende resolver es cómo un crítico puede asegurar la relevancia general de sus observaciones personales y de sus impresiones subjetivas (incluyendo toda la experiencia incidental extraliteraria que las informa); es decir, cómo prevenir que sus impresiones degeneren en un «impresionismo» y que sus juicios parezcan relativistas y acaso irrelevantes.

La insatisfacción de North con el *modus operandi* contemporáneo de la disciplina puede entenderse como una objeción a su forma habitual de resolver este problema, que consiste en exigir que los críticos supriman sistemáticamente su subjetividad y asuman la postura pseudoobjetiva de un sujeto incorpóreo e impersonal, cuya recepción pristina de una obra literaria logrará adquirir, por esta vía, una autoridad epistémica –o tal vez, meramente social– sujeta a las «normas académicas más estrictas»<sup>11</sup>. Esta falsa

---

<sup>11</sup> Hay un ejemplo particularmente vívido de esta queja –en términos que, sorprendentemente, recuerdan a la de North– en un ensayo de Simon Jarvis: «Supongamos que voy a escribir sobre uno de los poemas [...] Por supuesto, deseo partir de la experiencia que creo que he tenido. Si no quiero aburrir a posibles lectores con el detritus de mi propia vida, debo borrar de esta experiencia todo lo que es meramente personal: no solo lo que es obviamente personal [...] sino también cualquier cosa que no pueda ser probada como una experiencia que todo lector razonable de



resolución del problema (la exigencia de que los juicios críticos reivindicquen de manera espuria el prestigio del conocimiento) impide un enfoque más interesante, que pasaría por reconocer que «el [verdadero] problema del crítico, como el del artista, no consiste en descartar su subjetividad, sino en incluirla»<sup>12</sup>. Una práctica crítica que fuera lo suficientemente personal, pero a la vez razonablemente metodológica, trazaría así una vía entre dos peligros gemelos: el solipsismo y el pseudoobjetivismo, es decir, entre tomar demasiado en serio la propia experiencia (elevando acríticamente la respuesta de primera mano de uno mismo a la categoría de «juicio impersonal») y no tomarla suficientemente en serio (renunciando por completo a esa respuesta).

### *Declaraciones en piedra*

Volviendo al pasaje tan citado de *The Country and the City* en busca de esta práctica «íntima» pero «intelectualmente rigurosa», tal vez lo primero que haya que señalar al respecto es que no resulta tan claro que el párrafo en cuestión se adecúe a los propósitos de North: estamos buscando un modelo para la crítica *literaria*, pero aquí Williams está hablando de las casas de campo y no, por ejemplo, de los poemas sobre las casas de campo. Para reflexionar sobre cómo la actividad crítica de Williams en este pasaje podría ser relevante para los críticos literarios contemporáneos, vale la pena acudir a un ensayo anterior titulado «Communications and Community», recogido en *Resources of Hope*. Allí, Williams escribía:

---

estas líneas debería tener. Por lo tanto, debo situar las líneas en su contexto [...] y así sucesivamente [...] Ahora que he hecho todo esto, puedo pensar que he creado conocimiento de algún tipo. Esta elaboración ha dependido de la eliminación de todo lo idiosincrásico de mi experiencia y, con ello, de la eliminación de todo lo que hace de esa experiencia una experiencia. En su lugar se sitúa [...] *el lector*: el marcador de mi autorrepudiación, mi idea de lo que “ellos” permitirán que sea lo que “todos” deben sentir [...].», Simon Jarvis, «An Undeleter for Criticism», *Diacritics*, vol. 32, núm. 1, 2002, pp. 5-6. Quizá otra forma de plantear la queja es que la forma en que la disciplina exige que los críticos profesionales escriban sobre la literatura se ha ido separando cada vez más de la experiencia de leerla y de las razones (ordinarias, personales) que motivan su lectura.

<sup>12</sup> Y «no para superar [su subjetividad] por consenso, sino para dominarla de manera ejemplar. Entonces la labor [del crítico] dura más que las modas y los argumentos de una época en particular», Stanley Cavell, «Aesthetic Problems of Modern Philosophy», en S. Cavell, *Must We Mean What We Say?: A Book of Essays* [1969], Cambridge, 2002, p. 87.

Todas las sociedades tienen sistemas de comunicación y estos pueden ser de tal naturaleza que al principio no pensamos en ellos en absoluto como sistemas de comunicación. Un excelente ejemplo de ello es el de algún elemento prominente en el lugar donde vivimos. Piénsese en lo mucho que nuestro sentido de dónde vivimos puede plasmarse en algún edificio prominente, en alguna colina o en algún rasgo singular, natural o de factura humana. Esto que sentimos expresa de alguna manera lo que significa vivir en ese lugar y en los alrededores de ese edificio o de ese rasgo singular [...]. El edificio, por supuesto, fue creado *ex profeso*: se colocó allí, a menudo, para expresar el sentido que la comunidad tenía de sí misma, algún valor que compartía [...] allí están las cosas, integradas en la estructura del sentimiento de pertenecer a un grupo, de pertenecer a una comunidad, de pertenecer a la sociedad [...].<sup>13</sup>

A la luz de este pasaje, resulta claro que cuando Williams se refiere a las casas de campo como «declaraciones en piedra» en la página que sigue al extracto de North y más tarde, como una «declaración social explícita», no está hablando en términos metafóricos. «Los elementos prominentes en el lugar donde vivimos», incluyendo los «edificios prominentes» (como pueden ser las mansiones de gran tamaño), son «sistemas de comunicación», de hecho, «muy buenos ejemplos» de tales sistemas. «Después de estos, por supuesto, están los sistemas de comunicación más formales», continúa Williams<sup>14</sup>. Con «después de estos» está dando a entender que piensa en los elementos de los lugares donde vivimos como acaso nuestras experiencias primarias de comunicación –esto es, la ocasión de nuestras experiencias «estéticas» originales (por conservar un término que Williams rechaza)– y de una importancia formativa tan profunda que, tal y como escribe en otro lugar, «empezamos a pensar que el lugar en donde vivimos» y el «paisaje que nos vio crecer» es donde «aprendimos a ver»<sup>15</sup>. Pero también hay un sentido en el que Williams considera que los lugares en los que hemos crecido no son solo los sitios de nuestra primera exposición a la cultura, sino que son también *paradigmáticos* de la experiencia cultural, ya que la experiencia es manifiestamente *social*: el edificio está integrado «en la estructura del sentimiento de pertenecer a un grupo, de pertenecer a una comunidad, de pertenecer a la sociedad».

---

<sup>13</sup> Raymond Williams, «Communications and Community» [1961], en *Resources of Hope: Culture, Democracy, Socialism*, Londres y Nueva York, 1989, p. 22.

<sup>14</sup> Como «sistemas más formales de comunicación», Williams enumera «el lenguaje de grupo y el de todas las instituciones: religiosas, de información, de entretenimiento, de arte, etcétera». «Communications and Community», p. 22.

<sup>15</sup> Raymond Williams, «The Idea of a Common Culture» [1968], en *Resources of Hope*, p. 32; *The Country and the City*, cit. p. 84.

En «Communications and Community» Williams usa la palabra «crítica» en dos ocasiones. Cuando explica que la comunicación no es «la noticia después del acontecimiento», «secundaria» o «marginal», sino constitutiva de la experiencia y la realidad, escribe:

Lo que tenemos que intentar ver, en primer lugar, es cuán profundamente arraigados en nuestras mentes y en la forma de nuestra sociedad se hallan ciertos patrones de comunicación de los que en su mayoría no somos conscientes. Estos patrones de comunicación no son algo inevitable; son de factura humana, están sujetos a cambios y son continuamente objeto de *crítica*.

