

# NEW LEFT REVIEW 132

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2022

## ARTÍCULOS

RAHMANE IDRISA	El Sahel: un mapa cognitivo	7
PERRY ANDERSON	La Gran Bretaña de Edgerton	45
KHEYA BAG Y SUSAN WATKINS	Estructuras de opresión	61
JULIAN STALLABRASS	Cálculo sublime	95
DYLAN RILEY	Respuesta a Harvey	103
DAVID HARVEY	Réplica a Riley	113
PATRICIA MCMANUS	Una nueva crítica literaria	123
ALAIN SUPIOT	El error de Foucault	143

## CRÍTICA

TOM MERTES	El modelo de Pittsburgh	161
TOR KREVER	Las almas enfrentadas del liberalismo	170

---

[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

SUSCRÍBETE

**ts**  
d traficantes de sueños



PATRICIA MCMANUS

## UN ANÁLISIS DE LO PERSONAL

*Sobre el proyecto de una educación estética radical*

**H**AY ALGO UTÓPICO en el proyecto de Joseph North de reabrir un espacio para la crítica dentro de los estudios literarios. Su audaz reconstrucción, *Literary Criticism: A Concise Political History* (2017), dio comienzo a una polémica sostenida contra lo que él consideraba el paradigma historicista-contextualista reinante en la disciplina –representado por Raymond Williams, Fredric Jameson, Terry Eagleton, Gayatri Spivak, Franco Moretti– en el que se asumía que el objetivo del estudio literario era el análisis cultural y social. Contra ello, North abogaba por un programa renovado de crítica literaria de izquierda que constituya también una educación estética radical, que aspire a cultivar modos de sensibilidad y subjetividad capaces de contribuir directamente a la lucha por mejorar la sociedad. North presentaba este proyecto como una versión radicalizada del programa crítico planteado por I. A. Richards durante el periodo de entreguerras, definido por la «fuerza y la franqueza de su conexión con el mundo existente más allá de la academia», y confiaba detectar al menos indicios de este nuevo paradigma en la obra de Isobel Armstrong, Eve Sedgwick, D. A. Miller y Lauren Berlant<sup>1</sup>.

El intento de cambiar el estudio y la investigación que meramente interpreta el mundo por una crítica que intenta cambiarlo es admirable, estimulante incluso. En un campo en general fracturado y díscolo, resulta estimulante leer una aportación a la vez pragmática y de ambición radicalizadora. North es un escritor tan preciso y cuidadoso, tan

---

<sup>1</sup> Joseph North, *Literary Criticism: A Concise Political History*, Cambridge (MA), 2017, pp. 7-9, 5, 156-180.

metódico, que no registra este entusiasmo en su prosa: eso les corresponde a los lectores. Sí observa, sin embargo, que el proyecto se basa en la esperanza. En la respuesta que daba en estas páginas a la reseña amistosa pero incrédula de Francis Mulhern, North reflexiona sobre los obstáculos formidables a los que se enfrenta cualquier realización institucional de su proyecto, admitiendo sin reparos que hay «más esperanza que cálculo» en su propuesta; que esta descansa en un «optimismo de la voluntad». Que ello no basta, bien lo sabe North, pero no cabe duda de que es necesario. También Lola Seaton, en su aportación al debate publicado en *NLR*, rescata de las críticas feroces de Mark Fisher a la cultura contemporánea no solo un destello de esperanza de que las cosas podrían ir mejor, sino también la determinación de hacer que mejoren<sup>2</sup>.

En el presente ensayo exploraré algunos de los obstáculos que afronta el proyecto de North con el mismo espíritu de esperanza; un espíritu que reconoce –con frustración y cierta perturbación– que no basta con seguir como estamos. Y ello no tanto porque las humanidades estén en crisis como porque las condiciones en las que estas se practican son intolerables, tanto para el personal docente como para los estudiantes. Las consecuencias de la Covid-19 en el sector universitario no han hecho sino poner más de relieve dicha situación. Para que el proyecto de North gane audiencia es necesario tener en cuenta el estado de la educación superior como espacio de empleo y aprendizaje. Las condiciones de la producción cultural –el colapso, de hecho, del concepto de cultura, bajo el enorme peso de lo material– presentan una diferencia abismal entre nuestra época y la de I. A. Richards, figura fundadora de la historia de North, cuya práctica inaugural de la crítica dentro de la academia este nos insta a reimaginar. Por otra parte, en lo referente a la relación de la crítica y el estudio literarios con el público lector, quizá pueda concebirse la era de Richards como el comienzo de la nuestra, el momento inicial de la volatilización del «lector/lectora general», y de los intentos de asegurar ciertos tipos de literatura como preciosos en sí y por sí mismos<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Véanse, por orden de publicación, Francis Mulhern, «Revoluciones críticas», *NLR* 110, mayo-junio de 2018; Joseph North, «Dos pasajes en Raymond Williams. Una réplica a Francis Mulhern», *NLR* 116/117, mayo-agosto de 2019, pp. 205, 206; Lola Seaton, «Los fines de la crítica. Una respuesta a Joseph North», *NLR* 119, noviembre-diciembre de 2019, p. 145.

<sup>3</sup> Tal vez sea más preciso decir que formó parte del final del comienzo, ya que la obra de Richards, junto con la de otros –*Fiction and the Reading Public* (1932) de Q. D. Leavis; *How to Read* (1929) y *ABC of reading* (1934) de Ezra Pound; *How to Teach Reading* (1932) de F. R. Leavis y los ensayos incluidos en *The Common Reader* (1925) de Virginia Woolf–, no solo registraba la descomposición del modelo clásico de

En los siguientes párrafos sugiero que dicho programa necesita con urgencia conceptos de rango medio, capaces de mediar entre lo personal y lo social o histórico, entre el texto, el lector y el mundo.

