

NEW LEFT REVIEW 122

SEGUNDA ÉPOCA

MAYO - JUNIO 2020

PANDEMIA

MIKE DAVIS	Entra en escena el monstruo	11
AI XIAOMING	Diario de Wuhan	20
MARCO D'ERAMO	La epidemia del filósofo	28
N. R. MUSAHAR	Medidas de inanición en la India	34
ROHANA KUDDUS	Limoncillo y plegarias	42
MARIO SERGIO CONTI	Pandemonio en Brasil	50
VIRA AMELI	Sanciones y enfermedad	57
R. TAGGART MURPHY	Oriente y Occidente	67

ARTÍCULOS

MICHAEL DENNING	El <i>impeachment</i> como forma social	75
OWEN HATHERLEY	El gobierno de Londres	93
SHAOHUA ZHAN	La cuestión de la tierra en China	131

CRÍTICA

CHRIS BICKERTON	La persistencia de Europa	153
TERRY EAGLETON	Ciudadanos de Babel	161
LOLA SEATON	¿Ficciones reales?	168
JOHN MERRICK	Dorando la Gran Bretaña de posguerra	182

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

Janet Malcolm, *Nobody's Looking at You: Essays*, Nueva York, Farrar, Straus & Giroux, 2019, 289 pp.

LOLA SEATON

FICCIONES VERDADERAS

Si una frase inicial poco llamativa es como una escalera mecánica que baja para introducirnos en un ensayo –la trayectoria es predecible, el ritmo regular y lento– las de Janet Malcolm son como trampolines que nos sumergen en las profundidades de sus ensayos con un chapuzón vigorizante. No todas han entrado bien. La fatídica primera frase de *The Journalist and the Murderer* (1989), un libro meditación sobre la relación, en opinión de Malcolm, moralmente comprometedora entre periodista y objeto de la información, provocó escándalo en la comunidad periodística: «Todo o toda periodista que no sea demasiado estúpido ni demasiado engreído como para no percatarse de lo que ocurre, sabe que lo que hace es moralmente indefendible». A Lynn Barber, periodista afincada en el Reino Unido –otra entrevistadora famosamente iconoclasta, cuyo estilo franco y cuya concepción directa de su vocación contrastan agudamente con la percepción que Malcolm tiene de las complejidades tortuosas de su actividad– le enfurecieron esas palabras. «¡Bien!», exclamó Barber tras citarlas en su reseña del libro publicada en la *London Review of Books*. «Esto es ciertamente lo que los periodistas conocemos en la profesión como un buen comienzo». «Desafortunadamente», continuaba, «no hay nada en el resto del libro que mantenga el entusiasmo», concluyendo: «Es un titular sin noticia».

Con independencia de que Barber tenga o no razón acerca del libro, la idea de que los comienzos de Malcolm pretenden, como los titulares, llamar la atención y atraernos –y, como tales, pueden estar diseñados para provocar,

no para persuadir— es interesante. La franca asertividad de la primera frase de *The Journalist and the Murderer* no deja espacio para la duda o la objeción, aunque también invita a ambas, como si al mismo tiempo nos retara a disentir y nos riñera por hacerlo: cualquier periodista que ponga objeción es un «estúpido» o un «engreído». El primer artículo de *Nobody's Looking at You*, la recopilación más reciente publicada por Malcolm, es un perfil de la diseñadora Eileen Fisher que comienza así: «Hay un deseo compartido por las mujeres que se consideran serias de que la ropa que llevan parezca escogida a la ligera y no seleccionada cuidadosamente». Aun sin tratarse de una acusación explícita de idiotez o vanidad, sí hay una leve insinuación, quizá solo perceptible a la luz de su predecesora a menudo citada, de que objetar —afirmar que no todas las mujeres vestidas con un estilo desenfadado pasan ansiosas horas mirándose al espejo— es delatar la propia ingenuidad o falta de seriedad. La frase exuda una confiada certeza en su percepción generalizadora que una asocia con ciertos novelistas del siglo XIX, como Austen, por ejemplo, o Tolstoi, que aplicaron los grandilocuentes tropos de la oratoria clásica a cuestiones íntimas como el matrimonio y la vida doméstica. (He aquí el famoso comienzo de *Ana Karénina*: «Todas las familias felices se parecen; cada familia infeliz lo es a su manera»). La autoridad de esas frases deriva en parte de que se anticipan al impulso de disentir de ellas: un poco como el psicoanálisis se anticipa ingeniosamente y responde teóricamente, en el concepto de «resistencia», a las objeciones que pudieran hacersele; o, como dice Ernest Gellner en *The Psychoanalytical Movement* (1985), la teoría «contiene, como una parte integral de sí misma, una explicación de la ocasional incapacidad de [sus] ideas para garantizar la convicción»

A menudo se considera a Malcolm «periodista», porque ella hace muchas cosas propias de periodistas —reportajes, entrevistas, artículos para revistas, sobre todo *The New Yorker*— y ha escrito ampliamente sobre la profesión. La denominación, sin embargo es al mismo tiempo demasiado general y demasiado restrictiva como para captar la hibridez y la especificidad de su obra. No se trata de que Malcolm haya escrito libros sobre temas variados —fotografía, psicoanálisis, Sylvia Plath y Ted Hughes, Chéjov, Gertrude Stein, un juicio por asesinato, un periodista que escribe un libro sobre un juicio por asesinato—, sino que sus libros son a menudo innovadoras fusiones de géneros y pocos de ellos resultan fáciles de catalogar. Kate Roiphe, en la introducción a la entrevista que le hizo a Malcolm para *The Paris Review* como parte de la serie «Art of Nonfiction», describe los textos de Malcolm como «una singular mezcla de reportaje, biografía, crítica literaria, psicoanálisis y novela decimonónica (tanto inglesa como rusa)».

