

NEW LEFT REVIEW 130

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2021

ENTREVISTA

GUILHERME BOULOS Las luchas de los sin techo 8

ARTÍCULOS

ADAM HANIEH Imperio petroquímico 29

MAY INGAWANIJ *Noir* filipino 59

DAVID HARVEY Proporción y magnitud 79

CRÍTICA

JOEL ANDREAS Sendas no seguidas III

ROHANA KUDDUS Cómo explicar a Jokowi 123

DAVID SIMPSON Ir al grano 135

BEN JACKSON Titmuss en su tiempo 143

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
traficantes de sueños



Franco Moretti, *Far Country: Scenes from American Culture*, Nueva York, Farrar, Strauss and Giroux, 2019 y Londres, Verso, 2019, 144 pp.

DAVID SIMPSON

IR AL GRANO

Un nuevo libro de Franco Moretti siempre suscita en este lector la expectativa de hallar en el texto una experiencia inusualmente placentera. Las frases empujan y tiran en todo tipo de direcciones, los detalles extensos dan lugar a epítomes enfáticos, conexiones brillantes adornan casi cada página y la exposición está escenificada tan económicamente que uno se queda esperando más, no menos. Alta teoría, sin duda, pero también lenguaje corriente; suficiente, más que suficiente para atraer al lector académico profesional, pero nada tan profesionalmente cargado como para alejar al curioso no especializado. En su libro más reciente, *Far Country*, basado en una serie de clases sobre historia literaria dadas en Stanford, la escritura va dirigida explícitamente a conservar algunos de los atributos de la palabra hablada; de ahí, dice Moretti, los «párrafos cortos» y el estilo «comprimido». Pero en muchos aspectos no es muy distinto del estilo del autor en otros textos: atractivo e impresionante.

A lo largo de su carrera, de los análisis historizadores-formalistas presentes en *Signs Taken for Wonders* (1983) a la exploración de las formas simbólicas en *The Way of the World* (1987) y *Modern Epic* (1996), o los estudios neocientíficos y macrosociológicos de *Atlas of the European Novel* (1998), *Maps, Graphs, Trees* (2005), *Distant Reading* (2013) y *The Bourgeois* (también 2013), Moretti ha cultivado sistemáticamente nuevos métodos críticos. En lugar de ampliar las fronteras de la innovación teórica, *Far Country* aborda las cuestiones de cómo y por qué enseñar historia de la literatura. El método está aquí realmente en juego, sin embargo, al tratarse de un libro que incluye lecturas hipercercanas de Whitman, Baudelaire, Hemingway y

Stein, así como capítulos sobre géneros cinematográficos estadounidenses (el wéstern y el cine negro), el teatro (Miller) y la pintura (Vermeer y Hopper, Warhol y Rembrandt).

En un comentario sobre su compromiso con la «claridad» así como con la «complejidad», Moretti espera que sus lectores «trabajen, que no se limiten a seguir». Exhortaciones habituales, quizá, que no hacen justicia al alcance y la elegancia característica de las frases de Moretti, de las que podría decirse, como dijo Coleridge de Wordsworth, que si se encontrara una página suya sin identificar en la calle, sería posible reconocerlo como su autor. No es que la claridad y la complejidad, y trabajar en lugar de consumir, sean prioridades triviales: son la vara de medir de lo que Moretti entiende por compromiso con la democratización de la cultura; y «la claridad es el principio de igualdad en el mundo de las ideas». Pero no es tanto el impulso democrático, sin duda suficientemente admirable, como su insistencia en la importancia de instilar en los alumnos una sensación de asombro —«quería que se sintieran tan impresionados por los digresivos versos de Whitman como lo pudieran haber estado sus abuelos»— lo que capta mejor el carácter de esta obra. Moretti une las cosas de maneras impredecibles y a menudo asombrosas.