Antes, sin embargo, quiero sugerir que el giro estético de los estudios literarios se ha producido ya y que, por lo tanto, North está empujando una puerta abierta. El giro ha adoptado varias formas, pero cuando no son abiertamente nostálgicas o idealizadoras, a menudo convergen en concentrar su atención en el lector o lectora. Esto significa a menudo concentrarse en la sensibilidad personal de este o esta, o en el lector o lectora como sensibilidad personal, y en valorar esa atención como algo de alguna manera más democrático, o más sincero; un reconocimiento de la prioridad fenomenológica que es al mismo tiempo un menosprecio de aquello que se consideran los subterfugios o las sustituciones de la historia, la teoría o la crítica. Esta concentración en lo personal y en la evaluación estética personal, se está extendiendo cada vez más en el campo de los estudios literarios. Más complicado es saber si este trabajo es crítico y no digamos radical en el sentido de cambiar el mundo propuesto por North. Exploraré ejemplos más adelante con el objetivo de dilucidar algunos de sus motivos y consecuencias para percibir con mayor claridad qué implican para un proyecto como el de North, antes de pasar a discutir parte de las condiciones materiales necesarias para hacer realidad dicho proyecto.

### *El impulso populista*

En un ensayo de 2012, Rachel Sagner Buurma y Laura Heffernan evocaron el espectro que acechaba a los estudios literarios:

En el nuevo milenio, una nueva figura atrae a quien efectúa la crítica literaria: la figura de la lectora o el lector común. La distinguimos con el rabillo de nuestro ojo colectivo por la ventana de la clase o alejándose por la parte posterior de la sala de conferencias; atisbada en las estanterías de la biblioteca pública, pero nunca en «el archivo», deja sus huellas en comentarios de blog y en reseñas de Amazon. Su autoridad deriva de su falta de credenciales; ni erudita ni crítica, ni estudiosa ni experta, se define en general por sus prácticas de lectura adisciplinarias e indisciplinadas<sup>4</sup>.

---

público lector, sino que también intentaban encontrar formas de sostener un nuevo público para la literatura.

<sup>4</sup> Rachel Sagner Buurma y Laura Heffernan, «The Common Reader and the Archival Classroom: Disciplinary History for the Twenty-First Century», *New Literary History*, vol. 43, núm. 1, invierno de 2012, p. 113.

Buurma y Hefferan sitúan la aparición de la «lectora o lector común» en el contexto del momento sociológico que la precedió en el que las prácticas críticas e interpretativas de los departamentos de los Estudios Literarios se explicaban como luchas por el prestigio o como apuestas por acumular más capital cultural, à la Bourdieu (la obra seminal fue de hecho *Cultural Capital*, publicada por John Guillory en 1993). Una vez interiorizada esta visión cínica de la investigación literaria, sugieren, se vio con claridad el atractivo de la lectora o lector común: desconocedor de las prácticas de acumulación de capital cultural, está en contacto con la cultura popular en general y con sus propios sentimientos, valores e intereses. En lugar de sondear una obra literaria en busca de fallos interesantemente sintomáticos, su objetivo es «conferirle plenitud», a la manera de la práctica de la lectura «reparadora» de Sedgwick: encontrar en la obra recursos terapéuticos para un yo no desarrollado<sup>5</sup>. Al evaluar media docena de análisis de la lectora o lector común efectuados por expertos literarios importantes en torno a 2008, Buurma y Hefferan consideran que no estos no son tratados como miembros de una demografía social, sino como «una mascota, musa o modelo» que autoriza a los estudiosos a leer como estos leen: «de manera referencial, sin suspicacias, con afecto, y solo hasta que nos distraemos o nos aburrimos». Para Nicholas Dames, su lectura va unida a los ritmos del cuerpo; para Rita Felski, dicha lectora o lector valora el embeleso, la conmoción y el reconocimiento<sup>6</sup>.

Para Buurma y Hefferan, la necesidad de esta figura de la lectora o lector común nos dice más acerca de la crisis existencial de los estudios literarios que de cómo se produce la lectura. Esta lectora o este lector abstractamente «ordinarios» y potentemente personales sirven para establecer oposiciones insustanciales –contra poniendo, por ejemplo, al crítico escéptico y desapasionado, con el lector crédulo y empático– que «piden ser rechazadas». En su propio trabajo, ellas acuden por el contrario a un estudio archivístico del aula –los folletos fotocopiados y los austeros cursos de lectura detallada impartidos por Cleanth Brooks en Yale contrastados con las sesiones gozosamente abiertas que Edmund Wilson dirigió en Chicago y Harvard en las que ofrecía a estudiantes de diferentes disciplinas clases eclécticamente historizadas sobre Joyce, Dickens o la literatura de la Guerra Civil estadounidense–, que resulta ser algo similar a la idea sostenida por North.

<sup>5</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, «Paranoid Reading and Reparative Reading», en Eve Kosofsky Sedgwick (ed.), *Novel Gazing: Queer Readings in Fiction*, Durham (NC), 1997.

<sup>6</sup> L. S. Buurma y L. Hefferman, «The Common Reader and the Archival Classroom», cit., pp. 113-115.

Pero el atractivo de la lectora o lector común –aunque no con ese nombre acechado por la historia– no ha hecho sino crecer desde la intervención de Buurma y Heffernan. Sigue ejerciendo un atractivo demasiado grande como para rechazarlo. En *Character*, su polémica reciente, Rita Felski, Amanda Anderson y Toril Moi insisten en que los críticos son también lectores comunes, o al menos tienen familiares que lo son. El trío sostiene que la sugerencia hecha por Buurma y Heffernan de que, como resumen ellas, «los críticos están ahora invirtiendo energía en una idea nostálgica de la lectora o el lector común –que simboliza una relación más auténtica con la literatura– con la esperanza de escapar de su propia categoría de profesionales», le da la vuelta a las cosas:

La figura del lector o lectora ordinario o no académico (la expresión «lector común» rara vez se utiliza en la actualidad) no es solo un tropo inventado por los críticos para transmitir su propio sentimiento de anomia profesional [...]. Muchos tenemos amigos o familiares que participan en clubes de lectura o que hacen fila durante horas para conseguir un autógrafo de Stephen King. El interés por los lectores y lectoras ordinarios no es una forma nueva y enigmática que exija ser descifrada, porque constituye el telón de fondo en la vida de muchos, quizá la mayoría, de los críticos literarios<sup>7</sup>.