Malcolm tampoco es una biógrafa, a pesar de que las biografías han sido una parte destacada de su trayectoria profesional, y los perfiles publicados en *The New Yorker* —«el laxo género del periodismo que trata de la

personalidad», de acuerdo con su propia descripción— podrían considerarse su especialidad: muchos de sus libros parecen biografías —*Two Lives: Gertrude and Alice; The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*— y son clasificados con frecuencia como tales *à défaut de mieux*; e, incluso aquellos que no lo parecen, abordan a menudo su tema a través del estudio de una personalidad (*Psychoanalysis: The Impossible Profession*, por ejemplo, explora el psicoanálisis a través de una serie de entrevistas con un analista). Sus libros, de hecho, parecen más metabiografías: los contenidos aparentes de sus subtítulos tienden a ser códigos, centros vacíos en torno a los cuales giran los demás intereses del libro. Su libro acerca de Plath y Hughes, por ejemplo, no trata tanto sobre la pareja real como sobre su leyenda y sobre aquellos (biógrafos, albaceas literarios y demás) que construyen y controlan dicha leyenda. Las biografías de Malcolm podrían incluso calificarse de antibiografías, o quizá de antidotos contra ellas: están llenas de reflexiones sobre las trampas y la arrogancia de la escritura biográfica. En parte debido a la autorreflexividad generalizada de sus escritos, parece más adecuado denominarla simplemente «escritora», un término que alude a su preocupación constante por la cuestión —literaria, pero también en ocasiones moral— de cómo se cuentan personalidades y vidas, de cómo se hacen los relatos, en especial los verdaderos.

Malcolm, ahora mediados los ochenta años, creció en Nueva York tras huir con su hermana y sus padres de Praga, donde nació en 1934, en «uno de los últimos barcos para civiles que partieron de Europa a América antes de que estallase la guerra. Nos contamos entre el reducido número de judíos que escaparon del destino de los demás por pura chiripa», escribe Malcolm en «Six Glimpses of the Past», una reciente pieza autobiográfica. Durante su primer año en Brooklyn, la familia vivió gracias a la ayuda de familiares, mientras el padre, psiquiatra y neurólogo, preparaba los exámenes de medicina. Después se asentaron en Yorkville, en el Upper East Side de Manhattan, donde el padre abrió una consulta para atender a la amplia población obrera de origen checo que vivía en la zona. Aunque la madre había trabajado de abogada para una pequeña empresa en Praga, no retomó su carrera profesional en Estados Unidos.

Malcolm es una neoyorquina —«Los nativos como nosotras somos una especie rara», reflexiona en «Three Sisters», el perfil que escribió sobre la familia que dirigía una librería de libros antiguos en Manhattan— y ha escrito para *The New Yorker* desde 1963 (su primera pieza publicada fue un poema, «Thoughts on Living in a Shaker House», una anomalía). Ha estado estrechamente ligada a *The New Yorker* durante toda su trayectoria profesional (incluso se casó con su editor, el difunto Gardner Botsford) y ha hecho suya la tendencia política y cultural progresista de la revista. Muchos de sus libros derivan de artículos largos, a menudo serializados, en este lujoso semanario

de estilo art déco. De hecho, aunque la titulación oficial de Malcolm es de la Universidad de Michigan, *The New Yorker* es su verdadera alma mater, y un contexto indispensable para entender su forma de escribir y de trabajar: Malcolm ha descrito a William Shawn, director de la revista entre 1952 y 1987, como un «maestro». Joseph Mitchell, redactor de la revista entre 1938 y 1996 (aunque no publicó nada después de 1964) fue otro de sus mentores: «Los articulistas de mi generación en *The New Yorker* siempre nos hemos considerado “alumnos” de Mitchell». Probablemente más conocido hoy por un libro publicado en 1965, *Joe Gould's Secret*, Mitchell fue un profesional excéntrico y talentoso (y quizá el primero) del perfil narrativo, en muchos aspectos la forma por excelencia utilizada en *The New Yorker*. «Los perfiles no son entrevistas», explica el redactor Joshua Rothman, aunque se basan en ellas: «son un destilado de semanas, meses, años incluso de observación y conversación».

