

NEW LEFT REVIEW 127

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO-ABRIL 2021

EDITORIAL

EQUIPO EDITORIAL DE LA NLR Sobre *Sidecar* 7

ARTÍCULOS

DYLAN RILEY El limbo del confinamiento 11

CIGAN TUĞAL Turquía en sus encrucijadas 27

ALEXANDER ZEVIN ¿Un Proudhon para posmodernos? 61

CLAIRE DEBUCQUOIS Manos manchadas de sangre 87

NANCY FRASER Los climas del capital 101

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN Metáforas en funcionamiento 139

OLIVER EAGLETON Después de Corbyn 148

JACOB COLLINS Colisión de partículas 161

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

SUSCRÍBETE

ts
d traficantes de sueños



CRÍTICA

James Wood, *Serious Noticing: Selected Essays*,
Londres, Vintage, 2019, 528 pp.

FRANCIS MULHERN

PRECAUCIÓN, METÁFORAS EN FUNCIONAMIENTO

La observación seria es fundamental para el trabajo de los escritores significativos; así es como «salvan la vida de sí misma», sostiene James Wood, en el ensayo que proporciona el título y el mayor énfasis a su nueva recopilación. Pero la expresión tiene una referencia doble, denotando también lo que Wood diría que él mismo hace en buena parte, quizá la mayor, de sus propios escritos: reseñas, no solo de tipo efímero, adecuadamente denominadas «notas», sino también piezas críticas largas, que sería más adecuado llamar «ensayos». Su subtítulo lo reivindica sin dudarlo, y no es baladí que reproduzca uno de los ejemplos más distinguidos del género, *Selected Essays*, el libro publicado por T. S. Eliot en 1932. Es fácil dar una importancia excesiva a esta señal de afiliación, pero también lo es pasarla por alto en un escritor para el que los títulos siempre han sido importantes. Wood comenzó a colaborar con *The Guardian* en 1992 –a los veintisiete años– en el puesto, de acuerdo con la grandiosa designación pública, de Principal Crítico Literario. Un cuarto de siglo después, tras un breve periodo como editor senior en *The New Republic* durante el reinado de Leon Wiseltier, reparte su tiempo de trabajo entre *The New Yorker* y la Universidad de Harvard, donde ocupa el cargo de profesor de Práctica de la Crítica Literaria. Esas diversas afirmaciones de autoridad se hallan compensadas en el diseño de *Serious Noticing*, que no constituye meramente la quinta recopilación de sus reseñas y otros textos ocasionales. Por una parte, es de hecho menos que eso: veintidós de sus veintinueve artículos, más de dos tercios, están ya reimpressos en libros

anteriores. Aunque contemplado desde otro punto de vista no es el escamoteo que pudiera parecer. Abarcando los veinte años transcurridos desde que dejó *The Guardian* en 1995, con muy pocos en blanco, el libro es de hecho una superselección: *Lo mejor de...* quizá, o *Wood sobre Wood*, junto con una explicación introductoria sobre su formación y una interpretación general sobre la práctica de la crítica. La inclusión de dos textos confesionales, uno en el que medita sobre la condición que Wood denomina «relajación casera» [*homelooseness*], el otro sobre su proceso de «convertirse en» sus padres, transmite un aspecto notable de los ensayos, amplificando las señales de personalidad crítica, así como –¿o simplemente como?– una posición.

En la práctica propiamente dicha, como se evidencia aquí, lo que llama de inmediato la atención es el marco temporal que abarca. La obra más antigua que se analiza procede de comienzos del siglo XVII; la más reciente, de 2015 (Cervantes y Erpenbeck, respectivamente). La mayor parte de las lecturas está compuesta por originales en inglés, principalmente de Estados Unidos, pero hay también traducciones de otros siete idiomas europeos (y ocho países: Albania, Austria, antigua Checoslovaquia, Alemania, Hungría, Italia, Rusia y España). Las obras analizadas en profundidad van acompañadas al menos de una cantidad similar, conocidas o no, a las que dedica desde poco más que una mención de pasada hasta varios párrafos de comentario. El énfasis del tratamiento crítico de Wood es también variable: desde el análisis estilístico, como en un argumento sostenido en referencia a la búsqueda «atea» (o «politeísta») de la metáfora por parte de Melville o la innovación de Austen en la representación de la introspección, hasta el polémico estudio de género sobre el «realismo histérico»; desde «reseñas» en la acepción más común del término, hasta textos autónomos. Como corolario de todos estos materiales, a modo de símbolo inesperado de su historia personal y de su interés por la música (de niño participó en un coro, estudió piano y trompeta en el colegio, y aprendió por su cuenta a tocar la batería), se incluye un homenaje a Keith Moon, el legendario batería de *The Who*.