Felski, Moi y Anderson sugieren a continuación una hermenéutica del personaje de ficción que sitúa en su centro al lector o lectora ordinario privatizado. Les interesa comprender «cómo conecta la ficción con la vida ordinaria», las respuestas de públicos tanto legos como académicos. Se inclinan a tratar las obras literarias como fuentes de intuición y no como ejemplos de desconocimiento o complicidad y, por lo tanto, reciben con agrado los planteamientos filosóficos que consideran la literatura como una forma de educación moral –ya sea en el conocimiento afectivo (Martha Nussbaum), la sensibilidad a la crueldad (Richard Rorty) o el escepticismo y el reconocimiento (Stanley Cavell)– aunque sean flojos en el análisis formal-ficcional. Felski, Moi y Anderson están decididas a basarse en «la variedad y la complejidad de las respuestas ordinarias a los personajes de ficción» y no quieren establecer límites estrictos entre el conocimiento y las reglas del «mundo real» y los del «mundo narrativo». Cuestionan el «tabú» profesional de que los personajes de ficción no deben tratarse «ingenuamente» como personas reales (una práctica ridiculizada por L. C. Knights en «How Many Children Had Lady Macbeth?», allá por la década de 1930). Aunque reconocen que la crítica

---

<sup>7</sup> Amanda Anderson, Rita Felski y Toril Moi, *Character: Three Inquiries in Literary Studies*, Chicago, 2019, p. 11.

académica y la lectura cotidiana cumplen funciones y propósitos diferentes, dan la bienvenida a la opción de «tomar en serio a los “lectores y lectoras ordinarios”» asumida por la disciplina, siguiendo el ejemplo establecido por los estudios culturales, a pesar de que, como observan compungidas ellas mismas, ello está provocado en parte por problemas institucionales, tales como la disminución del alumnado en los departamentos de Literatura, los cuales «inspiran una nueva preocupación por tender puentes hacia el público en general»<sup>8</sup>.

### *La selección*

En algunos aspectos, el libro *Making Literature Now* (2016), de Amy Hungerford, proporciona un detector de estas tendencias cambiantes. Sus primeros capítulos, centrados en la red editorial creada en torno a *McSweeney's* y Dave Eggers, son principalmente etnográficos, siguiendo el ejemplo de los estudios culturales y de la sociología literaria de Bourdieu, con una reverencia a la teoría del actor-red; Hungerford comenzó su investigación en los archivos del sótano de la sede de *McSweeney's* en 2010. El tema principal de *Making Literature Now* son los mercados culturales: «cómo generan las revistas literarias trimestrales capital cultural y real para distribuir desde escritores famosos hasta escritores de subsistencia»; «las exigencias de éxito del mercado en la categoría comercial de la ficción literaria»; lo que «vale un debut en *McSweeney's*». Como explica Hungerford, quería escribir «sobre el trabajo literario en sus múltiples formas»:

Y por trabajo no me refiero solo a las obras –novelas o relatos– sino también al trabajo en el sentido ordinario: el esfuerzo diario de quienes leen, escriben, reseñan, enseñan, confeccionan, distribuyen, diseñan y venden libros y otras formas de escritura que acaban clasificadas en ese término tan amplio, la literatura. Lo hacen, o intentan hacerlo, para ganarse la vida<sup>9</sup>.

Aunque la mayor parte de *Making Literature Now* abarca el mundo de las revistas pequeñas y de los escritores con dificultades para salir adelante, los dos últimos capítulos se centran en novelistas que han triunfado en la «prensa del sector»: Jonathan Safran Foer –cuya primera novela de éxito, diagnostica Hungerford con agudeza, combina dos prerrequisitos impuestos por el mercado, «innovación y familiaridad», en forma de novela metaficcional-experimentalista de tercera generación sobre

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 2-3, 5, 10-11.

<sup>9</sup> Amy Hungerford, *Making Literature Now*, Stanford (CA), 2016, pp. 3-4.

el Holocausto— y David Foster Wallace, a quien Hungerford se niega a leer. El capítulo en cuestión, «On Not Reading DFW», es muy revelador por lo que nos dice acerca de la tendencia a la «personalización» en los estudios literarios. Como explica la autora, el ensayo le fue encargado originalmente por *Los Angeles Review of Books*, interesada por publicar «una crítica despiadada a san Dave», quien desde su muerte en 2008 ha quedado envuelto, en opinión de Hungerford, en una niebla beatificante: visto por sus admiradores —evidentemente el tipo equivocado de lector común— como fuente de sabiduría humanista. Los editores de *Los Angeles Review of Books*, sin embargo, querían que respaldara su argumento con una lectura detallada de *La broma infinita*, algo que Hungerford, que no había leído la novela, se negó a hacer. Después de todo, comenta ella, tenía un puesto fijo de docente, de modo que no «necesitaba» publicar un artículo en la revista<sup>10</sup>.

El capítulo presenta, por el contrario, las razones de Hungerford para no leer a Wallace, las cuales proporcionan, de forma condensada, una especie de paradigma antiparadigmático de las tendencias actuales que conciben el estudio literario como una evaluación estética personalizada, algo de relevancia inevitable para el proyecto de North. La decisión supuestamente escandalosa de no leer *La broma infinita* atrajo cierta atención en su momento —¿qué harían después estas feministas?—, pero las iniciativas metodológicas de Hungerford formaban parte de un patrón más general. Aunque inspirado por un detalle ciertamente «lascivo» relatado por la novia de Wallace, el capítulo de Hungerford pretende analizar la cultura literaria y la práctica de la cultura. Plantea que se verifican dos novedades en las condiciones culturales en las que se crea y estudia la literatura<sup>11</sup>. La primera de ellas es el conocido problema de la cantidad —lo que Hungerford denomina «el hecho innegable de la sobreproducción literaria»— que hace difícil ver, y mucho menos descifrar, el enorme volumen de textos publicado cada año; una cuestión que, como ella observa, Franco Moretti lleva décadas abordando<sup>12</sup>.

La segunda afirmación, más amorfa, se basa en la figura del lector o lectora ordinario. La preocupación radica en que el estudio literario se ha especializado tanto como para ser relevante solo para el más minoritario

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 146, 159-160.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 141-142.