Dicho esto, tras leer unas cuantas páginas de *Far Country* comencé a preguntarme (en un sentido muy distinto) si el título del libro podría no ser el correcto. Yo lo había considerado como una apuesta por contribuir a una larga tradición de libros sobre América (es decir, Estados Unidos de América) escritos por europeos: Dickens, Fanny Trollope, Maryat, Tocqueville, Lawrence, hasta Baudrillard; estimaciones de lo bueno y lo malo, de lo admirable y lo deplorable, de lo inevitable y lo indeterminado, con teorías y reflexiones sobre el cómo y el porqué. Tendríamos aquí un distinguido intelectual cosmopolita observando, ahora desde lejos, el lugar en el que pasó buena parte de su vida. El título del libro transmite una cierta nostalgia, ya sea por lo que ha sido o por lo que está aún por llegar, por algo que puede estar eternamente fuera de nuestro alcance, o que resulta difícil de alcanzar: pero también trata sobre *The Far Country*, el wéstern dirigido en 1954 por Anthony Mann. El primer capítulo es, sin duda, un relato sobre la enseñanza que Moretti solía practicar en un lugar en el que ya no vive. Y aquí sus ideas son relativamente familiares, incluso un tanto comunes: la forma es el vehículo del antagonismo y la disonancia, que son los indicadores de las crisis históricas que están abiertas, cuando se materializan en la literatura, a la recaptura y la revivificación. Hasta aquí, Adorno. Podríamos conjeturar que no se trata de un comienzo del todo prometedor.

Pero nos equivocáramos. Hay al comienzo una hábil nota a pie de página explicando lo que va a venir, especificando que la democracia, la violencia y el capitalismo de consumo constituyen los tres pilares de la hegemonía estadounidense: los alineamientos de una tesis, o una base común, y un eco de

los diagnósticos todavía urgentes de D. H. Lawrence y Leslie Fiedler sobre el archivo más oscuro de la literatura estadounidense. Y ahora los motores empiezan a zumbiar y empezamos a meter las marchas. El catálogo serial de «tipos» —nunca personas, explica Moretti— de Walt Whitman refleja un aislamiento atomístico de cada uno respecto a los demás, el ardid que permite al poeta insinuar una condición de igualdad que no es más que la acumulación de esto y aquello, más esto y aquello. Sin mediación, interacción ni conflicto, cada uno suficiente en sí mismo y sin necesidad de respuesta: la democracia estadounidense, sostenida solo por un silencio escalofriante respecto al genocidio de los pueblos nativos y una anotación mínima y resbaladiza (completamente inadecuada ahora para nuestros ojos) sobre la existencia de la esclavitud hereditaria.

El paso de Whitman a Baudelaire que Moretti efectúa en la misma lección escenifica un montaje de nuevos y viejos mundos, del objeto repetible con el irrepetible, de la simplicidad con el enigma, de un presente-futuro sin complicaciones con un pasado irrecuperable y a menudo lamentado. Las palabras de Baudelaire exigen a menudo la contemplación meditativa que las de Whitman desalientan, en su imperativo atropellado de mantenernos en movimiento: la paciencia y la complejidad del viejo mundo contra la estética del consumo rápido que indica la vida estadounidense, de la que Whitman es el modelo. De ahí a Hemingway, en la siguiente lección, en el que la simplicidad adopta la forma de la redundancia y la repetición, las mismas palabras y expresiones usadas una y otra vez. Algo parecido a Whitman, pero no demasiado: aquí el estilo dominante se entiende como la vida del lenguaje tras la experiencia de las trincheras en la Primera Guerra Mundial. La prosa de Hemingway, propone Moretti, trata del control, ya sea de la frase en sí o de las tecnologías sencillas de la caza y la pesca cuyos detalles esta comunica, reinscribiendo así una fe en la eficiencia y la independencia básicas del cuerpo masculino, que tan traumáticamente destruida había quedado debido al enfrentamiento con la guerra mecanizada moderna. Control y seguridad: el estilo de Hemingway hace referencia a mantenerse seguro, o escribir como si uno estuviera seguro, solo con suficiente peligro primitivo —animales salvajes, por ejemplo— para mantenernos alerta. Pero los hombres siguen matando, por simples que sean sus protocolos. Gertrude Stein usa algunas de esas técnicas, pero de manera diferente: haciendo sus textos más difíciles, no más fáciles, de leer; demasiado tiempo en París, quizá.