Estos «patrones de comunicación» poseen un estatus ontológico extraordinariamente dual: al mismo tiempo están fuera de nosotros –en nuestra sociedad– y «profundamente» interiorizados; son a la vez públicos y profundamente íntimos. Esto significa que la «crítica» –el proceso mediante el cual se examinan estos «patrones de comunicación» y, cuando es necesario, se modifican o se rechazan– es por consiguiente una actividad que, como Jano, tiene dos rostros: criticar y modificar aspectos de la cultura que nos rodea puede implicar una forma de autocrítica, susceptible de desafiar o repudiar aspectos de nuestra propia conciencia (o incluso de nuestro inconsciente). Williams menciona la «crítica» por segunda vez al explicar cómo

Todos nosotros, como individuos, crecemos dentro de una sociedad, dentro de las reglas de una sociedad, y estas reglas son muy profundas, e incluyen ciertas maneras de ver el mundo [...]. Pero entonces –y esto también es fundamental– somos capaces, a medida que nos desarrollamos, de comparar una regla con otra, de comparar el resultado de una cosa vista con otro. Somos capaces de hacer una *crítica* independiente. También –y esta es una de las cosas más difíciles, pero también más interesantes– somos capaces de ver de nuevo [...]. No podríamos comenzar este proceso si no hubiéramos recibido una parte muy grande de nuestro andamiaje mental a través de la formación de nuestra sociedad. Pero esa última fracción vital, que nos permite, como individuos, repasar la cosa de nuevo, tratar de ver el mundo de nuevas maneras [...]. es igualmente importante<sup>16</sup>.

Al igual que sucede con los «patrones de comunicación», que están ahí fuera y «profundamente arraigados» en nosotros, estas «reglas» –que provienen del exterior y nos preceden– también tienen en nosotros

---

<sup>16</sup> R. Williams, «Communications and Community», cit. pp. 21-22. Las cursivas son mías.

«raíces muy profundas», que envuelven y penetran nuestras mentes. Esto significa que la «crítica independiente» no es, una vez más, simplemente una cuestión de reflexionar sobre lo que vemos, sino un proceso mucho más vigoroso y potencialmente perturbador de cuestionamiento y revisión de hábitos de percepción profundamente arraigados –las «formas de ver el mundo»– que tal vez hemos olvidado que aprendimos.

### *Tipos de comparación*

En este último pasaje, la «comparación» surge como una técnica significativa –cuando no la fundamental– de la crítica. Williams trata la cuestión de la comparación en otras partes de su obra y a menudo en contextos en los que, aunque no menciona la «crítica» por su nombre, está discutiendo casos en los que las reglas aprendidas para mirar han llegado a parecer inadecuadas o problemáticas, lo que a menudo se halla relacionado con la presencia de alguna «tensión» o crisis. En *The Long Revolution* (1961), obra publicada el mismo año en que se escribió el ensayo sobre «Communications and Community», Williams escribe:

Si bien es justo que nos mantengamos abiertos a aprender [...]. En algunos casos seremos literalmente incapaces de recibir lo que se nos ofrece; simplemente no podemos ver el mundo, no podemos responder a la experiencia, de esa manera. A menudo, una vez más, el poder de la obra nos conmoverá, pero aun así más tarde la rechazaremos. Porque la experiencia tiene que encajar en toda nuestra organización y en algunos casos, tras un *proceso de comparación* que puede prolongarse a lo largo de años, la aceptación resulta que no es posible<sup>17</sup>.

En este pasaje, la comparación es el proceso por el cual la «experiencia» de un objeto cultural y la manera de ver que implica pasan por un examen prolongado y un eventual rechazo. La comparación aparece también en la obra de Williams *Marxism and Literature* (1977) y, de nuevo, siempre que una forma prevaleciente o propuesta de ver o «interpretar» es sometida a examen: «Hay frecuentemente tensión entre la interpretación recibida y la experiencia práctica [...] la tensión es a menudo un malestar, una tirantez, un desplazamiento, una latencia: el momento de la comparación consciente que aún no llega, que a menudo ni siquiera llega»<sup>18</sup>.

<sup>17</sup> Raymond Williams, *The Long Revolution* [1961], Cardigan, 2011, p. 55. Las cursivas son mías.

<sup>18</sup> Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, 1977, p. 130.

Hay en estos pasajes muchas pistas esclarecedoras sobre lo que implica la crítica o sobre las condiciones en las que esta puede verificarse –se requiere una retirada provisional de lo social y una estructura de recurrencia («cuando podemos, como *individuos*, repasar la cosa *de nuevo*»), así como una cierta duración («prolongada a lo largo de los años»)–, pero quiero ahondar en el tema de la comparación –«de ninguna manera el único proceso», pero en todo caso un proceso «potente e importante»– por la frecuencia con que aparece en el pasaje del campo y la ciudad que discute North<sup>19</sup>. En un sentido rudimentario, Williams insta a sus lectores a comparar las casas de campo con las antiguas granjas, a mirar de una a otra y viceversa, a notar la diferencia de tamaño y a contemplar su significado. Pero Williams también nos exhorta a intentar una comparación más compleja y ambiciosa: yuxtaponer no solo las diferentes características del paisaje, sino también las diferentes maneras de verlo. Al decirnos que nos quedemos quietos y reflexionemos, Williams nos anima a sopesar la visión del paisaje que trasladan nuestras guías de viaje –que podríamos considerar como la forma «oficial» de ver de la sociedad– con nuestra propia experiencia del paisaje, es decir, con lo que realmente vemos ante nuestros ojos.

Este último tipo de comparación se basa en una interpretación casi metafórica del pasaje –la guía de viaje, que sirve como símbolo de las reglas que una sociedad ha establecido para ver (o no ver, según el caso)<sup>20</sup>. En efecto, el libro en su conjunto tiene una cualidad alegórica soterrada, que aparece periódicamente en la superficie, como si su sustancia pedagógica estuviera almacenada y se ofreciera más como una parábola o una fábula (y, por lo tanto, podría parecer más una moral que un método). Saturado de imperativos, este pasaje nos *dice* lo que tenemos que hacer, pero hay un sentido en el que *The Country and the City* también se propone *mostrarnos* algo (algo que tal vez no sea fácil de decir), que podría

---

<sup>19</sup> *Ibid.* p. 130

<sup>20</sup> Las casas de campo parecen particularmente susceptibles de asumir esta valencia simbólica más amplia en la escritura de Williams. Hablando de *Civilization* de Clive Bell, por ejemplo, Williams escribe: «¿Qué clase de vida puede ser, me pregunto, como para producir este extraordinario remilgo, esta extraordinaria decisión de llamar a ciertas cosas cultura y luego separarlas, *como con una pared de parque*, de la gente común y del trabajo común?», «Culture is Ordinary» [1958], en R. Williams, *Resources of Hope*, cit., p. 5; las cursivas son mías. Williams también critica a George Eliot por su «recreación [...] de una Inglaterra de casas de campo, una Inglaterra de clase en la que solo importan ciertas historias», R. Williams, *The Country and the City*, p. 180. Las «casas de campo» son aquí una especie de abreviatura de «elitismo cultural excluyente».

ser una manera de analizar la afirmación de North de que la práctica de Williams «sabe» algo que él no fue capaz de articular en teoría<sup>21</sup>.

Antes de detenernos en esta cualidad alegórica, quiero señalar una explicación obvia y, por lo tanto, fácil de pasar por alto, de lo que atrajo a North, como a los entrevistadores de *Politics and Letters* antes que él, al pasaje sobre las casas de campo: se distingue del texto que lo rodea. En cierto sentido el párrafo pide ser extraído, como si fuera fruta madura: ya a primera vista resulta memorable. Los entrevistadores de Williams se refieren a él como «uno de los pasajes más poderosos de *The Country and the City*» y como «extraordinariamente conmovedor», y observan que «llega al lector con una fuerza tremenda»<sup>22</sup>. ¿Cuál es la fuente de su poder y de su *pathos*? En un sentido inmediato, el primero se deriva de los imperativos que inauguran cada frase, y que no solo dan a la pieza esa sensación de impulso, sino que también implican –incluso comprometen– al lector, al dirigirse directamente a él (no somos espectadores, sino potencialmente culpables: «Pero levántate», «Observa», «Piensa», «Mira», «Y luego vuélvete y mira»).