<sup>12</sup> Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for a Literary History*, Londres y Nueva York, 2005. Entre 1940 y 1999 los nuevos títulos de narrativa publicados en Estados Unidos variaron entre cinco mil y diez mil; en 2010, la cifra fue de cincuenta y cinco mil.



de los públicos. Lectores y lectoras pertenecientes o no al sector académico, afirma Hungerford, piden que los investigadores hablen con voces que los no especialistas puedan entender; para que los estudios literarios «se vuelvan *más humanos*», menos ocupados de la «historia mundial» o de «lo planetario». Hungerford canaliza aquí el ataque caricaturesco de Felski contra lo que ella denomina «historicismo» en nombre de la evaluación personal: para centrarse en la relación de una obra con la cultura que la produjo, la investigación literaria debe eludir el atractivo actual de dicha obra o, incluso, usar la historia como «coartada» para evitar lo personal<sup>13</sup>. Para Felski, la ruta para salir del historicismo conduce a la aceptación «no opcional» de la evaluación privatizada: «Estamos condenados a escoger, obligados a calificar, inmersos interminablemente en prácticas de seleccionar, clasificar, distinguir, dar primacía»; «la crítica del valor simplemente subraya la persistencia de la evaluación en el acto mismo de asignar un juicio negativo»<sup>14</sup>. El hecho de que el significado clásico de la crítica esté menos relacionado con el juicio que con la explicación —una forma de interpretar dirigida a la persuasión o el debate— no detiene a Felski ni a Hungerford. Los investigadores necesitan mostrar sus preferencias personales —en especial, en el mundo cultural sobresaturado de hoy en día— y no ocultarlas tras consideraciones supuestamente objetivas sobre la posición de una obra en la historia.

### ¿Merece la pena David Foster Wallace?

Las consecuencias de todo esto entran en juego en «On Not Reading DFW». La personalización —más cuestión de estilo que de posicionamiento— proporciona a Hungerford una solución a los problemas de selección, voz y valor estético. La sobreproducción no impide la lectura detallada y selectiva: el problema de escala se convierte, por el contrario, en un problema de decisión. La cuestión no es cómo leer, sino qué leer: Hungerford desnudando su decisión sobre *La broma infinita*. Acatando la petición de voces no especializadas, «más humanas», se dispone a forjar una de esas voces: la suya propia. «On Not Reading DFW» está escrito en el estilo fluido, culto pero relajado, que sería de esperar en un artículo publicado por *Los Angeles Review of Books*, aunque sin llegar a los estándares intelectuales de la revista. Pero, ¿dónde queda la evaluación estética, cuando no se ha leído la obra principal del autor?

<sup>13</sup> A. Hungerford, *Making Literature Now*, cit., pp. 141-144, citando a Rita Felski, *Uses of Literature*, Hoboken (NJ), 2009, p. 10.

<sup>14</sup> R. Felski, *Uses of Literature*, cit., p. 20.

Hungerford no elude la cuestión. Al preparar su declaración, había leído la biografía sobre el novelista escrita por D. T. Max en la que la novia de Wallace manifiesta a la ligera que, en sus giras de lectura, al escritor le gustaba lo que ella denominó «el coño de la audiencia». Echando un vistazo a la biografía, Hungerford descubre un patrón de misoginia en las relaciones de Wallace con las mujeres. No obstante, sería «grosero y arbitrario» cuestionar el valor de la producción literaria por la conducta personal y mayoritariamente consensual del autor con las mujeres. «Después de todo, nuestras listas de libros favoritas tienen obligatoriamente que incluir las obras de granujas, misóginos y manipuladores de todos los géneros». Debería reconocerse también la «lucha formidable» de Wallace con la depresión, la adicción y el alcoholismo<sup>15</sup>.

«Lo que está en juego en la relación entre escritura y misoginia –afirma Hungerford– no es la moral sexual, sobre la que todos podríamos diferir, sino la calidad del arte producido por Wallace»<sup>16</sup>. ¿Cómo debería juzgarse esta calidad? Aquí es donde viene en su ayuda la categoría de lo personal, unida a los valores de mercado inspirados en Bourdieu que animan los capítulos anteriores de *Making Literature Now*, para producir la noción de «lo que merece la pena». De manera útil para Hungerford, los referentes de «valor» pueden ser morales con igual facilidad que monetarios o estéticos. ¿Tiene Wallace algo que decir que «merezca la pena escuchar»? pregunta. ¿Dice «algo que valga la pena decirse» sobre temas que a ella le interesen? ¿Cómo decide cualquiera «invertir tiempo en estudiar la obra del escritor»? Si el tiempo dedicado a una novela es tiempo invertido, el «valor» es el beneficio esperado. Más adelante Hungerford indica que la forma específica que adopta el valor estético –la moneda en la que se pagan los dividendos por el tiempo invertido– es la «intuición», o la «intuición genuina», o simplemente tener «algo inteligente que decir»<sup>17</sup>.

No es necesario subrayar la deficiencia del criterio estético literario que priva a la obra de su *novelidad*, de su ficcionalidad. También sorprende la aparente negativa de Hungerford a leer *La broma infinita* para debatir una tesis de grado de un estudiante sobre esta novela. Hungerford ilustra su estricto procedimiento personal con el ejemplo de un par de novelas de Updike y Auster, que «no me enseñaron nada». «¿He leído todo lo que han escrito? No, como buena científica decidí que sería un

---

<sup>15</sup> A. Hungerford, *Making Literature Now*, cit., pp. 141, 145.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 147.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 149, 150.

mal uso de los recursos (en este caso el tiempo) ampliar un experimento que ya había producido lo que yo consideraba resultados negativos». La misma aritmética se aplica a Wallace: «Por las pruebas que tengo» –la biografía de Max, la «investigación efectuada por mis alumnos», algunos artículos críticos, los pocos relatos que ella había leído– «la autoconciencia crítica por la que, entre otras cosas, Wallace es elogiado no puede ser muy profunda». Hungerford ha «hecho los deberes», declara, y ha decidido que «no vale la pena» leer más cosas de Wallace<sup>18</sup>.

Hungerford, que, como ella misma nos informa –situando lo personal en la imagen–, da clases de Literatura Estadounidense Contemporánea en la Universidad de Columbia, estaba escribiendo el artículo para *Los Angeles Review of Books* en 2013 al mismo tiempo que dirigía un curso de verano en una universidad de Vermont: un «lugar paradisíaco», entre prados y bosques, en el que tenía tiempo para correr a diario y «desahogarse» de su artículo sobre Wallace con otro profesor de literatura; un «escenario inigualable» para la conversación literaria, explica. Su compañero deportivo le aconseja amablemente «dejar toda esa basura» en la que trabaja y leer algo de Proust, James o *Middlemarch*, que de alguna manera ella no había necesitado en su trayectoria profesional. Decidida a «buscar tiempo» para descargar el audiolibro, y así sorprender a su amigo, Hungerford descubre que este tiene razón: «la sabiduría y la clemencia humanas» de *Middlemarch* ensombrecen todo lo que ella haya podido leer durante décadas<sup>19</sup>. Se la menciona debidamente a sus estudiantes de posgrado, y parece especialmente enamorada del epitafio de Eliot sobre Dorothea, «viviendo fielmente una vida oculta», que cita con admiración en las últimas páginas de su capítulo sobre Wallace:

Su espíritu tocado de delicadeza dio aún frutos maravillosos, aunque no fueran visibles para muchos. Su intensa fuerza vital, como aquel río cuyo caudal dividió a Ciro, se fue gastando en canales que no alcanzaron un gran renombre sobre la tierra. Pero el efecto de su ser sobre las personas de su entorno fue incalculable: porque el crecimiento del bien en el mundo depende en parte de [...] muchos que vivieron fielmente una vida escondida y descansan en tumbas que nadie visita. [George Eliot, *Middlemarch*, Barcelona, 2003, trad. J. L. López Muñoz pp. 889-890].