La constante de todos estos ensayos es la insistencia de Wood en el juicio, en las evaluaciones que para él constituyen el trabajo más definitorio del crítico. Tiene una notable capacidad para articular el entusiasmo y una lengua fulminante para contrapesarlo. Helo aquí en pleno flujo afirmativo, celebrando la comedia de uno de sus novelistas favoritos:

Saul Bellow es probablemente el mayor autor de prosa estadounidense del siglo XX, donde mayor significa más abundante, variado, preciso, rico, lírico [...] su augusto erotismo, las enormidades y cascadas melvilleanas [...] el ingenio joyceano, los símiles hirientes con sus afiladas puntas estadounidenses [...] la libertad feliz y vibrante de las frases atrevidas y no aseguradas, la prosa absolutamente preñada de herencia, llena de recuerdos de Shakespeare y Lawrence, pero preparada para las emergencias modernas, el ojo de Argos para el detalle, y controlando todo esto, la firme inteligencia metafísica. Todo esto se considera como propio de Bellow, como «belloviano».

Y aquí lo tenemos, en 2009, explayándose acerca del «habla cinematográfica» del «novelista posmoderno estadounidense más conocido»: «Si bien Auster comparte claramente parte del interés [del posmodernismo] por la mediación y el préstamo –de ahí sus tramas cinematográficas y su diálogo bastante falso– no hace otra cosa con el cliché más que usarlo».

El entusiasmo del juicio es abrumador en ese elogio a Bellow, no menos abrumadora es la prosa llena de adjetivos elevados, e incluso a la sentencia de muerte literaria de Auster se le propina un giro ingenioso: Wood es un crítico ostentosamente literario, que no cultiva la metáfora como mero adorno sino como su procedimiento esencial (es novelista además de crítico). En otra parte, en un libro titulado *How Fiction Works*, ha anotado su interpretación de este compromiso por medio de un contraste con sus «dos críticos favoritos de la novela del siglo XX». Viktor Shklovsky y Roland Barthes fueron «geniales», sostiene él, «porque, siendo formalistas, pensaban como escritores: atendían al estilo, a las palabras, a la forma, a la metáfora y al imaginario». Sin embargo, ambos «pensaban como escritores alejados del instinto creativo, y se permitían, como banqueros ladrones, asaltar una y otra vez la fuente misma que los sostenía: el estilo literario». El razonamiento de Wood en esta coyuntura se vuelve opaco –como a menudo hace en estos fragmentos generalizadores– pero está meridianamente claro adónde quiere llegar. Preocupado por las cuestiones teóricas básicas, pero sin olvidar a sus lectores generales –el «lector común» de Woolf– «plantea las preguntas de un crítico y ofrece las respuestas de un escritor».

El crítico ideal es para Wood «un pensador triple» (expresión tomada de Edmund Wilson, que la tomó a su vez de Flaubert): un escritor, que habla sobre ficción «como los escritores hablan sobre su oficio»; un periodista, que escribe «con brío y atractivo para el lector común»; un «estudioso», que se muestra abierto a un tráfico de dos sentidos dentro y fuera de la academia. Y la más importante de estas identidades, no captada plenamente en la leve referencia de Wood al «oficio», es la primera. Porque su afirmación culminante es que cualquier práctica de la crítica es un intento de animar en el lector una experiencia del objeto que corresponda a la experiencia previa que el crítico tiene de él, una «mismidad» de disposición en relación con la obra en cuestión. Así, la crítica es, en su constitución más interna, una práctica de la metáfora, y en el caso específico de la crítica literaria, que comparte el medio de su objeto, es en sí ya siempre escritura. «Y eso cumplimos», concluye Wood.