El tono franco y directo de los imperativos se ve reforzado por la inmediatez de la deíctica: «*esa* tierra», «*esos* campos, *esos* arroyos, *esos* bosques», «*esas* innumerables casas». Este dispositivo retórico en particular es crucial para la lógica del pasaje: al señalar verbalmente la «tierra», los «campos», los «arroyos», por así decirlo, «allí», como si el paisaje estuviera frente a nuestros ojos, se nos pide –de hecho, se nos ordena– que imaginemos que lo *están*: que «veamos» lo que no es literalmente visible para nosotros. Una vez impelidos a hacer este esfuerzo inicial de «ver» –de hacer presente– lo que es invisible, cuando Williams nos ordena entonces ver lo que tampoco es literalmente visible *dentro* de la escena invisible que hemos hecho visible a través de la imaginación, se trata solo de intensificar un grado más esta actividad imaginativa. Porque no se nos pide simplemente que nos fijemos en el paisaje, sino que veamos lo que produce y lo que lo produjo; que extrapolemos la historia invisible de lo que hemos traído ante nuestros ojos, para poder «ver» el trabajo y lo que la granja aislada «ha logrado llegar a ser». Se nos ordena, por lo tanto, que superemos una doble invisibilidad. O, mejor dicho: el estímulo inicial para poner en

<sup>21</sup> J. North, «Dos pasajes en Raymond Williams: una réplica a Francis Mulhern», cit., pp. 169, 182.

<sup>22</sup> R. Williams, *Politics and Letters*, pp. 345-346.

marcha nuestra imaginación nos prepara para el segundo acto imaginativo, que consiste precisamente en evocar y hacer visible una imagen diferente, y acaso más completa, del territorio que la versión «ajardinada» ofrecida por la «guía».

Una forma alternativa de describir y explicar el efecto «conmover» y memorable del pasaje es caracterizarlo como marcadamente declamatorio. El lenguaje se presenta en ciertos aspectos como *excesivo*, dado que parece diseñado para producir efectos suplementarios que exceden su función habitual y dominante de transmitir sentido o impartir información. Esto se puede percibir ya incluso en el caso más literal y rudimentario de redundancia-repetición («de pueblo en pueblo» a «ver el siguiente y luego el siguiente ejemplo»), en lo que se lee como una representación de la monotonía de los obedientes excursionistas que deambulan ciegamente por el campo inglés para «admirar» las mansiones, en lugar de «verlas» realmente. Pero, lo que es más importante, la repetición también expresa el tedio de presenciar una forma tan monótona de aproximarse al paisaje, y así transmite –dramatiza, incluso– la exasperación del propio Williams.

La tendencia de Williams a doblar frases en el pasaje es igualmente excesiva y expresiva: «estas otras “familias”, estos propietarios sistemáticos»; «ese grado de disparidad, esa bárbara proporción de escala». La segunda frase de cada pareja es una especie de repetición o expansión grandilocuente («bárbara») de la primera, como si Williams se deleitara en su desprecio y lo intensificara deliberadamente. Una siente que Williams está dejando que su temperamento emocional se eleve en este pasaje y ello también contribuye a su carácter singular: semejante exhibición de la emoción propia con respecto al tema que se está tratando es sorprendente en un trabajo intelectual de este tipo, todo lo cual dota al pasaje el aura de un estallido, el aprovechamiento de una oportunidad no oficial para descargar una queja acumulada durante mucho tiempo. De hecho, el pasaje es conmovedor en parte porque es notoriamente apasionado: las casas de campo –o el tipo de reverencia sumisa que suscitan– no tenían para Williams un interés académico manifiesto, sino que, más bien, él tenía sentimientos personales al respecto. Esto es algo que Williams da a entender justo antes del pasaje extraído: «Siempre me ha parecido, dada *alguna experiencia familiar relevante*, que la distancia –o ausencia de la misma– de una de esas “grandes casas” de los terratenientes puede ser un factor crítico en la supervivencia de un tipo de comunidad tradicional: la de la vecindad tolerante»<sup>23</sup>. Entonces, tal vez deberíamos postular

---

<sup>23</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., p. 105. Las cursivas son mías.

una relación entre estos diferentes tipos de excesos, entre lo que una se siente tentada de llamar el lirismo o el carácter literario del pasaje y la impresión de que Williams tiene sentimientos particulares y fuertes acerca del tema que está tratando (como si se lo estuviera tomando como algo personal), que aquí él está permitiendo que se manifiesten.

### *En su escritorio*

No es este el único momento en el que la presencia de la persona de Williams puede sentirse en las texturas afectivas de su prosa. En efecto, esta manera que tiene Williams de dejar constancia de sus convicciones y motivaciones personales y, sobre todo, de las experiencias personales que animan y dan forma a su escritura, es un rasgo constante y sistemático de su trabajo. Fragmentos autobiográficos aparecen hasta en los lugares más inesperados, como en uno de los libros más secos y abstrusos de Williams, *Marxism and Literature*. Se podría pensar que una obra de este tipo, puramente teórica, debe ser necesariamente impersonal y, por lo tanto, impermeable a la confesión o a la anécdota; sin embargo, Williams introduce ambos elementos, al ofrecer un relato autobiográfico de su propio desarrollo intelectual en relación tanto con el «marxismo» como con la «literatura», como si el libro tratara de la confluencia de dos de sus constantes preocupaciones y no fuera la obra teórica abstracta que en realidad es<sup>24</sup>. Pero la tendencia es particularmente pronunciada y omnipresente en *The Country and the City*, lo que nos lleva a preguntarnos de qué tipo de libro se trata, pregunta cuya respuesta, o respuestas, no son obvias. El libro es difícil de ubicar debido a su carácter híbrido: descrito como una «historia social, intelectual y literaria» en su capítulo introductorio, esta historia ya de por sí compleja se entrelaza con fragmentos y episodios de otro tipo de historia, sea esta personal o autobiográfica. Sin embargo, esta fusión de métodos o modalidades presentes en *The Country and the City* no explica del todo la impresión que deja el libro de que no es solo poco convencional (más personal o autobiográfico de lo que tiende a ser la «historia»), sino que es *sui generis*.

---

<sup>24</sup> «Una manera de aclarar mi sentido de la situación a partir de la cual comienza este libro es describir, brevemente, el desarrollo de mi propia posición en relación con el marxismo y la literatura [...]. Esa historia individual puede tener cierta importancia en relación con el desarrollo del marxismo y el pensamiento sobre el marxismo en Gran Bretaña durante ese período», R. Williams, *Marxism and Literature*, cit., pp. 1, 5. Pero hay que tener en cuenta que Williams también insiste en que su «libro no es una obra teórica separada», sino «un argumento basado en lo que he aprendido de todo [mi] trabajo anterior», p. 6.



La sensación de que el libro es único –de que no hay nada con qué compararlo y quizá que nadie más podría haberlo escrito– deriva de su carácter autobiográfico, en un sentido más complejo y enrevesado de lo que podría implicar la mera aparición periódica de algunos recuerdos personales aislados. De hecho, *The Country and the City* se podría describir como un libro constitucionalmente ensimismado: junto a la cronología oficial del libro (la historia de la literatura inglesa sobre el campo y la ciudad) existe una cronología alternativa (la historia de los esfuerzos de Williams por asimilar esa historia y comprenderla en relación con la suya propia, incluyendo no solo sus propios encuentros con dicha literatura, sino también sus propias experiencias directas, extraliterarias, del mundo rural y del entorno urbano que esa literatura representa o tergiversa). Por lo tanto, las incursiones anecdóticas no son en absoluto «azarosas» o accidentales –aunque a veces pueden ser presentadas como digresiones–, ya que en verdad no estamos leyendo una historia directa o neutra de las maneras en que las ideas sobre el campo y la ciudad se han ido desarrollando y transformando, sino una historia del trabajo de Williams a través de estas ideas (así como una evaluación constante de las mismas en términos de si expresan o traicionan su propia experiencia personal, que es la piedra de toque de Williams).

Y como para Williams el proceso de escritura es en sí mismo una forma de elaborar o metabolizar esta historia general y compartida, *The Country and the City* también contiene la historia de su propia escritura. Esta metahistoria resulta más evidente cuando atendemos a la forma que adopta el libro. La introducción termina con una sorprendente descripción de Williams en su escritorio:

Aquí es, pues, donde estoy y cuando me dispongo a trabajar me doy cuenta de que tengo que resolver, paso a paso y despacio, experiencias y cuestiones que una vez se movieron como la luz [...]. Un perro está ladrando (ese ladrado encadenado) detrás del granero de asbesto. Es de vez en cuando: aquí y en muchos lugares. Cuando hay preguntas que hacer, tengo que echar mi silla hacia atrás, mirar mis papeles y sentir el cambio.