Es escalofriante ver a Hungerford coincidir de manera tan complaciente, en un ensayo sobre la misoginia, con el silenciamiento que la narradora hace de la apasionada e intelectualmente inquieta Dorothea,

<sup>18</sup> *Ibid.*, pp. 150-152.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 166.

metafóricamente enterrada en vida en la tierra –o ahogada en las corrientes– del corazón de Inglaterra. *Middlemarch* es más conocida por sus potentes críticas a la conformidad provinciana de la pequeña burguesía, pero en este fragmento Eliot –quizá enterrando su propia juventud liberal radical y de joven hegeliana– respalda el quietismo generoso propuesto por quienes se encuentran en general satisfechos con el *statu quo*. ¿Es aquí adonde está destinado a conducirnos el giro de los Estudios Literarios hacia la estética personalizada?

### *Personal e histórico*

No necesariamente. Lo personal tiene en el seno del trabajo de la crítica literaria una historia más antigua y persistente, que sería útil seguir. Por ahora, sin embargo, si observamos el posicionamiento de lo personal como algo «oculto tras» la historia en modelos de lectura recientes, quizá logremos atisbar una reconstitución del trabajo de investigación como algo que puede ser –debería ser– profunda y abiertamente personal. Son «el lector o la lectora investigadores» –no los lectores personales– los que emergen de «detrás de la historia», pero son lectores que han absorbido lo personal y lo han transformado en decisión y evaluación. Si podemos mantener a la vista el acto de decidir y sus agentes, el lector o la lectora personales, tal vez podamos confiar en abrir una línea de diferenciación capaz de añadir contenido al proyecto de crítica literaria esbozado por North.

Hacia el final de su respuesta publicada en la *NLR*, North pasa a especificar el sentido de la estética que en opinión de Mulhern había quedado sin mencionar en *Literary Criticism*. En un intento de concretar sus propuestas, North registra los riesgos de cualquier retorno directo a la categoría de lo estético –insistiendo en que, en una concepción propiamente materialista, lo estético sería «completamente histórico; completamente moral, social y político»–, así como de una práctica crítica orientada en torno al cultivo de la sensibilidad individual. North aporta una lectura detallada de dos fragmentos de Raymond Williams, animándonos a reconocer que incluyen tanto la «estética» como la «historia y la política», y ofrece una serie de «máximas heurísticas» que podrían ayudar a guiar una práctica renovada de la crítica estética:

La respuesta estética es la suma, o la síntesis, de toda la gama de respuestas sociales morales y políticas incipientes del sujeto.

La respuesta estética es el medio a través del cual el sujeto accede a, y desarrolla, respuestas prácticas, instrumentales.

Lo estético es el medio a través del cual la experiencia nos parece, o no, valiosa.

Lo estético es el reino de las intuiciones iniciales en cuanto al valor se refiere<sup>20</sup>.

Hay aquí una ausencia perceptible de la «cultura» entendida como concepto que media entre los objetos textuales y los significados más amplios del orden social y político-económico<sup>21</sup>. Podría afirmarse cabalmente que lo «estético», liberado de su asociación con las bellas artes, tal vez permita hoy captar con mayor rigor aquello que es peculiar de las experiencias culturales, lo que las diferencia de otros modos de lo social existentes en el capitalismo tardío. Pero también hace falta protegerse contra la tendencia de lo estético a virar hacia el sujeto que experimenta, a usar lo personal como una hermenéutica que absorbe lo que en otro tiempo fue el valor incalculable, el potencial de autonomía y profundidad, de la obra de arte en sí misma. Con estas advertencias en mente, podemos decir de las máximas heurísticas de North que son reformulaciones provisionales, hábilmente ricas, de lo que pudiera significar lo «estético». En gran medida están –por separado y colectivamente– centradas en el sujeto, dirigidas a educar al lector y no a educar en literatura. Descuidan el objeto, la obra de arte o cualquier otra forma cultural, que aquí corre el riesgo de convertirse en mera ocasión para una respuesta.

Al considerar lo estético indisolublemente ligado a la totalidad de la experiencia, las máximas de North recuerdan la insistencia de Richards en que los valores estéticos, contra el esteticismo, forman parte de un todo mayor, que él denominó la teoría del arte «moral» o de los «valores ordinarios». Pero la crítica de Richards al esteticismo no solo se basa en un sentido democratizado del valor, sino también en un sujeto que no es solo personal:

En una lectura adecuada de los mayores tipos de poesía debe entrar todo aquello que no sea íntimo y peculiar de cada lector. Al lector debe exigírsele que no lleve anteojeras, que no pase por alto nada importante, que no cierre ninguna parte de sí a la participación. Si intenta asumir la actitud peculiar de desestimar prácticamente todos los elementos estéticos excepto algunos nombrados hipotéticamente, se une al Osmond de Henry James en su torre, se une a los reyes y los sacerdotes de Blake en sus elevados castillos y chapiteles<sup>22</sup>.

---

<sup>20</sup> J. North, «Dos pasajes en Raymond Williams. Una réplica a Francis Mulhern», cit., pp. 197, 198.

<sup>21</sup> Respecto al retorno de lo estético entendido también como un alejamiento de la cultura en los estudios literarios, véanse Claudia Breger, «The Return to Aesthetics in Literary Studies», *German Studies Review*, vol. 35, núm. 3, 2012; y Susan Hegeman, *The Cultural Return*, Los Angeles, 2012.

<sup>22</sup> I. A. Richards, *The Principles of Literary Criticism* [1924], Londres, 2001, pp. 64, 72.