Y cumplimos en la proximidad, exultantes en el hecho de que, como el delfín, estamos nadando en el elemento que nos nutre [...]. Escribimos como si esperaríamos ser leídos; escribimos como las rosas que Eliot describe en «Burnt Norton»: rosas «que tenían la apariencia de flores contempladas».

Si bien las sugerencias esteticistas de este fragmento no son completamente engañosas, malinterpretan el interés de Wood por las formaciones históricas de la sensibilidad. El artículo titulado «Wounder and Wounded», sobre V. S. Naipaul, es un estudio de la ambigüedad poscolonial, la incómoda unión en el novelista de «una visión conservadora» con la «agudeza radical». Volviendo a *The Lion and the Unicorn: Socialism and the English Genius* para considerar su izquierdismo idiosincrático, hace especial hincapié en la Inglaterra de Orwell, «un lugar real y ficticio, con sus propias convenciones narrativas». Y en un incidental ensayo paralelo, explora la fascinación de Joseph Roth por el Imperio austro-húngaro, arrogante e irreal, «magnífico y absurdo», y de todas formas desaparecido en la actualidad. Aun así, como él dice acerca del autor de *La marcha Radetzky*, «empiezas –y terminas– con la prosa», y esa prioridad es característica, aunque también aquí hay una reserva que observar, porque con la prioridad viene un aviso: todo tiene una forma de convertirse en todo lo demás. «Cuando hablo de estilo indirecto libre», advierte a sus lectores en *How Fiction Works*,

estoy hablando realmente de punto de vista, y cuando hablo de punto de vista estoy hablando realmente de la percepción del detalle, y cuando hablo de la percepción del detalle estoy hablando realmente del personaje, y cuando hablo del personaje estoy hablando realmente de *lo real*, que está en el fondo de mis indagaciones.

De modo que la prosa –la suya propia, esta vez– desciende en giro metafórico a lo verdaderamente real, es decir, la «vida».

«Lo que Chejov entendía por vida», el significado que le daba, es el tema de uno de los primeros ensayos incluidos en *Serious Noticing*, dedicado a uno de los narradores más apreciados por Wood. El punto de partida del ensayo es el ejemplo negativo de Ibsen. Este, acusa Wood, «es como un hombre que se ríe de sus propios chistes [...] siempre está [...] haciendo todo pulcro, presentable, conocible. Los secretos de sus personajes son secretos conocibles [...] secretos burgueses: un antiguo amante, un contrato roto, un chantajista, una deuda, un pariente indeseado». Para Chejov, por el contrario, la vida es «enigmática», «aleatoria», y la presenta en un estilo consecuentemente «accidental». Un detalle, aquí, es «un acontecimiento reticente», con una capacidad milagrosa que Wood capta en un giro hiperbólico de la *Dialéctica negativa* de Adorno: «Si el pensamiento se rindiera verdaderamente al objeto, si su atención estuviera en el objeto, no en su categoría, los objetos mismos empezarían a hablar bajo el ojo persistente». De modo un tanto similar, como en Chejov, los personajes pueden «olvidarse de actuar como [creaciones] *en pos de un objetivo*» como los «enviados» de Ibsen, en una identificación inversa tal que «la narración misma de Chejov desaparece» en el discurso de su personaje.

Existe vida y existen también las simulaciones hiperactivas de la vida que Wood denunció unos años después en un conjunto de novelas de tipo

«grande y ambicioso», principalmente estadounidenses, para las que creó la rúbrica «realismo histérico». (Las obras en cuestión eran *El suelo bajo sus pies* de Salman Rushdie; *Mason y Dixon* de Thomas Pynchon; *Submundo* de Don DeLillo; *La broma infinita* de David Foster Wallace; y *Dientes blancos* de Zadie Smith, todas publicadas entre 1996 y 2000). Tras hacer las debidas diferenciaciones dentro y entre estas novelas y sus autores, Wood se sintió capaz de anunciar que «se está curtiendo un género», un género nuevo, caracterizado por su proliferación de la narración, la improbabilidad, la coincidencia y el paralelismo, sus exposiciones de información especializada y atracción por las ideas de interconexión universal. Este tipo de textos está «saturando», llevando al límite, el realismo: «Parece querer abolir la quietud, como si le avergonzara el silencio». Estas novelas eluden la realidad, a pesar de aprovecharse de las convenciones realistas, cree Wood. Y lo que eluden es «una incomodidad acerca del personaje y la representación del personaje en la ficción». La prevalencia de la caricatura es uno de los indicios de esta inquietud y otro es «un exceso de narración», que «se ha convertido en la forma contemporánea de cubrir, en majestad, una carencia [...]. Esa carencia es lo humano», y el realismo histérico es el intento de establecer una «tapadera».