Una de las cosas que distingue los perfiles de Malcolm es su parecido con los relatos. Esto se debe en parte al modo inusual en el que la autora hace sentir su presencia en ellos. Registra y analiza sus concepciones previas y sus reacciones, y se convierte en un personaje tan importante –aunque inescrutable– de los perfiles como sus sujetos entrevistados, de forma tal que, más que retratos estáticos, constituyen relatos de una relación progresiva, llena de momentos de disonancia interpersonal, así como de genuina afinidad. Vemos a Malcolm observar a sus sujetos entrevistados en igual medida que vemos a los propios sujetos –este *voyeurismo* duplicado proporciona buena parte de la tensión narrativa de las historias– y de ese modo el interés de los lectores por los sujetos retratados por Malcolm es indirecto, parasitario del propio interés que Malcolm experimenta por ellos. Excepto que «interés» no es realmente la palabra exacta para expresar qué le atrae a Malcolm de sus sujetos. En *The Journalist and the Murderer*, ella plantea que la atracción de la escritora por su sujeto deriva de algo más –y quizá menos– que la mera curiosidad: «Un elemento crucial de la transformación de la vida en literatura que alcanzan los maestros del género de no ficción [es] la identificación que la escritora experimenta con su sujeto de interés y el afecto que siente por él, sin los cuales no puede producirse la transformación» (Malcolm ha escrito también que es imposible escribir en un estado de «carencia de deseo»). La condición previa para escribir un buen texto biográfico no es, en opinión de Malcolm, el desapego intelectual, sino la proximidad afectuosa. «El observador desapasionado no existe», le dice a Kate Roiphe, entrevistadora de *The Paris Review*; la palabra inserta, «pasión», recuerda que Malcolm habla de «afecto» y «deseo» para caracterizar y quizá erotizar las relaciones periodista-sujeto.

Aunque sus textos ofrecen una lectura atrayente y cómoda, esta experiencia guarda evidentemente poco parecido con la dificultad de redactarlos.

Malcolm, que se describe a sí misma como una «escritora muy elaborada», afirma que su «obra» le «hace pensar al lector que no es difícil de hacer». El contenido del trabajo literario, tal y como ella lo concibe, es ocultarse a sí misma, hacer que la prosa resultante emerja sin marcas de los tensos esfuerzos que supone su redacción. En este sentido, Tolstoi, cuyo dominio de las «técnicas manipulativas» de la prosa literaria es tan completo que los lectores sienten que sus novelas están «siendo narradas sin esfuerzo y no compuestas laboriosamente», no es solo un objeto de interés, sino un modelo para Malcolm. Concebir la escritura como un proceso de oscurecimiento de la mecánica y el dolor de la composición es contemplarla como una especie de actuación teatral, así como una especie de fingimiento. En un tributo a Mitchell escrito en 1996, Malcolm comparaba la escritura «fácil y cómoda» de este con una escena de *Huckleberry Finn* en la que veinte jinetes se ponen de pie y «ejecutan sin esfuerzo una serie de pasos de baile» sobre los caballos, que se mueven cada vez con mayor rapidez alrededor de una pista de circo. De hecho, la apariencia convincente de facilidad y de «realismo no forzado» es el equivalente estilístico de uno de los principales temas de su obra, con independencia de que sus sujetos sean humanos, como en su trabajo biográfico, incluidos los perfiles publicados en *The New Yorker*, o estéticos, como en su crítica literaria y en sus escritos sobre fotografía: la relación a menudo paradójica entre lo natural y lo posado, lo encontrado y lo forjado; el modo en el que la vida se aproxima a la condición de arte o a lo meramente parecido a la vida, y viceversa.

El texto sobre Tolstoi y otro sobre Mitchell («The Master Writer of the City») aparecen en *Nobody's Looking at You*, que contiene dieciocho artículos escritos entre 1996 y 2018: perfiles, piezas misceláneas sobre temas y figuras laxamente políticos y crítica literaria, principalmente reseñas de libros. Los perfiles corresponden a tipos creativos de Nueva York: una diseñadora de moda, una concertista de piano, un periodista radiofónico, una presentadora de MSNBC, las tres hermanas que dirigen la librería de libro antiguo. No son, a decir de Malcolm, encargos aleatorios; la mayoría contiene una especie de prehistoria autobiográfica. A menudo las reuniones de Malcolm con sus entrevistados parecen surgir espontáneamente de una relación duradera y personal con las obras de estos. Es algo ilusorio, por supuesto, que deriva de la capacidad que Malcolm tiene de disimular el artificio y la formalidad acordada de antemano que se dan en una situación de entrevista: «Un día de febrero, fui a hablar con Eileen Fisher en su casa [...]; «Hace aproximadamente un año empecé a reunirme con Yuja en la terraza del edificio en el que vive, en Riverside Boulevard [...]; «Un día de finales de diciembre, estaba sentada ante una mesita en la quinta planta de la Argosy Bookshop, en East Fifty-Ninth Street, con las tres preciosas hermanas» que «llevan el negocio».