Y ahora nótese cómo, muy al final del libro, Williams cambia al presente como tiempo verbal:

Este cambio de ideas y preguntas básicas, especialmente en los movimientos socialistas y revolucionarios, ha sido para mí la conexión que he estado buscando durante tanto tiempo a través de las formas locales de una crisis particular y personal y a través de una prolongada investigación que ha tomado muchas formas, pero que ha cristalizado en este estudio sobre el campo y la ciudad. Son las muchas preguntas que antes fueron una sola, que se movía como la luz: una experiencia personal, por

las razones descritas, pero ahora también una experiencia social, que me conecta, cada vez más, con tantos otros. Esta es la posición, el sentido de la forma, por la que he trabajado<sup>25</sup>.

Este sentido final de logro o realización (del libro, que registra el viaje de Williams desde una «crisis particular y personal» hasta algún tipo de resolución en la que esa «experiencia personal» ha sido transformada en «experiencia social») nos devuelve a la incertidumbre inicial y al estado pensativo y agitado de Williams mientras se prepara para trabajar. Al retomar el inusual tiempo presente de la apertura («Aquí es donde estoy» pasa a ser «Esta es la posición»), establece paradójicamente una separación temporal entre el «presente» de Williams al principio del libro y el nuevo «presente» al que ha llegado al final del mismo, trasladando la sensación de que, al leer el libro, hemos seguido el progreso de Williams y presenciado algún tipo de evolución o transformación personal<sup>26</sup>.

En cierto sentido, el tiempo presente en que escribe Williams nos instala en su presente compositivo; pero en otro sentido también se está posicionando en nuestro presente de lectura, en la medida en que su planteamiento cuestionador y precomposicional refleja la situación del lector, que, al no haber leído todavía el libro, también se encuentra naturalmente en un estado de ignorancia y expectativa. Se trata de una maniobra retórica, por supuesto, que Williams toma prestada de la ficción. De hecho, Williams está ficcionalizando ligeramente su proceso de escritura, ya que el tiempo presente de apertura implica una especie de pretensión: Williams escribe como si no hubiera escrito ya el libro y no supiera cómo terminará, como si estuviera sucediendo en directo y no se tratara de una grabación editada. Esta leve ficcionalización explica quizá por qué, como en el pasaje de la casa de campo que citaba North, la prosa de Williams se distingue por su sentida proximidad a la escritura imaginativa (por ejemplo, en el simbolismo evocador de la imagen del perro encadenado) y parece renunciar a los objetivos estándar de eficiencia y claridad comunicativa en la búsqueda de la significación oblicua y de los efectos lingüísticos extrasemánticos que uno asocia más fácilmente con la ficción<sup>27</sup>.

---

<sup>25</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., pp. 7-8, 305.

<sup>26</sup> La insistencia de Williams en la duración del tiempo —«durante tanto tiempo»— y en la consiguiente lentitud del esfuerzo enfatiza este sentido de su progreso a través del libro, y de su documentación, incluso de su constitución, como un viaje intelectual y personal.

<sup>27</sup> Nótese también el hecho de que los anuncios de Williams —«Aquí estoy» y «Esta es la posición»— son ejemplos casi literales de la «declaración de situación» por la que él abogaba en *Politics and Letters*, como una forma de defenderse tanto del relativismo como del pseudoobjetivismo.

*Bildungskritik*

En las páginas iniciales, Williams ofrece una especie de prehistoria de *The Country and the City*:

La experiencia inglesa del campo y la ciudad y su interpretación [...] tendrán que ser evaluadas como un problema general. Pero también es bueno decir desde el principio que este ha sido para mí, desde que tengo memoria, un asunto personal. El hecho es que, en una Gran Bretaña predominantemente urbana e industrial, yo nací en un pueblo remoto, en una campiña habitada desde tiempos muy antiguos [...]. Antes de haber leído las descripciones e interpretaciones de los cambios y variaciones de los asentamientos y formas de vida las pude ver sobre el terreno y en acción, con una claridad inolvidable. A lo largo de mi formación me mudé a otra ciudad, construida alrededor de una universidad, y desde entonces [...] he terminado por [...] mirar hacia adelante y hacia atrás, en el espacio y en el tiempo, conociendo e intentando conocer esta relación, como una experiencia y como un problema. He escrito sobre ello de otras maneras, pero también he ido recopilando lentamente las pruebas para escribir sobre ello explícitamente como una cuestión de historia social, literaria e intelectual. El resultado es este libro, que, aunque a menudo ha de seguir por fuerza procedimientos impersonales en la descripción y el análisis, tiene detrás, todo el tiempo, esta presión y este compromiso personales<sup>28</sup>.

Nótese cómo insiste Williams en decir que sus encuentros directos con la vida rural y urbana —«sobre el terreno y en acción»— precedieron a sus extensas lecturas sobre ambos, es decir, a su educación formal. Por lo tanto, el libro es en parte un intento de contrastar lo que le han enseñado sobre el campo y la ciudad con su propia experiencia al respecto, preguntando implacablemente si tales enseñanzas están realmente a la altura de su experiencia. En este sentido, el libro es la historia —y el vehículo— del *desaprendizaje* de Williams de partes de su educación o de su repudio de aspectos de la cultura oficial a la que esa educación lo inició.

«La formación de una mente —escribió Williams en un ensayo titulado «Culture is ordinary— es, en primer lugar, el lento aprendizaje de formas, propósitos y significados»; «en segundo lugar, pero de igual importancia, es el examen de los mismos a la luz de la experiencia, la realización de nuevas observaciones, comparaciones y significados». Aquí es donde el aspecto alegórico de *The Country and the City* se hace visible, porque si el desarrollo personal de cada uno —su iniciación en una cultura, su conversión en ser «cultivado»— implica tanto el aprendizaje como la

---

<sup>28</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., pp. 2-3.

prueba, entonces uno necesita una «formación» en materia de «significados conocidos» y también, paradójicamente, una educación que le enseñe a desafiarlos. En otras palabras, uno necesita aprender a desaprender, o «negarse a aprender», ciertas reglas<sup>29</sup>. Presumiblemente, una no aprende a desobedecer o a descartar las reglas de la misma manera en que aprende esas mismas reglas; la capacidad de cuestionar lo que a una se le enseña no forma necesariamente parte de lo que se le enseña. Esto indica que la capacidad de criticar la propia educación y la cultura oficial, y sus formas de ver, puede ser difícil de enseñar. Así, leer *The Country and the City* es presenciar a Williams demostrando, a través de su dramatización, la *destrucción* (selectiva) de su educación, que es también, por supuesto, una continuación de la misma, en parte llevada a cabo a través de la escritura, y la forma en que él se rehace a sí mismo en el proceso.

Resulta evidente que la «crisis particular y personal» a la que Williams alude al final de *The Country and the City* tuvo algo que ver con la influencia de Leavis y su terrible diagnóstico de la condición moderna, que Williams trata en «Culture is ordinary»: «Me impresionó profundamente [el diagnóstico de Leavis]; lo suficiente como para que mi rechazo final del mismo supusiera una crisis personal de varios años de duración. Porque, obviamente, parecía encajar en buena parte de mi experiencia»<sup>30</sup>. *The Country and the City* desenreda «ideas verdaderas y falsas, historias verdaderas y falsas» del campo y la ciudad; pero, en concreto, la «falsa idea» de la que recibe su ímpetu real –la ilusión central que se propone disipar– es la forma de nostalgia cultural de Leavis:

Ese poderoso mito de la Inglaterra moderna en el que la transición de una sociedad rural a una industrial es vista como una especie de caída, la verdadera causa y origen de nuestro sufrimiento y desorden social. Es difícil exagerar la importancia de este mito en el pensamiento social moderno. Es una de las fuentes principales de la estructura de sentimiento que comenzamos examinando: la perpetua alusión retrospectiva a una sociedad «orgánica» o «natural». Pero también es una de las fuentes principales de esa última ilusión protectora en la crisis de nuestro tiempo: que no es el capitalismo el que nos está perjudicando, sino un sistema más evidente y fácil de aislar, que es el industrialismo urbano<sup>31</sup>.

Tal y como vimos, Williams estaba «profundamente impresionado» por algunos elementos de este mito. Así, *The Country and the City* no

<sup>29</sup> R. Williams, «Culture is Ordinary» [1958], en *Resources of Hope*, cit., p. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 9.