En la colaboración de Lola Seaton, «Los fines de la crítica», publicada en la *NLR* lo personal emerge como un hilo, necesario pero móvil, en la experiencia del crítico de la cultura. Lo personal no está aquí en desacuerdo con la historia, sino que Seaton lo trata como algo que es en sí histórico y simultáneamente –a veces de manera odiosa y otras placentera– el medio a través del cual se encuentran los procesos históricos vivos, incluidas las cosas de la cultura. En la importante sección final de su artículo, que sitúa a Williams en diálogo con un crítico de una generación posterior, Mark Fisher, la densidad de la imbricación personal con las cosas que no son personales sale a la luz, lo cual genera un desplazamiento metodológico:

Al referirse a sus recuerdos e impresiones personales –su Suffolk–, Fisher no está exigiendo que el arte se limite a reflejar lo que él sabe, ni lo rechaza si no lo hace [...] 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<sup>23</sup>.

En otro momento, Seaton ha escrito que la aproximación de Williams a la experiencia vivida sugiere «un modelo para tomarse la experiencia propia en serio, pero no de manera acrítica»:

Puede transmitir también una confianza en que lo personal no necesita ser privado, sino que a menudo es compartido; que una estructura común subyace al sentimiento individual. Dicho autodistanciamiento puede ayudarnos a escudriñar nuestras impresiones, en lugar de cosificarlas, situando la emoción fuera del argumento racional<sup>24</sup>.

El concepto de «estructura de sentimiento» no solo es útil porque trate, de manera inevitable, lo personal como parte de algo colectivo e ilegible sin esa colectividad, sino también porque no es algo que necesite ser experimentado directamente por el lector. Se extiende delante y más allá del texto, o de la forma cultural en consideración, sin ser simplemente historia o contexto. En términos estéticos, las estructuras de sentimiento están inevitablemente mediadas, articuladas, por las formas y los géneros. Williams abordó un aspecto de esto en el artículo titulado «The Writer: Commitment and Alignment»:

---

<sup>23</sup> L. Seaton, «Los fines de la crítica. Una respuesta a Joseph North», cit., pp. 141-142.

<sup>24</sup> Lola Seaton, «How Raymond Williams Redefined Culture», *The New Statesman*, 25 de agosto de 2021.

Cuando oigo a la gente hablar de literatura, describiendo lo que tal o cual escritor o escritora hizo con esa forma –¿cómo manejó la novela corta?– pienso a menudo que deberíamos invertir la cuestión y preguntar cómo la novela corta los manejó a él o ella. Porque cualquiera que haya observado su propia práctica de escribir acaba descubriendo que hay un punto en el que, aunque sea él o ella quien sostiene la pluma o teclea en la máquina de escribir, lo que está siendo escrito, si bien no está separado de él o ella, tampoco es solo él o ella, y por supuesto esta otra fuerza es la forma literaria. Muy pocos de nosotros podrían escribir en absoluto si no hubiera ciertas formas disponibles. Y después tal vez tengamos suerte, tal vez hallemos formas que resultan corresponderse con nuestra experiencia<sup>25</sup>.

Las formas que se corresponden con nuestra experiencia no se apilan en el suelo. Pero el suelo histórico de nuestra experiencia contemporánea, y de los que vinieron antes, está aun así sembrado de formas que permiten escribir. Los alineamientos que dichas formas permiten no les son impuestos a sus usuarios, ni son forjados por ellos, sino que existen como infraestructura de su comunicabilidad, del hecho de ser formas en absoluto. A diferencia de la gran casa de campo que Williams evoca en *The Country and the City*, con su violenta y orgullosa absorción de la riqueza, de la tierra y del trabajo que la rodean, las formas de la escritura no llaman desnudamente la atención sobre lo que North denomina su «disparidad», sobre la disparidad de escala que el párrafo de Williams nos pide que veamos<sup>26</sup>.

Lo que las formas hacen, sin embargo, es moverse –mutar, metamorfosearse, cambiar en el espacio y en el tiempo– y un nombre que recibe ese movimiento es el de género. Este es un sentido del género que escapa a las restricciones impuestas al tratarlo como un sistema clasificatorio estático. Como Mulhern explica en su libro *Figures of Catastrophe*, en el que explora la novela sobre la «condición de la cultura», una implicación fundamental del concepto de género es que no es tanto una clasificación como «un poder formativo, una fuerza de la producción literaria» o, como lo llama Williams, «una manera de ver». En su análisis totalizador, aunque atractivamente breve, Mulhern observa que su conceptualización del género literario funciona a partir de las «tradiciones generales de Georg Lukács y Mijaíl Bajtín», en cuyo seno el género puede operar «en un nivel de generalidad histórica relativamente bajo<sup>27</sup>. Yo reivindi-

---

<sup>25</sup> Raymond Williams, *Resources of Hope*, Londres, 1989, p. 86.

<sup>26</sup> J. North, «Dos pasajes en Raymond Williams. Una réplica a Francis Mulhern», cit., p. 199.

<sup>27</sup> Francis Mulhern, *Figures of Catastrophe: The Condition of Culture Novel*, Londres, 2016, p. 4.

caría también para el concepto la capacidad de trabajar en planos de generalidad histórica más abstractos.

Al seguir el género de la utopía, por ejemplo, podemos observar las mutaciones que ha experimentado a lo largo de su medio milenio de existencia, o examinar las peculiaridades de esa existencia en un periodo o lugar concretos, y nuestro trabajo será más productivo cuando podamos interrelacionar ambos planos históricos. Lo mismo puede aplicarse al posterior género hermano de la utopía, la distopía. Aunque su existencia tiene solo algo más de un siglo, la distopía ha mostrado toda la «enorme y significativa variación» que, como observa Mulhern, es el modo de existencia de cualquier género<sup>28</sup>. A lo largo de ese siglo podemos seguir la evolución de la distopía, desde las intervenciones políticas localizadas e hipermóviles de la década de 1870 hasta el castigo de toda una «civilización» a mediados del siglo XX, y la reciente estandarización del «final feliz» en ejemplos que varían desde *Los juegos del hambre* (2008/2020) de Suzanne Collins hasta *Los testamentos* (2019) de Margaret Atwood, segunda parte de su libro *El cuento de la criada* (1985)