Montaje es una buena palabra para resumir cómo trabaja Moretti: aquí está esto, ahora eso otro. Y dentro de eso, he aquí esto. Forma contra forma, como él lo denomina. La diagonal implícita del montaje —A/B— no crea una tercera cosa que resume las otras dos: este sería el modo hegeliano, que Moretti declina con el objetivo de conservar la disonancia y la contradicción. Es esto y aquello, juntos en el tiempo y en el lugar, pero de tipo muy

distinto, y pensados juntos no como todos estéticos sino como componentes díscolos de una ideología. De ahí que empareje, en la tercera lección, el wéstern con el *film noir* producido en Hollywood más o menos al mismo tiempo: uno de los géneros todo espacio y luz, el otro todo ángulos ajustados y oscuridad; contemporáneos pero antitéticos, como dice Moretti. El wéstern se basa en el espacio abierto ocupando completamente la pantalla, figuras diminutas en el paisaje, movimiento constante –la costa del Pacífico nunca se alcanza, las carretas nunca ruedan cuesta abajo mucho tiempo– y la vida queda completamente a la vista de los espectadores: pocos interiores privados; diligencias, sí, pero no carretas cerradas. No hay ociosidad, excepto en torno a la hoguera del campamento tras una prolongada jornada de trabajo; pero el trabajo no produce nada excepto el propio movimiento. El objetivo de seguir adelante es seguir adelante: el asentamiento pondría fin al relato. *The Pioneers* (1823) de James Fenimore Cooper mostró, mucho antes del wéstern, que introducirse en la tarea de describir el asentamiento revela pronto un lado feo de la vida.

Aquí la individualidad es realmente tipicidad, como en la transcripción de Estados Unidos efectuada por Whitman: el hombre de ley, el forajido, el predicador, el maestro, la camarera de buen corazón. Descaradamente contra lo establecido en el registro histórico, los nativos americanos aparecen como intrusos en un relato al que no pertenecen, se establecen en una tierra que no es la suya. El conflicto crítico se verifica entre las razas, mientras la otredad racial solidifica la misión blanca. (La existencia de algún contratipo crítico ocasional no invalida el análisis de Moretti). Hay ante todo violencia, que se legitima de multitud de formas: siempre reacia, solo reactiva o retributiva, o efectuada con franqueza e integridad caballerescas, a pesar de que el registro histórico sugiere la prevalencia de los tiros por la espalda. El cine negro es lo opuesto: un aparato estatal intacto (ausente en el wéstern), montones de palabras (que faltan en el wéstern), complejos engaños y autoengaños, mujeres inescrutables dotadas de una capacidad de acción definitiva y violencia fatal en absoluto caballeresca. En resumen, oscuridad visible. Solo la ubicuidad del crimen convierte el montaje en quiasmo: asesinatos en todas partes.

Fue el wéstern, sostiene Moretti, y no el *film noir* el que tomó el mundo por asalto y proporcionó uno de los pilares de la hegemonía cultural estadounidense. *Far Country* no analiza el cine negro ambientado en el Oeste, pero aportar ejemplos –la interioridad claustrofóbica de *El tren de las 3:10*, por ejemplo– no debilita en sí la tipología de Moretti, más bien demuestra su flexibilidad. El atractivo internacional del wéstern clásico se interpreta como respuesta a otra guerra planetaria, que trae incluso más muerte y destrucción que su predecesora. Después de 1945, buena parte del mundo estaba necesitada de la luz brillante, el espacio abierto y las claras distinciones morales

obvias en el imaginario fílmico de la experiencia de asentamiento colonial en el Oeste, desprovista de la mayoría de sus masacres y relatos de terror, para que la violencia parezca saneada, mínima y, sobre todo, necesaria. (El prototipo, como mostraba D. H. Lawrence en *Estudios sobre literatura clásica norteamericana*, es el Natty Bumppo de Cooper: frío, que dispara desde lejos, solo cuando es necesario y siempre con precisión; pero, por desgracia, cualquier «mingo» nativo es presa justa).

Es necesario sopesar las conclusiones, pero eso nos corresponde a nosotros: Moretti se mantiene decididamente en el mundo de la forma estética, resistiéndose a profundizar en una meditación sobre la violencia que parece casi irresistible en nuestro momento presente. Nos movemos, por el contrario, del cine al teatro, con un capítulo breve sobre *Muerte de un viajante*. La indecisión de la obra sobre si la muerte se produce por suicidio o por accidente la sitúa en trabajos anteriores de Moretti –por ejemplo, estudios sobre Ibsen y sobre la *Bildungsroman*– acerca de los síntomas de la vida burguesa. Los tipos incómodamente vitalistas de Whitman llevaban siempre consigo un tufillo de muerte, o en el mejor de los casos de vida vivida en formato de caricatura. En la obra de Miller, todo se ha reducido a cenizas. La venta ambulante como vocación personalmente satisfactoria o socialmente constructiva solo existe en la retórica de la nostalgia: nostalgia de algo que probablemente nunca ha existido.