<sup>31</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., p. 96.

es únicamente un proyecto de desmitificación general –una refutación desinteresada de una idea que Williams creía que era manifiestamente errónea (y dañina, porque distraía)–, sino que era además un esfuerzo de autoilustración, un examen del control que este mito ejercía sobre su propia mente, con el fin de, en última instancia, liberarse de él. Esto nos devuelve a la equívoca ontología de los «patrones de comunicación» o «reglas para mirar»: a la vez externas (las «reglas de la sociedad») e imbricadas en las estructuras más íntimas de nuestra conciencia, el proceso de cuestionarlas y rechazarlas implica no solo una investigación de nuestra cultura compartida, sino un «análisis exhaustivo» de nosotros mismos. Una manera de analizar la moral de esta práctica, es decir, no que una deba inducir una crisis personal a fin de producir un trabajo intelectual auténtico, ni abogar por la autoexposición como garante de todo pensamiento serio, sino que tal vez una debería, en términos generales, evitar gastar energía en desacreditar ideas que considera carentes por completo de atractivo y, en lugar de ello, como hace Williams, tratar de argumentar en contra del Leavis que lleva dentro. Esta es una forma de garantizar no algo tan anticuado como la autenticidad intelectual, sino que los temas están vivos para ti, que te importa decir lo que estás diciendo y piensas que vale la pena decirlo.

Una de las reivindicaciones centrales de Williams (que hace a lo largo de su obra, pero que se plantea de forma más sistemática en *Marxism and Literature*) es que la cultura es *social* (de ahí el hecho de que, como North explica en su ensayo, no podamos separar nuestra percepción de las características formales de las casas de campo de «la historia de explotación que las produjo»)³². No nos encontramos con la cultura en el vacío: el mundo no desaparece, como si, al admirar una gran mansión rural, pudiéramos disolver a los jornaleros en el paisaje. No se trata de negar que ciertos tipos de producción cultural y de experiencia (y crítica) cultural requieren cierto grado de soledad; ni que los encuentros culturales pueden ser profundamente personales. Más bien (y esto me parece precisamente el punto central de su crítica de «lo estético»), Williams plantea una objeción a la manera en que ciertos tipos de experiencias personales significativas reciben la consideración de *privadas* –es decir, con frecuencia inefables y no susceptibles de ser compartidas–, como si el hecho de estar más allá de la comunicación, más allá del lenguaje y, por lo tanto, quizá más allá de la crítica, fuera una garantía de su

---

³² J. North, «Dos pasajes en Raymond Williams: una réplica a Francis Mulhern», cit., p. 170.

trascendencia. Otra forma de expresarlo (y esta es una de las lecciones más destacadas de la *Bildungskritik* [crítica de la formación] de Williams consistente en permitir que las experiencias personales se inmiscuyan continuamente en sus escritos) es que toda cultura incluye elementos irreductiblemente comunes. Williams nos lo demuestra tratando la cultura como si le perteneciera (aunque nunca solo a él, por supuesto), lo que significa reivindicar el derecho a evaluar la cultura según el grado en que esta encuentre formas adecuadas para expresar la experiencia actual, y a rechazarla si no lo consigue, puesto que poseer realmente algo es tener el poder de repudiarlo.

### *Entonces y ahora*

En su estudio crítico de los logros de Williams, Terry Eagleton afirmaba que este «ofrecía resueltamente su propia experiencia como históricamente representativa» y que su «discurso descansa en la creencia, peculiar y valiente en su sencillez (Wordsworth y Yeats vienen a la mente como *confrères*), de que la experiencia personal más profunda puede ofrecerse, sin arrogancia ni apropiación, como socialmente «típica»»<sup>33</sup>. He intentado desentrañar la importancia metodológica y la fuerza pedagógica de tal ofrenda, pero la forma en que Eagleton lo expresa plantea la cuestión de su causa o razón: la cuestión de lo que le otorga a Williams ese «valor» y esa resolución (así como la cuestión secundaria de por qué la convicción de Williams de ser «socialmente típico» [es decir, ordinario] es «peculiar» y, por lo tanto, en cierto sentido, extraordinaria). Podemos ver cómo opera la «creencia sencilla» de Williams en *The Country and the City*, por ejemplo, al seguir el hilo de sus reflexiones sobre la escritura del libro:

---

<sup>33</sup> Terry Eagleton, «Criticism and Politics: The Work of Raymond Williams», *NLR* 1/95, enero-febrero de 1976, p. 9. Posteriormente Eagleton relacionó esta paradoja —la de que Williams fuera simultáneamente «ordinario y excepcional»— a su «curiosa capacidad para mirarse a sí mismo desde fuera». Véase T. Eagleton, «Resources for a Journey of Hope: The Significance of Raymond Williams», *NLR* 1/168, marzo-abril de 1988, pp. 10-11. Véase también el estudio de Stanley Cavell en *The Claim of Reason: «Aquellos que fueron capaces de la más profunda confesión personal (Agustín, Lutero, Rousseau, Thoreau, Kierkegaard, Tolstoi, Freud) estaban más convencidos que nadie de que hablaban desde el conocimiento más oculto de los demás. Tal vez sea ese el sentido que hace posible la confesión»*, S. Cavell, *The Claim of Reason: Wittgenstein, Skepticism, Morality and Tragedy*, Oxford y Nueva York, 1970, p. 109.

Y como la relación entre el campo y la ciudad no es solo un problema y una historia objetivos, sino que ha sido y sigue siendo para muchos millones de personas una preocupación y una experiencia directa e intensa, no siento la necesidad de justificar –aunque sí convenga mencionarla– esta causa personal<sup>34</sup>.

Como Williams sabe que sus experiencias personales del campo y la ciudad son compartidas por «muchos millones de personas», puede divulgarlas, ya que, aunque personales, no son únicas. Una explicación empírica de esta creencia podría ofrecérsela el carácter de la experiencia personal de Williams: su profunda y «positiva conexión» con la aldea de Black Mountain donde creció, su sentido de pertenencia a una comunidad y, relacionado con ello, su afiliación a una clase<sup>35</sup>. Pero cualquiera que sea su fuente biográfica, la revelación confiada que hace Williams de sus impresiones personales (revelación que, por otro lado, también se podría describir como una inusualmente completa y meticulosa «declaración de la situación» desde la que está hablando) se deriva asimismo de principios teóricos. Lo que desde cierto punto de vista podría parecer un ejercicio digresivo de autocomplacencia es, de hecho, un reconocimiento de la socialidad y de su alcance. Porque si Williams está personalizando una historia general (mirándola implacablemente desde su propia perspectiva y contrastándola con su propia experiencia), también está «sociologizándose» a sí mismo, viendo su experiencia en tanto que relacionada con la cultura que le rodea. Esta es la paradoja de la cultura, donde se dan «a la vez los significados más comunes y corrientes y los más sutiles e individuales»<sup>36</sup>.

Si la propia representatividad, o la confianza en la propia representatividad, depende de la existencia continuada de ciertas experiencias compartidas, ¿puede resistir aquella la desaparición de las condiciones sociológicas de esas experiencias? El mundo que produjo a Williams y su escritura (el entorno inmediato de la campiña anglo-galesa, el sistema

---

<sup>34</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., p. 3.

<sup>35</sup> «Cuando vuelvo a esa tierra, siento una recuperación de un tipo particular de vida, que a veces aparece como una identidad ineludible, una conexión más positiva de la que he conocido en otros lugares. Muchos otros hombres sienten lo mismo acerca de sus propios lugares de origen [...]». Nótese cómo su sentimiento personal –su sentido de la comunidad y del paisaje en el que nació, y que le otorga una «identidad ineludible»– lleva inmediatamente a Williams a una meditación sobre la manera en que este sentimiento personal sobre un lugar específico es común y ampliamente compartido, R Williams, *The Country and the City*, cit, p. 84.

<sup>36</sup> R. Williams, «Culture is Ordinary» [1958], en *Resources of Hope*, cit., p. 4.

ferroviario eduardiano, en el que trabajaba su padre) se ha desvanecido o ha desaparecido en gran medida, junto con gran parte de la comunidad de la izquierda a la que él se dirigía y para la cual hablaba. Se trata de plantear la cuestión de si Williams *es*, o sigue siendo, la figura emblemática y quizá ejemplar por la que North lo toma. Al leer los escritos de Williams desde mi perspectiva, es decir, la de alguien que forma parte de una generación que nació después de la muerte de Williams, y cuya existencia coincide con el ascenso y la hegemonía del neoliberalismo (y sin experiencia directa o memoria de la socialdemocracia, ni de su colapso), es difícil evitar la sensación intermitente de no entender plenamente a Williams (o quizá, la de que él no me entendería).