El valor del género para el historiador literario –y por consiguiente para el crítico literario– es la forma en la que dicho género insiste en ser usado para retroceder y avanzar en el tiempo y en el espacio. No puede efectuarse una «lectura detallada» de un género, sino que este es el puente silencioso o el mecanismo capaz de ampliar la escala de la lectura detallada, para estudiar la perduración o el marchitamiento de una forma, de sus mutaciones y del éxito o el fracaso de estas. Es uno de esos vitales conceptos explicativos de rango intermedio, que funciona en una escala capaz de mediar entre la lectura detallada y la lectura distante, entre cualquier conjunto de lectores o público lector y la sistematización más amplia o más antigua de la propia lectura<sup>29</sup>. Si se añadiera el género al conjunto de términos que hasta el momento definen los esbozos del proyecto de crítica radical propuesto por North –la experiencia, el valor, los «ojos conscientes» de la lectura atenta– tendríamos un enfoque que no prescinde de la historia, sino que observa su funcionamiento a través del aparato textual que convoca, como sugiere Adorno en su *Teoría estética*, la evaluación y la comprensión como principio fundamental de la respuesta estética:

---

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> Rachael Scarborough King resalta el potencial del género para mediar entre la lectura detallada y la lectura distante en «The Scale of Genre», *New Literary History*, vol. 52, núm. 2, primavera de 2021.



La separación entre la comprensión y el valor es de origen científico; sin los valores no se entiende nada estéticamente, y viceversa. En el arte hay más razones para hablar de valor que en ningún otro lugar. Cada obra dice como un mimo: «¿no soy buena?». A esto responde el comportamiento valorativo<sup>30</sup>.

Para que una educación estética evite las tentaciones del idealismo – que incluye las tentaciones de lo personal– es necesario ponderar este comportamiento valorativo. La invitación a valorar la realiza el texto, cuyo género codifica el tipo de lectores a los que desea atraer, no meramente mediante la repetición de convenciones genéricas, sino también mediante la adición de la novedad con la que el texto se apropiará de sí mismo y se dirigirá a su lector o lectora. En este sentido complejo, el género es el repositorio y la máquina de lo estético. Si deseamos reflexionar sobre lo estético, ya sea desde el punto de vista personal o del histórico, necesitaremos la capacidad del género para permitir a un texto existir tanto en su propio tiempo como en el nuestro; ser parte de un continuo histórico y sin embargo ser él mismo.

Tal vez un ejemplo ayude a ilustrar la productividad del género literario como forma de abordar el atractivo estético de un texto específico. *Relojes de sangre* (2018), de Leni Zumas, es una aportación tranquila pero explosiva a la narrativa distópica contemporánea. En su tratamiento de la familia –el núcleo interno o íntimo de la esfera privada que el género sitúa típicamente en oposición al régimen de opresión que constituye la distopía propiamente dicha– *Relojes de sangre* presenta lo ordinario como algo propiamente insoportable, la vida familiar como algo lleno en sí de dolor. La restricción de los derechos reproductivos de las mujeres en Estados Unidos proporciona los alineamientos formales de la distopía, pero ello se disuelve en las profundidades de un relato que cartografía las relaciones entre cinco mujeres y sus historias familiares. Léida por sí o para sí, *Relojes de sangre* es una novela rica y conmovedora; léida por el giro que ilustra en la interpretación que el género literario hace del poder y el dolor, se convierte en un codazo provocativo y productivo en la dirección de reconsiderar qué podría hacer al género cambiar ahora su epicentro; ¿qué ha fracasado en la esfera privada para que ya no pueda actuar de fuente de socorro y oposición en un hilo de la narrativa distópica contemporánea? ¿Por qué pudo, o por qué tuvo, que actuar así en otro tiempo?

---

<sup>30</sup> Theodor Adorno, *Aesthetic Theory* [1970], Londres, 2013, p. 356; ed. cast.: *Teoría estética*, Madrid, 2004, pp. 347-348.

*Condiciones materiales*

El tiempo, por lo tanto, es una propiedad de las formas literarias. Pero es también una condición del trabajo. Hungerford no se equivocaba al plantear el problema empírico de que hay demasiado que leer y demasiado poco tiempo para leerlo como un elemento central para el futuro de los estudios literarios. Yo interpreté en parte el propio giro personal como una respuesta a las condiciones de producción cultural contemporáneas. Cuando ya no tenemos un canon o un consenso sobre lo que debería leerse, pero estamos perseguidos por la idea de que el valor debería guiar la lectura, lo personal puede suavizar problemas que tal vez sean más productivos afrontándolos *como* problemas. Quiero abrir aquí las cuestiones del volumen y del tiempo a un conjunto de preocupaciones que no pueden solucionarse acudiendo a lo personal. Estas preocupaciones las generan las condiciones materiales de la universidad vigentes en el momento presente, las condiciones, que varían en paisajes sociales desiguales, en las que se efectúa la totalidad del trabajo de los estudios literarios.

En *Practical Criticism*, Richards planteó dichos temas cuantitativos en el contexto del tiempo necesario para leer, sugiriendo que parte de la irregularidad en los protocolos escritos por sus alumnos podía deberse a la «fatiga»:

Me inclino a pensar que cuatro poemas son demasiados como lectura semanal; ¡por absurda que esta sugerencia les parezca a esos señores endiosados del mundo de la programación didáctica, que piensan que toda la literatura inglesa puede trabajarse con provecho aproximadamente en un año!<sup>31</sup>

Hoy, el mundo de la programación didáctica que debe abarcarse – leerse – es geográficamente más amplio y profundo, históricamente más diferenciado, y puede incluir manifiestos y géneros musicales, películas y series televisivas, junto con la narrativa, la poesía y el teatro de los últimos mil años. Esta drástica ampliación forma también parte de la reconfiguración de la «literatura» y sus modos de estudio durante los «años de la teoría», o las guerras teóricas de esos años, que volvieron los límites entre la literatura y otras disciplinas tan gloriosamente porosos que sería difícil clasificar cualquier estudio literario como no interdisciplinario, de una u otra forma. El resultado ha sido un aumento significativo en el volumen de trabajo académico y en la dificultad de sus

---

<sup>31</sup> I. A. Richards, *Practical Criticism: A Study of Literary Judgment* [1929], Abingdon y Nueva York, 1956., p. 317; ed. cast.: *Crítica práctica*, Madrid, 2005.

texturas. Buena parte de un trabajo de seminario gira ahora en torno a la «lectura secundaria», los estudios adjuntos a los textos primarios. Pero esto no ha ido unido a un aumento de la cantidad de tiempo disponible para el estudiante o la estudiante.