La exposición de Arthur Miller es el capítulo más convencional del libro y para mí el menos interesante. No hace uso del montaje (aunque *La muerte de Danton* de Büchner aparece brevemente para sugerir que el «momento histórico» de Willy –el tiempo en el que un viajante podía aportar a su familia la comodidad de la clase media– ya había pasado). Pero en la quinta lección volvemos a la senda, con un emparejamiento de pintura holandesa/pintura estadounidense, y dentro del mismo, de Vermeer/Hopper y Rembrandt/Warhol. O, plenitud burguesa/vacuidad burguesa. El proceso de envejecimiento registrado con minuciosidad por Rembrandt en su extensa serie de autorretratos denota un reconocimiento de la temporalidad y la mortalidad como el que Moretti observa en Baudelaire. En Warhol no hay temporalidad, porque es como si sus sujetos estuvieran ya muertos: listos para la reproducción pasiva y la modificación carente de significado, únicos en su especie y siempre los mismos. En lugar de la inscripción de la vida interior de Rembrandt, Warhol es todo superficie, lo que permite a Moretti hacernos volver a Whitman: solo una persona-cosa tras otra. La luz intensa pero amable de Vermeer ilumina un mundo sociable, lleno de personas y de las cosas con las que interactúan. La luz igualmente famosa de Hopper, junto con su suplantación de la profundidad por la superficie –como mirar en un acuario, dice Moretti– baña una soledad y una inercia inmensas, como si la vida fuera realmente naturaleza muerta. Las personas de Vermeer están ocupadas, las de Hopper carecen de propósito visible.

Cierto que tomar el arte de la República de Holanda, un momento de gran optimismo y prosperidad para la burguesía, y compararla con la de la era de la Depresión y el Estados Unidos tardoconsumista, va a producir contrastes fuertes que no pueden atribuirse simplemente a un análisis geográfico nacional. ¿Tiene importancia que Vermeer, a diferencia de Hopper, pinte principalmente mujeres, o que sus sujetos sean miembros de la clase media alta, rodeados de objetos valiosos, mientras que los de Hopper son más pesimistas y a menudo están desprovistos de posesiones? Esta es una tendenciosidad que Moretti solo insinúa, pero la pone a disposición de sus lectores: la Europa interior, compleja, adulta, y el Estados Unidos superficial, reductivo y adolescente. Pero somos sus críticos quienes debemos decidir en este punto si unimos a él en el terreno que ha elegido, el del estilo y la forma, o sostener, si podemos, que sus intuiciones formales –sobre la gramática y el vocabulario de la frase, o la profundidad espacial en relación con el plano de la imagen– pueden significar algo diferente, algo más. Intentarlo no sería tarea fácil. La tarea del profesor es la de sugerir y provocar. La provocación, una provocación brillante, es situar a Hopper y a Vermeer juntos y hacer saltar unas cuantas chispas. El resto es pregunta y respuesta.

No hay ninguna conclusión rotunda en este libro breve, quizá debido al deseo del autor de no alejarse en exceso del aura de las lecciones en las que se basa. Pero en el espíritu de priorizar el esfuerzo sobre el consumo, el trabajo sobre las compras, aquí se ofrece mucho, y hay mucho que elaborar. Al comienzo, al describir sus hábitos de enseñanza, Moretti plantea la opinión de que mientras el fragmento estilístico («una metáfora, un episodio, una estructura gramatical») sobre el que él llama la atención pueda interpretarse, de manera convincente, como una reacción a una disonancia histórica específica –la masculinidad después de la Primera Guerra Mundial, pongamos por caso, o la desesperanza de la Gran Depresión–, el «proceso social total» puede esperar. Esta es una declaración de fe en Benjamin, frente a Adorno, y sospecho que Moretti sospecha que el proceso social total nunca se detiene. Lo considero como una admisión de la intención de mantenerse en los límites de lo que el crítico-historiador literario hace mejor con la esperanza de que hacerlo lo mejor posible permita a otros alejarse de la imagen completa con algo útil en la mano. Moretti empieza donde termina Lawrence, con Whitman, y ambos coinciden en buena medida en Whitman. De modo que he aquí mi propio montaje: Moretti/Lawrence. En *Estudios sobre la literatura clásica norteamericana*, Lawrence abordó directamente el análisis de contenidos, sin citar apenas fragmentos y ciertamente sin someterlos a una lectura detallada. Moretti trabaja aquí con los detalles de estilo «microscópicos» en un modo que generaciones de críticos literarios han convertido en prioridad, si bien con análisis basados en categoría formalistas, no estéticas, más cercanos a Leo Spitzer que a la Nueva Crítica; y con la literatura vista