Es cierto que la sensación recurrente de elusión que produce Williams no se limita a la gente de mi generación: entre pasajes de una percepción conmovedora y gratificante, la escritura de Williams, por lo general, en sus esfuerzos por evitar la simplificación, puede sucumbir a un aura (también con su atractivo) de mistificación. Su sintaxis tiende a saturarse, obligando al lector a vadear demasiados sustantivos abstractos, ellos mismos de alguna manera insulares, incluso idiolecticos, como si el autor hubiera desarrollado su propio vocabulario técnico. Con frecuencia, los conceptos difíciles no se hacen simples y claros, sino que nos encontramos con expresiones complicadas de la propia complejidad. Sin embargo, no creo que en el caso de Williams mis reservas se refieran únicamente a una cuestión de estilo, sino a todo un lenguaje y una sensibilidad que pueden resultar extraños y remotos. Su escritura conserva su inmenso poder, pero en algunos aspectos resulta algo lejana: inspira la reverencia de una reliquia, más que el discipulado urgente de una figura totalmente contemporánea que habla de las preocupaciones actuales.

### *La media verdad de la nostalgia*

Sin embargo, a pesar de mi distanciamiento intermitente de ella, la escritura de Williams sigue encarnando una cualidad digna de cuestionamiento crítico, aunque resulta bastante difícil, como diría Leavis, saber a qué atenerse. Para tratar de arrojar luz sobre Williams, quiero compararlo brevemente con una figura radicalmente contemporánea, que, aunque por supuesto es muy distinto de Williams en muchos aspectos –sensibilidad, formación, intereses, etcétera–, sin embargo, parece compartir con él esta cualidad escurridiza: me refiero a Mark Fisher. En



el último número de la *NLR*, Simon Hammond hizo una comparación más amplia entre Fisher y Stuart Hall, cuyos paralelismos son quizá más concretos e inmediatos. Las semejanzas entre Fisher y Williams que tengo en mente existen en un, por así decirlo, plano superior de abstracción, y quiero dilucidarlas, de forma contraintuitiva, trazando una comparación muy restringida y posiblemente poco prometedora entre *The Country and the City* y *Ghosts of my Life* de Fisher.

*Ghosts of my Life* es una colección más que un proyecto sostenido y acumulativo, pero a pesar de esta diferencia de composición, he llegado a considerarlo como la propia *Bildungskritische* opus de Fisher, siempre que entendamos el crecimiento personal y la educación cultural como una especie de duelo prolongado por la propia juventud, y este duelo como una forma de desmitificación (y, por lo tanto, de educación), en la medida en que es una forma no solo de dejar atrás el pasado, sino de dejar de lado –incluso, de *rechazar*– la nostalgia que podamos sentir por el mismo. Esto a su vez es, paradójicamente, una forma de permitir que lo que valorábamos del pasado, o de lo que prometía, regrese. Y al igual que sucede con la influencia en Williams de la «perpetua retrosección» de Leavis, una tiene la impresión de que en la obra de Fisher la nostalgia cultural era una tentación real y constante.

Tal y como señala Fisher en la introducción, su libro trata sobre «los fantasmas de *mi* vida» y, por lo tanto, está repleto de encuentros personales (la mayoría de las veces, primeros encuentros o encuentros tempranos) con la obra que se está discutiendo (mucho música, pero también literatura y cine). El ensayo homónimo de la colección comienza así: «Debe haber sido en 1994, cuando vi por primera vez “Ghosts of My Life” de Rufige Kru en los estantes de una tienda de discos de una calle comercial». Fisher describe entonces el «escalofrío de gozo» que sintió al darse cuenta de que en el tema «Ghosts» aparecía un sampleo de la voz de David Sylvian, de la banda Japan. Esto desencadena otro recuerdo anterior: «En 1982 grabé “Ghosts of My Life” de la radio y la escuché una y otra vez: pulsando *play*, rebobinando el *cassette* y volviéndolo a poner». Un «fragmento» del tema de Japan también aparece en otra canción, «Aftermath», de Tricky, catorce años después. Y eso lleva a otro recuerdo de una primera experiencia de escucha musical: «Cuando, una década más tarde, oí por primera vez *Burial*, inmediatamente busqué el primer álbum de

Tricky, *Maxinquaye* [en el que aparece “Aftermath”] a modo de referencia para comparar»<sup>37</sup>.

La memoria, en *Ghosts of my Life*, se muestra como un instrumento muy poderoso para interactuar con objetos culturales, ya que es un mecanismo por el cual la cultura asume un significado personal, y viceversa: un medio a través del cual la experiencia personal puede adquirir una mayor relevancia. La asociación mnemotécnica es, por lo tanto, una de las herramientas críticas indispensables de Fisher, especialmente en su discusión sobre la música que utiliza el sampleo musical. Al sampleado, una práctica alusiva y totalmente moderna, le interesan explícitamente la memoria cultural y la tradición musical. La crítica memorística de Fisher es, por lo tanto, particularmente apropiada para este tipo de práctica, ya que los sampleos están, en un sentido evidente, diseñados para *activar* los recuerdos de los oyentes y para reflexionar sobre la historia cultural compartida que tal activación presupone<sup>38</sup>. Los recuerdos de Fisher producen así un relato que entreteje la historia del sampleado de la canción –que en cierto sentido es pública, o se mantiene en común– con su historia personal de escucha de esos sampleados sucesivos. De hecho, en un cierto sentido la memoria se convierte en el canal de la forma particularmente comprometida de intervención cultural de Fisher, que es incluso un entrelazamiento cultural: cuando Fisher escucha «Ghosts of My Life» de Japan en el disco de Rufige Kru, siente que una de sus «primeras fijaciones pop» ha sido «reivindicada», y «como si se estuviera recuperando una parte repudiada de mí mismo, un fantasma de otra parte

---

<sup>37</sup> Mark Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, Winchester y Washington DC, 2014, pp. 30, 34, 39, 43. La comparación regresa aquí como una técnica esencial para comprender la cultura, aunque mientras que Williams nos invitaba a usar nuestras facultades imaginativas (para desafiar la visión «ajardinada» del paisaje ofrecida por la guía), para Fisher es la memoria lo que parece ser el recurso comparativo vital.

<sup>38</sup> El funcionamiento de estas claves mnemotécnicas también presupone la exposición de los oyentes a esta historia, su familiaridad con la música. Por cierto, esto apoya la afirmación de Francis Mulhern de que la crítica depende en gran medida de la erudición, en contraposición a la defensa que hace North de la primera sobre la segunda (y de la intervención cultural sobre la producción de conocimiento), ya que «es imposible imaginar el propósito crítico como algo independiente de una formación en alfabetización cultural», y la crítica «ha dependido más de lo que sus defensores admiten de las labores de la erudición». Los sampleos son solo audibles como *sampleos* para los iniciados, es decir, para aquellos con una cierta cantidad de conocimiento cultural: el conocimiento como la secreción de una vida de exposición a ciertos tipos de música. Véase F. Mulhern, «Critical Revolutions», cit., p. 46.

de mi vida»<sup>39</sup>. De forma similar, la reseña que hace Fisher del álbum homónimo de Burial comienza así: «*Burial* es, literalmente, el tipo de álbum con el que llevo soñando años»<sup>40</sup>. Fisher está tan inmerso en esta música y en su (contra)cultura ambiental que siente que llega hasta su inconsciente, hasta sus recuerdos reprimidos y sus sueños de deseos realizados; de hecho, el «tiempo de vida» de estas canciones (o vida después de la muerte en forma de sampleos) corre tan paralela a la del propio Fisher que es casi como si pudiera haberlas producido él mismo<sup>41</sup>.