Los perfiles de Malcolm son también inusuales porque la mayoría de ellos –se podría decir que los más logrados– son registros autorreflexivos del fracaso parcial o de la derrota; son historias de los repetidos intentos efectuados por Malcolm para aproximarse a sus sujetos y sobre las formas en las que estos rechazan sus acercamientos, los frustran o se defienden de ellos. Ha descrito a los sujetos que entrevista como «colaborador[es] brillante[s] y que se imaginan a sí mismo[s]», «personas de cierta naturaleza rara, exhibicionista y autofabuladora», aunque a menudo la decepcionan o la confunden. A veces sus sujetos tienden demasiado a modelarse a sí mismos, tienen demasiada práctica en presentarse ante los periodistas; a veces son demasiado aburridamente directos y sinceros, no los autopublicistas extrovertidos que Malcolm había esperado. «The Girl of the Zeitgeist», el perfil que Malcolm hizo a mediados de la década de 1980 de la entonces directora de *Artforum*, Ingrid Sischy, que andaba por la mitad de la treintena, es un ejemplo extremo de un patrón más general. Extrapolando a partir de la «contemporaneidad asertiva» de su revista, Malcolm imagina que Sischy es «una nueva y asombrosa sensibilidad femenina liberada en el mundo». Confrontada en cambio con una «joven modesta, responsable y ética, sin vestigio de las cualidades teatrales que yo confiadamente había esperado», Malcolm recurre, como por razones de intranquilidad, a poblar su perfil de personalidades del mundo del arte más periféricas pero también más cooperativas –es decir, teatrales y ostentosas– asociadas con *Artforum*, y se da cuenta de que se ha «apartado [de Sischy] por decepción».

Son más a menudo los sujetos objeto de su interés quienes emplean técnicas para eludir a Malcolm, aunque pueden ser elusivos de distintos modos, incluso aparentando no serlo. (El pintor David Salle, a quien Malcolm describe como una «especie de adicto a las entrevistas», es un «modelo tan experimentado», con una construcción tan avanzada y bien ensayada de su imagen, que hace descarrilar formalmente el perfil efectuado por Malcolm, titulado «Forty-one False Starts» y dividido en partes numeradas, cada una de las cuales vuelve a comenzar, desde un ángulo o una fase distintos de la relación entre ambos). Uno de los aspectos más específicos, y en ocasiones inquietantes, de los perfiles de Malcolm es, de hecho, el modo en el que anota los intentos que sus entrevistados hacen de eludirla o de ocultarle algo. Malcolm tiene cuidado de registrar los momentos en los que los sujetos que entrevista le impiden acceder a algo –contándonos, por ejemplo, que la pianista Yuja Wang solo le dejó ver su apartamento una vez: «Cuando le proponía volver a visitar su casa –esta vez con un cuaderno de notas– se negaba amablemente. Estaba hecha un caos, o la señora de la limpieza no había ido». La sutil ventriloquia que Malcolm hace de las explicaciones de Wang, insinuando, sin pasar al comentario explícito, que eran meras excusas, es una de las técnicas características para llenar la descripción de un juicio implícito mediante la «omisión elocuente», en la pulcra expresión de Ian Frazier.

De modo similar, Malcolm incluye la decisión de Rachel Maddow de no compartir con ella el guión personal anotado que lee en su programa nocturno de MSNBC para «mantenerse en el personaje»: «Le pregunté si me dejaba ver una página o dos»; Maddow «consintió, pero luego cambió de idea». La paradoja es que, aunque nunca vemos lo que Wang y Maddow deciden, tras pensarlo mejor, esconder, el deseo de ocultarlo es en sí mismo delator. De igual modo, cuando Eileen Fisher llega a su primera reunión con Malcolm flanqueada por dos ejecutivos de la empresa, Malcolm comenta: «hay en ella cierta fragilidad», «una atmósfera de alguien que necesita protección. Y vino a la entrevista protegida». Hay algo punitivo en esta práctica (Malcolm la describe como «oportunismo periodístico»), pero ello permite una lectura estimulante, si bien ligeramente incómoda. Estas observaciones suenan especialmente reveladoras y delatorias, porque parecen haber sido obtenidas de manera ilícita, robadas incluso, como si Malcolm hubiese violado algún código implícito o se hubiera salido del guión. O incluso hubiera roto una especie de cuarta pared: hay un momento en una entrevista anterior con el fotógrafo Thomas Struth en el que Malcolm lo pilla haciendo referencia a Proust sin haberlo leído. Se ríen juntos, pero más tarde Struth confiesa que el desliz le ha hecho sentirse mal. Malcolm hace «ruidos tranquilizadores», pero: «Yo sabía que él sabía que mi foto iba ya camino del cuarto oscuro».

La inclusión de estos detalles delatores forma parte de lo que Malcolm considera el «mandato de fijarse en las pequeñas cosas» al que debe someterse el periodismo. Malcolm aplica cierta presión inesperada para salirse del espacio «oficial» de la entrevista: se deleita en narrar que Fisher dejó uno de sus gatos fuera en la nieve; que Wang aceptó los restos de un sándwich de Malcolm y luego se comió primero el contenido y después el pan, que Malcolm esperaba que dejase. De hecho, las propias entrevistas –las conversaciones reales que se producen entre Malcolm y los sujetos que entrevista– no son a menudo la acción central de los perfiles y, quizá más que escuchar a sus entrevistados (la grabadora lo hace por ella), Malcolm los está mirando. Dedicar mucho espacio a la cita directa de sus sujetos, pero a veces pareciera que los mantiene hablando para poder –y que nosotros podamos– seguir con el trabajo real del espionaje oportunista y las revelaciones impredecibles que aporta. («Las preguntas directas» que el «corresponsal extranjero/escritor de viajes/antropólogo» plantea, ha escrito Malcolm, «son solo una fachada, detrás de la cual se monta la operación encubierta de vigilancia y escucha»).