Los estudiantes que se matriculan en estos seminarios para sus estudios de pregrado son tan diversos como los repertorios de textos posibles que hay que leer; además, están fuertemente endeudados y faltos de tiempo. A una minoría significativa, el empleo remunerado le reduce el tiempo disponible a la mitad. Cuando golpeó la pandemia y de repente muchos perdieron sus empleos, las universidades o el Estado les aportaron poca ayuda para continuar sus estudios. Un informe reciente publicado en Estados Unidos calculaba que los estudiantes de pregrado dedicaban una media de siete horas a la semana a leer, a lo largo de los siete días, lo cual no incluía otras actividades –preparación de trabajos, redacción, trabajo de laboratorio– que contribuían al tiempo aproximado de quince horas semanales dedicado a la preparación de las clases<sup>32</sup>. Ciertamente es difícil generalizar a partir de los datos de estos alumnos. Los incluyo para insistir en la necesidad de pensar en una educación estética que tenga en cuenta a los alumnos con los que debemos efectuar dicha educación, si queremos conseguir algo. El tiempo de lectura de los estudiantes de hoy es un tiempo cada vez más fragmentado, escaso y cansado. Necesitan más.

Lo mismo puede decirse del personal docente. Durante el periodo en que se ha verificado tal crecimiento del volumen de materiales para leer, también se ha registrado un aumento decisivo del número de alumnos y se ha producido la transformación de innumerables puestos académicos permanentes en tiempo completo en «horas», lo cual ha implicado la precarización de grandes franjas del trabajo académico. Con la pandemia, quienes han tenido la suerte de conservar su empleo se han visto inundados por nuevas tareas necesarias para hacer el «giro» telemático. El impacto se ha distribuido de manera distinta, haciendo que las mujeres experimentasen una pérdida mayor en tiempo de investigación y un aumento del trabajo de tutoría, junto con la intensificación de la carga de trabajo más en general. Una reciente entrada de blog de una doctora en humanidades estadounidense hacía sonar una nota reconocible al otro lado del Atlántico:

---

<sup>32</sup> Naomi Baron y Anne Mangen, «Doing the Reading: The Decline of Long Long-Form Reading in Higher Education», *Poetics today*, vol. 42, núm. 2, junio de 2021.

Un mercado de trabajo que ya era de por sí deprimente cuando yo empecé mi doctorado hace cuatro años, es ahora mismo literalmente inexistente, y se prevé que la congelación de contrataciones dure varios años. [...] Las pérdidas de financiación a medida que se viene abajo el mercado financiero, la caída de las matriculaciones en cursos de pregrado, los nuevos cierres de facultades y la generalización de las clases telemáticas seguirán menguando los recursos antes asignados a puestos de trabajo fijos [...]. De modo que no, no voy a conseguir un puesto de trabajo (fijo en la universidad). Ninguno de nosotros lo va a conseguir<sup>33</sup>.

Un artículo escrito en 2009 por Rosalind Gill sigue siendo asombrosamente actual. Gill comienza con la conversación mantenida con una compañera:

¿Qué tal?

Si te soy sincera, en este momento, muy estresada. Se me acumula el trabajo, me ahogo. No sé cuándo voy a tener tiempo para comenzar ese capítulo de libro sobre la discreción y el silencio...

Lo sé, entiendo exactamente lo que quieres decir.

Quiero decir, ayer recibí ciento quince e-mails y todos necesitaban respuesta. Trabajo dieciséis horas al día solo para intentar controlar la situación y mantenerme al tanto. Siento que llego tarde a todas partes...<sup>34</sup>.

Gill describe a continuación un entorno institucional que o bien roba tiempo o bien lo transforma en un rendimiento competitivo y de alta intensidad:

La intensificación punitiva del trabajo se ha convertido en una característica endémica de la vida académica [...] no resulta fácil encontrar un análisis serio de este problema dentro o fuera de las universidades, pero es imposible pasar una cantidad significativa de tiempo con académicos sin sacar rápidamente la impresión de que se trata de una profesión sobrecargada hasta decir basta como consecuencia de la expansión de universidades mal financiadas en las últimas dos décadas, unida a la hiperinflación de lo que se exige de los docentes, todo ello unido a una cultura de la auditoría que, si en otro tiempo se contempló con escepticismo, ahora está casi perfectamente interiorizada<sup>35</sup>.

---

<sup>33</sup> Eli Lichtenstein, «None of Us are Getting Jobs: Notes on Organising in the Covid University», *The File*, 16 de abril de 2020.

<sup>34</sup> Rosalind Gill, «Breaking the Silence: The Hidden Injuries of the Neoliberal University», en Róisín Ryan-Flood y Rosalind Gill (eds.), *Secrecy and Silence in the Research Process: Feminist Reflections*, Londres, 2009, p. 228.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 238.

Para conservar su capacidad sugerente en este contexto, un proyecto utópico como el de North debe enfrentarse a las condiciones existentes en la actualidad. Para que funcione, para que sea tan potentemente materialista como desea, el primer paso debe de ser el de conseguir más tiempo, lo que significa contratar más personas. Si queremos ayudar a los estudiantes a ser críticos, necesitamos dedicarles más tiempo; para poder desarrollar los principios adecuados a la práctica de la crítica literaria hoy en día, necesitamos más tiempo. La única forma de que podamos generar colectivamente más tiempo es creando más puestos, más empleo. El proyecto de North debe, en otras palabras, sostenerse mediante un foco renovado en la educación superior como servicio público, un bien público necesario en nuestro siglo plagado de crisis. Solo un incremento de la financiación pública, acompañado por la articulación colectiva de una contranarrativa capaz de reinterpretar o reposicionar la cuestión de la «relevancia» como una cuestión de bien público –una cuestión profundamente personal y nada personal el mismo tiempo– pueden garantizar las condiciones de lectura en las que descansaría un programa de crítica radical. En medio del naufragio del pasado, hay mucho material útil que dicho proyecto podría aprovechar. Si la educación estética radical se encamina a través de la reivindicación de más tiempo, y de la atención renovada al género literario, podemos hacer que funcione. No para apuntalar ninguna defensa contra nuestra ruina –ya la tenemos encima– sino para encontrar una forma de salir de ella.