Lo novelísticamente humano —es decir, lo «plenamente humano» de Wood tiene varios avatares, incluidos el «sentimiento firme» y la «conciencia» y la «vida» en sí; y los opuestos de todos ellos incluyen la «información», el «espectáculo», los «mensajes generales» y aquellas relaciones narrativas que no son vitales, sino «conceptuales». «Vitalidad» [*lifeness + likeness*] es el término general acuñado por Wood para ser utilizado en referencia a las cualidades representacionales, principalmente las de la caracterización, que dan acceso a lo humano. *Dientes blancos* de Zadie Smith —una novela que Wood tiene en una estima alta pero contradictoria— ilustra para él lo que ocurre cuando ese valor es vencido por sus contrarios. La joven Irie Jones (mestiza, de madre jamaicana y padre inglés de raza blanca) se queda embarazada y no tiene idea de cuál de los dos gemelos Iqbal (de origen sudasiático) es el padre, pero entonces tiene una visión en la que pronto «las raíces ya no importarán porque no pueden, porque no deben, porque son demasiado largas y tortuosas, y están enterradas a una profundidad horriblemente excesiva. Eso es lo que ella desea».

Esta construcción es un sinsentido, de hecho; dado que los chicos son gemelos, las «raíces» del bebé serán las mismas sea cual sea el padre. Pero la objeción de Wood a las palabras de Smith es de diferente orden: alega que —en un movimiento antitético a Chejov— la autora se ha apoderado aquí del discurso interior de Irie, como último acto de una subtrama tendenciosa:

es Smith quien ha hecho a Irie, de una manera inverosímil, mantener relaciones sexuales con los dos hermanos, y es Smith quien ha decidido que Irie, de manera inverosímil, haya dejado de preocuparse por quién es el padre. Está muy claro que un mensaje general sobre la necesidad de huir de las raíces es más importante

que la realidad de Irie, lo que ella podría pensar de hecho. Se ha sacrificado un personaje por lo que Smith denominó, en una entrevista, «ideas y temas que puedo relacionar: resolución de problemas de otros lugares y otros mundos». Sin duda esta es una resolución de problemas. ¿Pero a costa de qué?

Es difícil leer fragmentos como este sin observar un tipo de metáfora especial, ejemplificado por la expresión en apariencia redundante de «el personaje y la representación del personaje» y el equívoco verbo *hacer*, con el significado de *crear* y *obligar*. Esta es la familia de metáforas en la que las construcciones literarias y sus autores empiezan a actuar e interactuar como personas reales. Smith como escritora ha «hecho» a Irie, al igual que ha hecho todo lo demás en el texto de su novela, pero la nota de compulsión implica un error de categoría. Y si bien podría alegarse la categoría de albur de las palabras elegidas como atenuante de esta confusión aparente, y podría ser, no cabe duda respecto a las referencias a la «realidad de Irie», «lo que ella podría pensar realmente», y su «sacrificio» en aras de la resolución de un problema. Se considera que Smith traiciona a este personaje casi existente, en el mismo reordenamiento del ser que hace a la narración de Chejov «desaparecer» en el discurso de uno de sus propios personajes. Tal vez Wood no crea realmente que los personajes son personas, pero en pasajes como estos persiste esa idea, como uno de los rasgos culturales «no superados» de Freud. Wood construye sus argumentos sobre una pendiente descendente que conduce a lo que su crítico favorito de la novela, Shklovski, tachó hace más de un siglo de «ingenuidad ontológica».