Esto se extiende a los entornos de sus entrevistados. Malcolm observa e interpreta los interiores de las viviendas o los entornos de trabajo de sus sujetos entrevistados como si no fueran solo el efecto entrópico casual de vivir y trabajar, sino extensiones sintomáticas de la personalidad de quienes los ocupan y los organizan. (La primera columna de Malcolm para *The New Yorker*, «About the House», que escribió mensualmente durante casi diez años en las

décadas de 1960 y 1970, trataba de interiores y diseño, y demostraría ser un aprendizaje útil para sus perfiles posteriores, que a menudo ofrecen descripciones emotivas y detalladas de los espacios domésticos de los sujetos cuyo perfil construye). Un ejemplo seminal de esta atención al lugar es el perfil sobre Sischy en el que Malcolm proporciona prácticamente una visita guiada por los *lofts* del bajo Manhattan, que visita en el transcurso de las entrevistas a todos los participantes en *Artforum* excepto Sischy. Una persona sirve el té con una tetera de diseño Bauhaus; otra ofrece agua con gas en copas de plástico. Incluso el hecho de no ofrecer refrigerio alguno es fielmente comentado.

Detrás de la errabunda atención de Malcolm a la conducta extracurricular, así como de su convicción de que la conducta «no oficial» de sus sujetos entrevistados es excepcionalmente reveladora –y de interés excepcional– está el psicoanálisis, y algo que ella denomina «deconstrucción». En el ensayo que da título a su primera recopilación, *The Purloined Clinic* (1992), sobre el historiador y crítico del arte Michael Fried, Malcolm escribe que «el analista y el deconstruccionista saben que los secretos de la naturaleza humana y de las obras de arte se sitúan en la superficie y en los márgenes». Elogia la «fría perversidad» con la que Fried, escribiendo sobre el cuadro de Thomas Eakins titulado *The Gross Clinic*, «aparta su mirada del espeluznante centro de la pintura y la posa en la figura marginal de un hombre del público». En otro artículo sobre el psicoanálisis incluido en esa recopilación, titulado «Six Roses ou Cirrhose?», Malcolm escribe:

No es la historia que [el paciente] intenta contar, sino la historia que cuenta *a pesar de sí mismo* lo que el analista escucha. Al analista solo le interesa mínimamente la historia que el paciente intenta contarle. Lo que realmente busca es la historia que hay tras la historia –la historia que el paciente no le está contando– y esto solo lo puede inferir del comportamiento del paciente hacia él (trasferencia) y de su modo de desobedecer la regla fundamental de la libre asociación (resistencia).

Y continúa:

Todo lo que [el paciente] tiene que hacer es tumbarse y hablar, o no hablar. Todo lo que dice y hace, *o lo que no dice y no hace*, expresa algo cierto sobre él. No puede evitar delatarse. Esta es la esencia de la teoría clínica del psicoanálisis.

En la atmósfera emotiva e hipersignificativa del encuentro analítico, como en su equivalente periodístico, la conducta reveladora que el analista/periodista observa consiste en las formas en las que el analizado/sujeto entrevistado intenta protegerse, controlar la conversación, el modo en el que sus asociaciones se vuelven calculadoras, dejan de ser «libres». La diferencia es que en el psicoanálisis la voluntad del analista de no confabularse con la autonarrativización del paciente está pensada para ser en último término saludable; mientras que, en los perfiles, la escritora, que no tiene ningún

mandato terapéutico, puede negarse a conspirar con su sujeto, porque con quien tiene un verdadero compromiso es con los lectores. Y al igual que un psicoanalista, Malcolm puede ser un público vigilante y no cooperador. Aprovechando las trampas íntimas y la privacidad espuria del lugar en el que se realiza la entrevista, atiende incansablemente a lo que los intentos de sus sujetos entrevistados por controlar las percepciones que ella tiene revelan involuntariamente de ellos.

Al reunir diferentes partes de la producción de Malcolm en una recopilación, *Nobody's Looking at You* sugiere la existencia de continuidades –cierta simetría incluso– entre la forma que tiene la autora de proceder con sus sujetos humanos y su aproximación a los libros. El modo característico de las reseñas –su carácter moralizador, casi misionero, es tal que podríamos denominarlas intervenciones– es de desmentido y, en ocasiones, de regaño. Malcolm presenta ejemplos de críticos crédulos que malinterpretan obras, porque albergan concepciones erróneas acerca de la posición ontológica de los personajes en la literatura. El primer artículo, titulado «Dreams and *Anna Karenina*», por ejemplo, corrige la afirmación hecha por Philip Rahv de que «la asombrosa inmediatez» con la cual Tolstoi «posee a sus personajes» es tal que «puede prescindir de las técnicas manipulativas» y que «la concepción de la escritura como algo calculado y construido» es «completamente ajena a Tolstoi». «Tolstoi –uno de los mayores maestros de las técnicas manipulativas en la literatura– sonreiría ante esta afirmación», escribe Malcolm. «La “asombrosa inmediatez” del libro no es sino un objeto de la exageración, la distorsión y la disimulación con las que se presenta cada escena». Malcolm cree, de igual modo, que los críticos originales que dieron una recepción tan hostil a *Making it* de Norman Podhoretz «estaban sencillamente equivocados», porque no distinguieron entre el autor y el narrador del libro. Más confundibles en la autobiografía que en la prosa literaria, porque «comparten un nombre, y tenemos mucha tendencia a olvidar que el segundo es un constructo literario».