En la discusión de Fisher sobre otras formas de arte la memoria es también un elemento crucial. Véase, por ejemplo, su reseña de la película de Grant Gee *Patience (After Sebald)*, que comienza con el recuerdo de una película diferente: «La primera vez que vi *Stalker* de Andrei Tarkovsky –cuando fue retransmitida por Channel 4 a principios de la década de 1980– me acordé inmediatamente de los paisajes de Suffolk donde había estado de vacaciones cuando era niño»<sup>42</sup>. En el ensayo precedente, una reseña de la película de Chris Petit *Content*, Fisher comienza con una reflexión que va en la dirección opuesta:

En un momento de la inquietante nueva película de Chris Petit, *Content*, pasamos por el puerto de contenedores de Felixstowe. Fue un momento extraño para mí, ya que Felixstowe está a solo un par de millas de donde vivo ahora, y lo que Petit filmó bien pudo haber sido grabado desde la ventanilla de nuestro coche. Lo que lo hacía aún más extraño era el hecho de que Petit nunca menciona que está en Felixstowe; los hangares y las amenazantes grúas eran tan genéricos que empecé a preguntarme si no se trataría de un puerto de contenedores gemelo en otro lugar del mundo. Todo esto subrayaba de alguna manera la forma en que el texto de Petit describe estos

---

<sup>39</sup> M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, cit., p. 34. De hecho, parte de la objeción de North a la producción de «conocimiento profesionalizado» sobre la cultura es que los críticos se asemejan más a los antropólogos o a los historiadores, que tratan los objetos culturales como documentos de una cultura pasada o extranjera, y no como expresiones de la cultura de la que ellos también participan.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 98

<sup>41</sup> Esta cercanía a la obra también se encuentra en Williams, cuya crítica literaria –por ejemplo, en su *The English Novel from Dickens to Lawrence*– parece provenir de la perspectiva sensible y comprensiva de un colega novelista.

<sup>42</sup> M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, cit., p. 202. Esta típica apertura, que incluye una declaración de las circunstancias en las que Fisher encontró el trabajo cultural que está discutiendo, así como una alusión a las condiciones de ese encuentro (la retransmisión de vanguardia de Channel 4 en la década de 1980), parece haber hecho caso del consejo de Williams de rastrear la respuesta de uno mismo a sus «condiciones históricas y sociales».

«edificios ciegos», mientras su cámara sigue su rastro: «no-lugares», «hangares prosaicos», «los primeros edificios de una nueva era»<sup>43</sup>.

En cierto sentido estas aperturas se complementan perfectamente la una a la otra: comienzan con la vista de un paisaje de Suffolk en una película, pero mientras el segundo es un paisaje real que el adulto Fisher conocía bien (y que el arte de Petit desfamiliariza, convirtiéndolo en un «genérico», incluso irreal o, literalmente, utópico «no lugar» que de alguna manera *no* es el Felixstowe de Fisher), el primero es un sitio anónimo, de ciencia ficción –la «Zona» de Tarkovski–, que recuerda a Fisher un paisaje real que conoce de forma muy íntima (ocupa un lugar en los recuerdos de su infancia), y que es casi la antítesis de lo anónimo. Esta dialéctica entre lo anónimo y lo íntimo, y entre lo genérico («podría estar en cualquier parte») y lo absolutamente familiar parece destilar de alguna manera la enseñanza de Williams de que la cultura es la colisión de los «significados individuales más sutiles» con los «significados más comunes y corrientes», el campo en el que los primeros se abren a los segundos, y viceversa: allí donde la experiencia personal encuentra su punto de apoyo social y los «significados comunes» revelan sus marcadas resonancias personales<sup>44</sup>. La *Bildungskritik* podría entonces describirse como la articulación de esta colisión, las «valoraciones» que relacionan los «elementos de la propia situación» de cada uno con «aquellos que nos asocian con el prójimo»<sup>45</sup>.

### *Estructuras de sentimiento*

Al referirse a sus recuerdos e impresiones personales –su Suffolk–, Fisher no está exigiendo que el arte se limite a reflejar lo que sabe, ni

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 199. Nótese también la forma en que Fisher imagina la cámara filmando desde la privacidad doméstica de su propio coche familiar (como el álbum de Burial, que parecía salir de sus sueños), como si lo que está viendo y oyendo pudiera haber salido de él.

<sup>44</sup> Estas dos aperturas podrían verse como negociaciones hábiles de lo que I. A. Richards identificaba como una de las «principales dificultades de la crítica»: la «influencia tan penetrante de las *irrelevancias mnemotécnicas*»; «los efectos engañosos de recordar al lector alguna escena o aventura personal, asociaciones erráticas, la interferencia de las reverberaciones emocionales de un pasado», I. A. Richards, *Practical Criticism*, cit., pp. 13, 15. La lección de la práctica de Fisher aquí es que la clave no está en excluir tales «asociaciones erráticas» y «reverberaciones emocionales», sino, en cierto sentido, en *perseguirlas*, en seguirlas hasta el final en la convicción de que pueden adquirir relevancia para los demás, así como para el objeto de discusión.

<sup>45</sup> R. Williams, *Politics and Letters: Interviews with New Left Review*, cit., p. 342.

lo rechaza si no lo hace<sup>46</sup>. (Por un lado, la aprobación de Fisher de estas películas se basa en parte en la forma en que le incitan a *desconocer* Suffolk: lo hacen extraño, lo que le permite verlo de nuevo con otra luz). Pero aquí es donde el difícil concepto de Williams de una «estructura de sentimiento» resulta útil, porque si debemos dejarnos guiar por nuestra experiencia personal en la evaluación de la cultura, y si debemos insistir en la relevancia social de tales valoraciones, entonces necesitamos una manera de conceptualizar las formas en que la experiencia puede ser compartida. En *Marxism and Literature*, Williams describe una «estructura de sentimiento» como «una cualidad particular de la experiencia social», que «da sentido a una generación o un período». Williams agrega que esta experiencia social está «aún *en proceso*» y, por lo tanto, «a menudo no se la reconoce todavía como social, sino que se la considera privada, idiosincrásica e incluso aislante». «Desde un punto de vista metodológico, pues, una “estructura del sentimiento” es una hipótesis cultural» dotada de una «especial relevancia para el arte y la literatura, donde en un número significativo de casos el verdadero contenido social es de este tipo presente y afectivo»<sup>47</sup>.

Resulta interesante que Williams describa el «mito» asociado a Leavis como una «estructura de sentimiento»: «Constituye una fuente principal para la estructura del sentimiento que comenzamos examinando: la perpetua alusión retrospectiva a una sociedad “orgánica” o “natural”»<sup>48</sup>. Si *The Country and the City* parte de la crítica a la «perpetua retrospección» de Leavis (aunque, y esto es crucial, esté escrito desde una perspectiva que entiende el atractivo que esa retrospección pueda tener), entonces la «estructura de sentimiento» de la que *Ghosts of my Life* constituye un reproche es la «nostalgia formal del mundo realista capitalista». Esta existe junto a otro tipo de nostalgia –apta para reconocerse a sí misma–, que «puede caracterizarse mejor no como un anhelo por el pasado, sino como una incapacidad para crear nuevos recuerdos» y, por lo tanto, como una especie de amnesia cultural<sup>49</sup>. De hecho, ambos tipos están relacionados entre sí, ya que la nostalgia formal solo es posible gracias

---

<sup>46</sup> De hecho, Fisher critica repetidamente, aunque nunca desprecia, la forma en que las actuales condiciones socioeconómicas –en las que el «tiempo libre» es la «convalecencia»– crean un deseo de cultura que gratifica instantáneamente y que nos da más de lo que ya sabemos, alentándonos a recurrir a la música por la misma satisfacción anémica, aunque fiable, que buscamos en el pasado. Véase M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, cit., p. 187.

<sup>47</sup> R. Williams, *Marxism and Literature*, cit., pp. 131-133.

<sup>48</sup> R. Williams, *The Country and the City*, cit., p. 96.

<sup>49</sup> M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, cit., pp. 27, 113.

a este olvido patológico de las innovaciones del pasado: el «anacronismo formal» de W. G. Sebald, argumenta Fisher, es una negación de la historia de la experimentación literaria del siglo xx, mientras que las «apropiaciones del *rave*» por parte de los Black Eyed Peas no son «tanto *revivals* del *rave* como negaciones de que el género haya existido nunca».