La aparición del realismo histórico marca un punto crucial en la representación literaria: «¿Hacia dónde se dirigirá la ambiciosa novela contemporánea?», pregunta Wood. «¿Se atreverá a dar una imagen de la vida, o se limitará a gritar un espectáculo?». La forma de la pregunta recuerda a la de Lukács en *Significación actual del realismo crítico* (1957), no menos insistentemente por mucha diferencia que pueda existir en sus condiciones de uso sustanciales. (En el primer caso, la vida pertinente era el capitalismo y la «cuestión razonable» del socialismo como alternativa a él, mientras que el «espectáculo» era el movimiento moderno tipificado por Kafka). La forma de la respuesta es divergente, dentro de una lealtad común a figurar lo real y una admiración compartida por Thomas Mann. El «realismo crítico» preferido por Lukács incluía un conjunto de cánones formales, el qué y el cómo de una práctica de la novela válida en su tiempo. No hay en Wood un equivalente estricto. La lista de sus elementos positivos es variada y abierta, algo sorprendente en un crítico más conocido por sus «críticas furibundas», como dice la etiqueta, que por sus entusiasmos. La comedia y el laicismo son valores predominantes: Wood empareja y elogia a Cervantes y a Proust como «escritores cómicos, propiamente enganchados a lo prosaico, cuya ficción ha sido demasiado a menudo idealizada hasta hacerla desaparecer».

A Hrabal lo distingue de modo parecido. Wood elogia la obra vanguardista de Krasznahorkai, de frases largas, aparentemente interminables, «realidad examinada hasta el punto de la “locura”»; pero también el «tiempo presente, útilmente prosaico [...] casi gerencial», de *Yo voy, tú vas, él va*, un capítulo en la investigación de la «interioridad doméstica de la historia [alemana]» por parte de Jenny Erpenbeck. Este es el archivo de la novela como recurso y no como telón de fondo de un canon.

Wood es, no obstante, tan moralizante como Lukács, más aún si cabe, porque detalla más sus discriminaciones (en ocasiones sus lecturas atentas, en las que destaca, adoptan la forma de comentarios en un taller de escritura creativa). Pero mientras que las evaluaciones de Lukács se basaban en una interpretación explícita y ordenada de la realidad y la posibilidad históricas, las de Wood carecen de una sanción comparable, ya sea ético-política o incluso estética. Su relación con los teóricos a los que cita –Shklovski, Barthes, Bajtín, Adorno, Benjamin, Genette– parece «accidental», por no decir oportunista. El psicoanálisis es un punto de referencia más constante (y de hecho hay más de Freud que de Derrida en su resumen de la deconstrucción, a la que asigna una inclinación fluctuante), pero en modo alguno un ancla. La apelación a la «vida» y a lo verdaderamente real difícilmente puede dejar de reunir el espíritu de un crítico que no se menciona: F. R. Leavis. Pero incluso él, el «antifilósofo», arraigó su vitalismo lawrentiano en una teoría romántica de la modernidad. Su convicción de la obviedad en el juicio no era autosuficiente. Wood, por el contrario, ha parecido inclinarse por un curso como el impuesto por Remy de Gourmont y transmitido por Eliot en «The Perfect Critic», convirtiendo sus intuiciones en leyes (*ériger en lois ses impressions personnelles...*), y puede ser, entonces, que estas observaciones estén fuera de lugar, demasiado encantadas con las cuestiones de los críticos como para advertir una respuesta del escritor. En esta escuela de pensamiento, la garantía del buen juicio es carismática.

La crítica, en interpretación de Wood, no es «escribir sobre»; es lo que él denomina «escribir a través de», y su objetivo no es mejor considerarlo una persuasión, «producir una *razón* para respaldar» un juicio. Es un proceso en el que el crítico está «describiendo una experiencia e intentando estimular en el lector una experiencia de esa experiencia»; el objetivo es la «mismidad de visión» y eso, en el caso especial de la crítica literaria, que comparte con su objeto «el lenguaje de la metáfora», es «en ciertos sentidos la mismidad de la escritura». Lo que se sugiere aquí, parece, es una concepción de la crítica como paraliteratura, que permite una fusión procedimental de la crítica y el texto, «un acto de identificación figurativa», y que tal vez consista en dicha fusión. Y completando la escena del juicio crítico, por lo tanto, hay una figura apta para acompañar las abundantes metáforas de Wood: el personaje proteico conocido como *nosotros* [*we/us*], uno o el lector.