Aunque Malcolm se declara «deconstruccionista» –invocando también en algún momento el «ideal de fidelidad textual impuesto por la Nueva Crítica»– su crítica podría calificarse simplemente de «formalista» o incluso «ficcionalista». De hecho, el mantra de *Nobody's Looking at You* podría ser el de que toda escritura –incluidos los géneros habitualmente clasificados como no ficción: autobiografía, memorias, «periodismo personal»– es una especie de ficción, puesto que todos los relatos –imaginados y basados en hechos– tienen narradores, e incluso los narradores de historias reales son ficticios: el «yo» de un texto, o la conciencia que lo controla, nos recuerda continuamente Malcolm, es una invención textual, que no debe confundirse con su autor, con el que está solo tangencialmente relacionado. Al igual que busca exhibicionistas autofabuladores como sujetos de sus perfiles, se siente también

atraída por relatos de no ficción cuyos narradores son poco fiables, de los que hay, hablando en general, dos tipos: quienes controlan su imagen narrativa y le dan un uso lúdico e inventivo, y los que son anulados o mermados por sus propios relatos, que quedan inadvertidos, aunque placenteramente deformados por la parcialidad o por un exceso de emoción del narrador.

En este sentido, los autores entran en dos categorías: los brillantemente retorcidos que traicionan a otros y los desdichadamente inconscientes que se traicionan a sí mismos. Los primeros están tipificados a su juicio por Mitchell, el antiguo compañero de Malcolm, cuya «inclinación a la realidad» respecto a su «voluntad artística», a pesar de traicionar la confianza del lector, evidencia sus dotes literarias; los «viajes [de Mitchell] al otro lado de la línea que separa la ficción de la no ficción» conceden «a sus artículos una fuerza electrizante». El libro *The First Stone*, de Helen Garner, es, por el contrario, «la historia de un intento frustrado por parte de la autora de escribir “un reportaje tranquilo y meditado” sobre un caso de acoso sexual» y «del notable, casi vertiginosamente turbulento, relato que su frustración le obligó a producir». «Lo que convierte *The First Stone* en un libro extraordinario, un libro distinto a cualquier otro estudio sobre el acoso sexual, es la representación por parte de Garner, en su obsesiva búsqueda de Nicole Stewart y Elizabeth Rosen» —las dos víctimas de acoso a las que quiere entrevistar— «del delito mismo que ha decidido investigar. Aunque su supuesto objetivo es el “equilibrio”, se representa a sí misma como una persona muy desequilibrada».

Si las recopilaciones muestran gratificantes continuidades en la producción de un escritor, también muestran su repetitividad y esta forma de aproximarse a los libros, aunque virtuosa y cautivadora, puede volverse formularia (me recuerda al comentario de Stanley Cavell en una entrevista con James Conant: «Lo que la deconstrucción proporciona es un mecanismo de respuesta»). Insistir en que todos los narradores de no ficción son ficciones produce también algunas evaluaciones heterodoxas, que, aun siendo refrescantes, pueden a veces parecer desatinadas. O pudiera ser, por el contrario, que Malcolm no se equivoque respecto a estos libros, pero pareciera que le gustan por razones equivocadas o, al menos, peculiares. Aunque Malcolm piensa, por ejemplo, que la biografía de Ted Hughes escrita por Jonathan Bate es irresponsable y «desagradable» («Sin duda la familia, si no el fantasma, de Hughes se merecen algo mejor que las sórdidas revelaciones que Bate hace sobre la vida sexual del poeta y las puritanas teorías que manifiesta acerca de la psicología de este», concluye la reseña), la crítica que hace de dicha biografía —«la malicia de Bate es el pegamento que mantiene unido este libro incoherente»— puede sonar extrañamente cercana al elogio.

¿Reconocerían sus obras los autores cuyos libros analiza Malcolm en las descripciones hechas por ella? En el ensayo titulado «The Purloined

Clinic», que analiza *Realism, Writing and Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, de Michael Fried, Malcolm describía la forma en la que el autor «usa lo que parecen defectos de su propio carácter para elucidar el carácter de la empresa crítica. Se presenta a sí mismo como una persona de engreimiento y arrogancia ilimitados; quizá haya más “yos” en este libro que en cualquier obra crítica publicada hasta el momento». En un giro ingenioso, Malcolm concluye que «hay tanto de esto en el libro que una se da cuenta enseguida de que difícilmente se trata de una ingenua delación de sí mismo. Es, por el contrario, una estrategia deliberada: al crear para sí una imagen que desborda la realidad, un poco grotesca incluso, Fried pone de relieve una característica de la crítica que no es tan fácil de ver en ejemplos “normales” de este género»: «el carácter absorbente y dialogístico de la forma». Es difícil decir si, al descubrir que da la apariencia de ser el crítico más grotescamente arrogante de todos los tiempos, Fried se sentiría gratificado por una apreciación tan astuta de su inventiva y de su habilidad literaria, o si, no habiendo tenido tales objetivos, y creyendo que estaba hablando con su propia voz, se sentiría insultado. (De hecho, la capacidad coercitiva del cumplido recuerda la neutralizadora autoridad de las primeras frases declarativas de Malcolm: porque si Fried rechazase su perverso elogio estaría admitiendo que su autoabsorción egotista no estaba confeccionada para conseguir un efecto retórico, sino que era auténtica).