Esta nostalgia extrañamente olvidadiza, explica Fisher, nos impide llorar –y anhelar– los futuros perdidos que prometían las décadas más radicales-experimentales de su juventud, ya que «si el *rave* no tuvo lugar, entonces no hay necesidad de llorar su pérdida»<sup>50</sup>. De hecho, la notable continuidad en la crítica cultural recogida en *Ghosts of My Life*, así como gran parte del poder de sus análisis, proviene de la caracterización que hace Fisher del estado de ánimo o «de la estructura de sentimiento» que asola la cultura contemporánea. Se trata esencialmente de un estado de tristeza, al que Fisher se refiere a veces como la melancolía de la «espectrología». La explicación que ofrece Fisher de esta condición afectiva es psicoanalítica en su estructura: nuestra cultura vive en la secuela de un trauma que no puede recordar, provocado por la destrucción de la socialdemocracia y de la «ecología cultural» que facilitó. Este trauma, al no poder ser recordado, no puede tampoco ser objeto de duelo (ya que somos incapaces de reconocer que haya *algo* que lamentar); objeto de duelo a medias y de manera incompleta, el trauma regresa para perseguirnos. Oprimida por un descontento vago e impreciso que no alcanzamos a reconocer y que negamos compulsivamente, la expresión cultural se encuentra temporalmente estancada y en un estado de tristeza crónica, una tristeza enmascarada que Fisher distingue, por ejemplo, en la euforia vacía y el optimismo vidrioso de la música club transnacional que nos exhorta a sentirnos bien<sup>51</sup>.

La capacidad que tiene Fisher para localizar y articular el desorden que aflige a la cultura contemporánea (como si conociera los secretos de su cultura y el hecho de airearlos pudiera suponer un alivio sin tampoco significar una traición, salvo quizá al capital) proviene de un principio que él menciona en su introducción a *Ghosts of my Life*. Reconociendo la «dimensión personal de su libro», Fisher explica:

Mi enfoque sobre la vieja frase «lo personal es político» ha pasado por buscar las condiciones (culturales, estructurales, políticas) de la subjetividad. La

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 202-203, 181.

<sup>51</sup> *Ibid.*, pp. 178-179.

manera más productiva de leer «lo personal es político» es interpretarlo en el sentido de que lo personal es impersonal. Es triste el empeño de cualquiera por *ser uno mismo* [...]. La cultura, y el análisis de la cultura, son valiosos en la medida en que nos facilitan una vía de escape de nosotros mismos<sup>52</sup>.

Se puede sentir el poder de esta famosa sentencia detrás del diagnóstico que Fisher hace de la cultura, ya que depende de la capacidad de una contraparte para «sociologizar» o «externalizar» su propia experiencia, que, en este caso, es su lucha contra la depresión:

La depresión es el espectro más maligno que ha acechado mi vida [...]. Algunos de estos escritos formaron parte del trabajo de superación de la condición depresiva [...] el problema no era (solo) yo, sino la cultura que me rodeaba. Ahora tengo claro que el período comprendido entre aproximadamente 2003 y el presente será recordado [...] como el peor período para la cultura (popular) desde la década de 1950<sup>53</sup>.

A mi juicio, lo contrario de «lo personal es impersonal» también se sostiene. Y en ningún lugar está esta dialéctica mejor encapsulada que en el título del libro de Fisher: *Ghosts of My Life* trata, como dice Fisher, de los «fantasmas de mi vida», pero el título también está tomado –sampleado incluso– de una estrofa del tema de Japan (o quizá de Rufige Kru, o de Tricky’s...), por lo que en ese sentido no es exclusivamente *suyo*, si bien, dado que la canción en sí tiene un profundo significado para Fisher, es personal después de todo. ¿Cómo resumir la capacidad que comparten Fisher y Williams de *pertenecer* tan intensamente a su cultura? Se trata de una pertenencia que se basa en un trabajo de selección, que premia unas partes (por ejemplo, para Fisher, ciertas expresiones de la música electrónica experimental) y rechaza otras (por ejemplo, el Britpop, enfáticamente). Tal vez, haciéndonos eco de la caracterización que hace Mulhern de Leavis en *The Moment of “Scrutiny”*, podríamos describirla como una especie de *militancia* cultural (y política) (aunque distinguiendo cuidadosamente entre las concepciones democráticas y radicalmente populares que de la cultura tienen Fisher y Williams, por un lado, y los gustos minoritarios de Leavis, por el otro)<sup>54</sup>.

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 28. Una diferencia entre Fisher y Williams –no ajena a su diferencia generacional– es que ambos expresan de distinta manera lo que está en juego en la crítica cultural: cuando Williams habla de «conectar» y «asociarse» con otros, Fisher, en una inflexión claramente (pos)moderna, concibe esa solidaridad como una liberación de la individualidad.

<sup>53</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>54</sup> «La escritura genuinamente militante no consiste en un partidismo clamorosamente afirmado (aunque en ocasiones esto pueda jugar un papel necesario). Su

Hay una uniformidad en los juicios comparativos implícitos en el rechazo final de Fisher y Williams de sus diferentes formas de nostalgia: al resistir tanto las sobreestimaciones como las subestimaciones del pasado, no dramatizan el presente, pero tampoco trivializan la causa real de la melancolía contemporánea. Al igual que Williams, Fisher se aferra al conocimiento de que las cosas eran en ciertos aspectos mejores antes (la verdad a medias de la nostalgia), así como a la convicción de que ahora son mejores en aspectos significativos y de que tenemos derecho a esperar que todavía pueden serlo más, lo cual constituye la base de cualquier esperanza seria de que puedan llegar a serlo, así como el fundamento de la determinación para lograr que así sea. «*Haunting*» [inquietante, obsesivo] es un concepto clave y ambivalente en *Ghosts of My Life*, que captura este tratamiento cuidadoso y equilibrado de la nostalgia cultural. Junto a su valencia más siniestra y maligna, *haunting* significa también, escribe Fisher, «la negativa del fantasma a renunciar a nosotros. El espectro no nos permitirá acomodarnos a/conformarnos con las satisfacciones mediocres que uno puede obtener en un mundo gobernado por el realismo capitalista»<sup>55</sup>. El fantasma no está ahí –o no solo– para atormentarte (para recordarte incesantemente lo que has perdido), sino para vigilarte, para impedirte que te adaptes a la pérdida y a la nueva realidad menor, a fin de que puedas seguir esperando y exigiendo un mundo más satisfactorio<sup>56</sup>. Los fantasmas de Fisher comienzan así a parecerse a ángeles guardianes, que velan por nuestro futuro teniendo bien presente el descarrilamiento de la «trayectoria virtual» prometida por nuestro pasado. Quizá también, en cierto sentido, dejarnos hechizar por la modelización que hacen Fisher y Williams de un tipo de compromiso cultural profundo y de una seriedad intelectual a veces intimidante, sea una forma de asegurar que seguimos aprendiendo de ellos: un indicador de algunas de las cosas *para* las que podría servir la crítica.

---

condición fundamental es un análisis y una perspectiva capaces de determinar el significado y el potencial de coyunturas particulares y, por lo tanto, el carácter de las intervenciones que deben realizarse en su seno, Francis Mulhern, *The Moment of "Scrutiny"*, Londres, 1979, p. 327.

<sup>55</sup> M. Fisher, *Ghosts of My Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*, cit., p. 22.

<sup>56</sup> Un mundo, tal vez, «en el que todas las maravillas de la tecnología comunicativa pudieran combinarse con un sentido de solidaridad mucho más fuerte que cualquier cosa que la socialdemocracia pudiera conjurar», *ibid.*, p. 26.



## Tarifas de suscripción a la revista *New Left Review* en español

### Para España

#### Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [55 €]

Suscripción anual para Instituciones [200 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [20 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

### Para Europa

#### Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [85 €]

Suscripción anual para Instituciones [300 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [30 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

### Resto del mundo\*

#### Suscripción anual (6 números)

Suscripción anual individual [120 €]

Suscripción anual para Instituciones [350 €]

*(una suscripción equivaldrá a 3 ejemplares de cada número enviados a una misma dirección postal)*

Venta de un ejemplar individual para instituciones [50 €]

Gastos de envío postal ordinario incluidos.

### Formas de pago

Se puede realizar el pago mediante tarjeta de crédito, transferencia bancaria o domiciliación bancaria a través de nuestra página:

<http://traficantes.net/nlr/suscripcion>

Para cualquier duda podéis escribirnos a [nlr\\_suscripciones@traficantes.net](mailto:nlr_suscripciones@traficantes.net)