desde dentro y desde fuera: «mitad teoría literaria, mitad ciencias sociales». Weber, Simmel, el formalismo ruso: enumerando los pensadores cuya obra influye en *Far Country*, Moretti admite que «estas páginas podrían (casi) haberse escrito hace cien años».

En esto toca una condición acuciante de la teoría estética: que todavía no ha emergido de sus fundamentos en Kant, Schiller, Adorno, Lukács, Benjamin, etcétera. Esta puede ser una fuente de desconcierto, de desesperanza incluso. ¿Cuánto tiempo podemos seguir detectando la disonancia y el antagonismo en las formas estéticas, y contentándonos con resucitar, mediante la conmoción placentera, un reconocimiento de una historia que la mayoría no habríamos reconocido de este modo en su momento? Sin duda carezco de la respuesta, pero admiro y seguiré ponderando la confianza de Moretti en lo que tenemos del pasado, las herramientas de nuestro oficio. La tarea de activar «todos los aspectos de la forma» —en el estilo telegráfico de *Far Country*, incluyen «la técnica, la historia, el placer»— no es asunto nimio, porque no se puede saber adónde conducirá. ¿Podemos hacer más o hacerlo mejor? Suponer que lo que necesitamos ahora es algo visiblemente nuevo puede ser una concesión a la mismísima cultura de la mercancía respecto a la cual el trabajo en humanidades debe, después de todo, adoptar una actitud distanciada. Los lectores y maestros dotados como Moretti siguen siendo la mejor prueba del valor de este trabajo, cuya tarea primera y última, en palabras de Gayatri Chakravorty Spivak, es «la reorganización no coercitiva de los deseos» (en *An Aesthetic Education in the Era of Globalization*, 2012).

¿Qué decir entonces de la tríada que rige la hegemonía cultural estadounidense en *Far Country*? La violencia es evidentemente negativa y el capitalismo de consumo, poco mejor, mientras que la democracia sigue luchando por emerger como algo distinto de una impostura. La huida no es tan fácil, sin embargo, en un mundo que lleva cierto tiempo, en palabras de Fredric Jameson, soñando con ser estadounidense. Esto podría estar cambiando, pero si es entonces hegemonía cultural, apuntalada como lo está por todo tipo de fantasías y sistemas de mercadotecnia, tal vez sea la última en marcharse. Razón de más para observar de cerca las operaciones mediante las cuales funciona esa cultura, que incluyen las expresiones preposicionales de Hemingway y los ángulos de cámara de John Ford. La tarea de la crítica es la de exponer, no la de proponer jeremiadas. Lo que se hace con lo expuesto puede incluir todo tipo de reacciones, desde no hacer nada hasta tomar las calles. (Adorno, recordemos, sostenía que no hacer nada no era igual a nada). No me imagino a muchos alumnos de Moretti saliendo de clase con la idea de que el profesor había sido injusto o doctrinario, aunque podrían quejarse de que las cuestiones de raza y de género no eran objeto de tanta atención como a ellos les gustaría. ¿Y la clase social? A veces parece que todos formamos parte del «largo arco de la autopresentación burguesa» acerca del cual Moretti ha escrito tanto. La clase es un factor en el contraste

entre los universitarios a los que enseñaba en el invierno de 1979, su primer empleo en la Universidad de Salerno –estudiantes y profesor no se quitaban el abrigo en el aula, debido a los caprichos del sistema de calefacción– y los de Stanford, la universidad privada más rica del mundo. Pero la tarea, dice Moretti, era la misma: ayudarles a pensar, a leer, a hacerse preguntas.