El ensayo de Malcolm sobre Fried nos recuerda que la crítica, en cuanto forma de escribir como cualquier otra, se dirige a un público —«Dado que la función del crítico es persuadir, ¿cómo puede él fingir que no hay nadie a *quien* persuadir?»—, se pregunta Malcolm en el artículo— y en consecuencia supone una actuación. Si el narrador crítico de Fried es una imagen ingeniosamente artificiosa, también lo es, piensa una, la de Malcolm. En una fascinante declaración efectuada en la entrevista concedida a *The Paris Review*, Malcolm indica que basa su voz en la «figura típica, civilizada y humana que era la “subjetividad” de *The New Yorker*», pero explica que «a medida que pasó el tiempo, empecé a hacerle retoques», «quizá más significativamente» dándole «opiniones más tajantes. Le hacía tomar posición». Más tarde Roiphe le comenta que parece «admirar una especie de franqueza que también se percibe como brutal», y Malcolm explica: «Las mujeres que alcanzamos la mayoría de edad en mis tiempos desarrollamos formas agresivas de atraer la atención de los hombres superiores. El hábito de llamar la atención se te queda». «Lucirse ante hombres heterosexuales seguía siendo un placer y una necesidad para las mujeres de mi generación», continúa Malcolm. «Las que escribíamos, escribíamos para los hombres y nos pavoneábamos delante ellos». La imagen audazmente dogmática de Malcolm podría convertirla en una buena autora de reseñas críticas, dispuesta a efectuar evaluaciones decisivas; pero podría también darnos razones para

dujar de la veracidad, o la autenticidad incluso, de dichas evaluaciones, de si es más importante que las opiniones sean firmes que ciertas.

La actitud de Malcolm hacia otros narradores y narradoras –su insistencia posestructuralista en el personaje funcional, ficticio, de estos– deriva de que experimenta y concibe su propia voz como algo construido. En el epílogo a *The Journalist and the Murderer*, explicaba que «el “yo” periodístico», a diferencia de los sujetos del mundo real de los que habla el periodista, es «casi pura invención» y «está conectado con el escritor solo de manera tenue, del modo, digamos, en el que Supermán está conectado con Clark Kent». Pero a veces una se pregunta si está justificada la suposición por parte de Malcolm de que otros escritores –desde los autores de memorias a los críticos– son tan irónicos y conscientes como ella respecto a las posibilidades funcionales de la primera persona; es decir, si, cuando Malcolm afirma reconocer en Fried una «especie de doble», esa afinidad es en parte una proyección.

Como lectora de libros y de personas, Malcolm se presenta a sí misma –su personaje textual– como alguien a quien nada se le pierde y a quien es casi imposible engañar, porque es incansablemente desconfiada y permanece siempre precavida, alerta ante la «hipocresía fundamental» que «anida en el corazón de la empresa de los artistas». La función paradójica de esta postura incansablemente escéptica es la de inspirar en el lector confianza acerca de las percepciones y juicios que ella manifiesta. «El “yo” periodístico es un narrador excesivamente fiable», ha escrito Malcolm, «una persona imposible racional y desinteresada». La fiabilidad preternatural atestigua la cualidad ficticia del «yo» de Malcolm –su narrador es más fiable de lo que una persona normal podría ser–, pero resulta quizá un poco sospechoso, demasiado bueno para ser cierto. ¿Cómo convence el narrador de un periodista al lector de que es digno de confianza, escrupuloso y perceptivo? Una forma podría ser la de presentar a unos sujetos calculadores y manipuladores y después mostrar que él o ella –el narrador o narradora– no cae en las trampas de los sujetos objeto de su interés, a los que ve venir. La construcción de un narrador fiable depende así, lógicamente, de retratar al sujeto entrevistado como un ser artero (aunque imperfectamente artero), lo que hace surgir una pregunta: al dar forma a su narrador «hiperfiable», ¿es posible que Malcolm presente unos sujetos, humanos o literarios, más maquinadores y afectados de lo que realmente son?

Una recuerda las descripciones que Malcolm hace en *Nobody's Looking at You* de una Fischer que «se presenta como alguien que sigue intentando superar una torpeza innata» y que dice que el habla de Wang está «salpicada de una risa que hace creer que no es una persona pomposa ni pretenciosa». Siempre desconfiada, Malcolm da a entender que Fisher tal vez tenga tanta práctica social que está simulando una falsa torpeza. La risa de Wang no es, de igual modo, un síntoma natural de diversión, sino una

señal de identidad deliberada. ¿Está Malcolm siendo ultraobservadora o meramente despiadada? ¿Se trata de verdaderas percepciones o de florituras diseñadas para atestiguar la penetración y la omnisciencia de su narradora? Rara vez Malcolm concede a sus interlocutores más inocencia de la que se concede a sí misma y es en consecuencia suspicaz. Esta suspicacia hace que sus sujetos entrevistados sean interesantes –hiperconscientes y llenos de maquinaciones–, ¿pero está justificada? ¿Son tan calculadores como ella da a entender? Y si el «yo» periodístico –el observador sobrehumanamente perceptivo al que nada se le pasa por alto– es un ideal imposible, ¿son entonces las observaciones del narrador similarmente irreales o infundadas? ¿Nos enfrentamos a la impresión de perspicacia y no a la perspicacia en sí?