El llamado «nosotros autorial», incluidos sus equivalentes, es un recurso familiar en la gestión del lector, formalmente presuntuoso o manipulador, aunque con mucha frecuencia una letra muerta. Pero los lectores que acuden a *Serious Noticing* se verán adelantados –comprometidos– a cada momento por un sujeto ontológicamente tan escurridizo como la «vitalidad» de Wood. Este personaje pronominal no solo «piensa» y «cree» y «siente» del modo ordinario. «Ríe», en ocasiones de una manera cercana al llanto; tiene «el deseo de lanzar una pederreta del tamaño de Flann O’Brien», o «comprende, con una sacudida, que Bellow le ha enseñado a uno a ver y oír, nos ha abierto los sentidos». En ocasiones solicita una confirmación («¿no nos parece?»), que en otros momentos puede darse por leída («Todos queremos...»). Hay una narrativa intermitente de la experiencia lectora en estos pequeños episodios, que pueden ser o no de hecho «nuestros», es decir, tuyos o míos. Hay ejemplos de «autoproyección inverificable», que es la acusación presentada contra George Orwell, por cierto, por un tal James Wood. «¿Cómo podemos realmente saberlo?», pregunta, y ahora la pregunta va dirigida a él. No puede, excepto en la medida en la que nos «hace» ser, como él dice que Smith ha «hecho» a Irie Jones, el sujeto discreto y tendencioso de la escritura, transformando a los nosotros heterogéneos que estamos leyendo en el *nosotros* imaginario y concertado para quienes la «experiencia» deseada ha ocurrido ya.

Este establecimiento unilateral de vínculos completa un proceso de crítica literaria cuya tendencia fundamental es la identificación: de crítico y texto literario; de crítico y lectores; y así, de manera ideal, de lector y texto en una apropiación crítica nueva. La tendencia, por fuerte que sea, no es más que eso, y menos mal, posiblemente, porque su consumación general sería una condición poslingüística difícilmente imaginable de la que Wood da a sus lectores un anticipo. Uno es la descripción que Virginia Woolf hace de un momento al final de una conferencia pública pronunciada en el centro de Londres por uno de sus amigos, el crítico de arte Roger Fry, que había disertado sobre una larga y variada secuencia de diapositivas que corrían de Poussin a Cézanne. «Y finalmente», informa Woolf,

el conferenciante, tras mirar a través de sus gafas, hizo una pausa. Estaba señalando una de las últimas obras de Cézanne, y se mostraba perplejo. La obra estaba, dijo, mucho más allá de cualquier análisis del que él fuera capaz. Y así, en lugar de decir «siguiente diapositiva», hizo una reverencia, y el público salió de la sala hacia Langham Place

comenzando, continúa Wood, «a experimentar lo que vio Fry».

La «humildad muda» del conferenciante y la supuesta respuesta del público son signos externos de una «suspensión» del «entendimiento». Este es un significado afirmativo del silencio en el léxico de Wood, y asombra, además, la frecuencia con la que sus ensayos se mueven hacia ideas

finales de silencio o quietud, como si avanzasen hacia un estado de descanso por defecto. El silencio como maravilla o como reconocimiento, como experiencia de la sublimidad o de la vaciedad: en esa palabra recurrente y sus significados agrupados sigue siendo visible el vestigio de una formación infantil en una devota familia evangélica, a la que Wood, el escritor no creyente, ha vuelto con tanta frecuencia. Los contrarios, que varían de una ocasión a otra, son conocidos; incluyen por igual «temas» adventicios, «resolución de problemas», actividad compulsiva y quietud, los impedimentos habituales del flujo creativo de la vida. La paradoja que presenta la crítica al estilo woodsiano es, por lo tanto, que a pesar de toda su energía retórica y de su habilidad analítica, el estado final que inscribe en su carta es el silencio posverbal. La última frase de una reseña sobre *En casa*, de Marilynne Robinson, materializa el proceso en una fase avanzada: «Tan luminosas son las últimas escenas de este libro, tan emotivas, que es todo lo que el crítico puede hacer para no apropiarse de él [...] el contagio de la cita incesante, un balbuceo afectuoso».