¿Es esta, asimismo, la forma más productiva de leer, o, por el contrario, la única forma de que personas y libros puedan ser interesantes? A menudo se dice de Malcolm que es una «escritora interesante» (así es como Salle la describe cuando se aproxima a ella para escribir el texto de su próximo libro). «Ni siquiera estando de vacaciones», dice John Lanchester en un comentario incluido en la contraportada de *Forty-one False Starts*, Malcolm «es capaz de escribir una frase aburrida». Interesar a sus lectores es una de las ambiciones más explícitas y quizá más destacadas de Malcolm: «Soy impaciente y me aburro con facilidad», le dice a su entrevistadora de *The Paris Review*, «y, por lo tanto, supongo que otros se aburrirán, así que no quiero provocar aburrimiento. Escribir, para mí, es un proceso de eliminación constante del material que no parece suficientemente interesante».

Una encuentra muchas de esas descripciones de la escritura como proceso de eliminación o supresión: «podríamos llamarlo incluso deshacerse de las impurezas». La palabra hace recordar la admirativa descripción que Malcolm hace en *Nobody's Looking at You* de la mezcla de ficción y no ficción por parte de Mitchell: «Su impaciencia con los fragmentos molestos y aburridos de la realidad, sus golpes a la maleza de la ilegible facticidad, aportan una fuerza electrizante a sus obras, son la razón de que sea mucho más interesante de leer que la obra de otros ambiciosos escritores no literarios». «Ha filtrado las impurezas que otros periodistas aceptan, impotentes, como condición definitoria de su género». A Malcolm, también una experta *raconteur*, le interesan sobre todo los buenos relatos y los narradores que los cuentan (incluido sobre sí mismos); este es en cierto sentido el prisma a través del cual aborda a la totalidad de los sujetos, humanos y estéticos, que suscitan su interés. Pero si el interés de un relato, o de una persona, se crea a través de la implacable extracción de pesadas «porciones de realidad» y «facticidad» –los hechos y detalles ajenos que carecen de función narrativa, que contaminan la pureza de un relato– se corre el riesgo de perder el contacto con lo real.

Situar persistentemente en primer plano la autonomía de los textos puede ser, de igual modo, descuidar su referencialidad, mientras que hacer

un excesivo hincapié en el lugar que ocupa el fingimiento en la escritura puede significar restarle importancia a su carácter de comunicación. Si en la prosa de no ficción –desde la autobiografía a la crítica– debemos siempre tener en cuenta que estamos lidiando con la autopresentación, y no con las personalidades, con el *realismo*, y no con la realidad, estamos abocados a exagerar la indisponibilidad de los segundos términos. Todos somos novelistas, hasta cuando escribimos cartas personales. «Por supuesto, esta es la imagen epistolar de Hughes, la imagen que él ha creado como los novelistas crean personajes», escribe Malcolm de las cartas de Ted Hughes. «La cuestión de cómo era él “realmente” sigue sin respuesta, como así debería ser», De modo similar, el Václav Havel que encontramos en las *Cartas a Olga*, explica Malcolm, es «un personaje salido de la literatura rusa del siglo XIX». «El protagonista de las *Cartas a Olga*» hace que «incluso un lector tan astuto como [Milan] Kundera crea que existe fuera de las páginas del libro», mientras que «una mirada más atenta al relato que Havel hace de su vida –como todas las miradas atentas a todos los relatos– aumenta nuestra percepción de su carácter subjetivo y muy trabajado». Por una parte, Malcolm está dando a la técnica literaria lo que se merece; por otra, su exigente ficcionalismo puede acabar separando los textos del mundo humano real del que emanan y al que hacen referencia. Me pregunto, además, si cuando una está perpetuamente evitando dejarse engañar por los demás y por la forma en la que se expresan, es posible encontrar interesante a alguien, dejarse cautivar por alguien; y si una forma de crítica que odia ser sorprendida limita los tipos de disfrute que pueden obtenerse de la escritura. De hecho, una de las cosas que se deducen de este método es que pillar en un renuncio a las personas es la única forma de conocerlas, como si solo se lograra conocerlas sin su cooperación, a espaldas suyas.

Por otro lado, al dudar de las percepciones de la imagen «excesivamente fiable» de Malcolm y mostrarme en desacuerdo con la idea general que las sostiene –que los seres humanos son criaturas calculadoras cuando saben que alguien los está mirando– tal vez yo esté sucumbiendo a una vieja forma de resistencia. El deseo de otorgar de vez en cuando a las personas el beneficio de la duda –pensar que Fisher es realmente así de torpe y que Wang simplemente se divierte con facilidad– tal vez sea en realidad un anhelo de tolerarnos también algo a nosotros mismos y mantener una pequeña ingenuidad acerca de la medida de nuestro propio intrigante interior. Esto a su vez tal vez derive de un deseo de ser menos afectados de lo que nos sentimos. Aun así, quizá pueda defenderse una forma más crédula de leer y escribir, que nos permita mantenernos vigilantes ante los trucos literarios, propios y de los demás, pero de forma moderada, quizá imprudentemente, con una hermenéutica más confiada.