

NEW LEFT REVIEW 144

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO-FEBRERO 2024

EDITORIAL

ALEXANDER ZEVIN Gaza y Nueva York 7

ENTREVISTA

SERGE HALIMI La situación de Francia 25

ARTÍCULO

OLIVER EAGLETON El moldeado del mundo de
Therborn 49

HITO STEYERL ¿Formación del sentido común? 77

SAUL NELSON El *kitsch* en la alta cultura 91

LOÏC WACQUANT Sobre el afropesimismo 105

LEO ROBSON Jameson después de la poscrítica 119

CRÍTICA

FRANCIS MULHERN Tarea inconclusa 143

PATRICIA McMANUS Maneras de leer 152

CIHAN TUĞAL Viejas nuevas izquierdas 165

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional (CC BY-NC-ND 4.0)



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



CRÍTICA

Terry Eagleton, *Critical Revolutionaries. Five Critics Who Changed the Way We Read*, New Heaven (CT), Yale University Press, 2022, 323 pp.

PATRICIA MCMANUS

FORMAS DE LEER

El nuevo libro de Terry Eagleton, *Critical Revolutionaries*, contiene un prólogo breve y cinco largos capítulos en los que proporciona vívidos retratos intelectuales de T. S. Eliot, I. A. Richards, William Empson, F. R. Leavis y Raymond Williams. Eagleton no es ajeno a ninguno de ellos. Eliot, Leavis y Williams, en especial, lo han acompañado durante sus cincuenta años de teórico y crítico literario marxista. En ocasiones, estas figuras han parecido obsesionarlo o irritarlo; otras, le han inspirado respeto. En *Critical Revolutionaries* su enfoque experimenta un cambio: ahora los reconvierte en pensadores que practicaron una vital tradición de crítica literaria, que hoy en día corre el riesgo, teme él, de caer en el olvido, pese a que podemos y debemos seguir aprendiendo de ella para ser mejores lectores y críticos.

La vuelta de Eagleton a un hilo de crítica literaria específicamente inglés —el medio crítico que ayudó a formarle, como dice él— forma parte de su giro más amplio hacia el problema de la lectura. En *Literary Theory. An Introduction* (1983), un libro que alteró el campo de los estudios literarios, fue la articulación hermana —el problema de la literatura— la que lo guió. Aproximadamente veinte años más tarde, en la cumbre de la globalización neoliberal, le preocupó que necesitásemos precisar *cómo* leemos la literatura, si queríamos tener esperanza de entender *por qué* lo hacíamos. *How to Read a Poem* (2006) fue la primera demostración completa de esta preocupación. En este libro, Eagleton abordaba de frente el reproche común de que un teórico literario no tenía razón alguna para interesarse por la práctica de la lectura crítica. La idea de

que los teóricos literarios habían matado la poesía, porque eran incapaces de detectar una metáfora y, mucho menos, un sentimiento tierno, era «uno de los tópicos críticos más obtusos de nuestro tiempo»:

La verdad es que casi todos los grandes teóricos literarios efectúan una lectura escrupulosamente detallada. Los formalistas rusos cuando leen a Gogol o Pushkin, Bajtín a Rabelais, Adorno a Brecht, Benjamin a Baudelaire, Derrida a Rousseau, Genette o de Man a Proust, Hartman a Wordsworth, Kristeva a Mallarmé, Jameson a Conrad, Barthes a Balzac, Iser a Henry Fielding, Cixous a Joyce, Hillis Miller a Henry James, son solo un puñado de ejemplos.

La preocupación por cómo leer derivaba de lo que Eagleton consideraba una falta de interés de la lectura por la forma. La lectura detallada se había acercado más al «análisis de contenido» sociológico, al mismo tiempo que se pasaban por alto las prácticas lingüísticas. Para Eagleton, las cuestiones de la puntuación nunca han estado separadas de las cuestiones de la política, y *How to Read a Poem* contenía capítulos sobre puntuación, sintaxis, ritmo, métrica y tono, así como diestras lecturas detalladas sobre los patrones formales de los poemas que William Collins, Wordsworth, Gerard Manley Hopkins y Edward Thomas dedicaron a la «naturaleza». Fue una rica respuesta a la pregunta que normalmente plantean los estudiantes universitarios de literatura: ¿qué es la *forma*? En *How to Read Literature* (2013), dirigió estos intereses a la narrativa. De nuevo, el impulso estaba claro: «No pueden plantearse preguntas políticas o retóricas sobre los textos literarios sin una cierta sensibilidad al lenguaje que utilizan».

La vuelta de Eagleton al trabajo de sus predecesores debería interpretarse en parte como una continuación de este hilo. No se trata de rechazar la necesidad del trabajo teórico sino, por el contrario, de profundizar en sus nociones fundamentales, en buena medida prestando atención a las pedagogías de la forma. La tradición lectora fundada y refutada por su quinteto se somete a consideración crítica, como un repertorio de prácticas que conservan una gran importancia hoy en día. Si puede denominarse «inglés de Cambridge» —y Cambridge fue donde Eagleton, procedente de la clase obrera católica irlandesa de Salford, estudió con Williams en la década de 1960, asistió a las últimas clases de Leavis y miró con asombro a Richards, con quien se vio de refilón en una fiesta campestre— el libro deja claro que la tradición se elaboró «a pesar de Cambridge», como dijo Leavis, y en muchos aspectos contra Cambridge. De hecho, T. S. Eliot, la figura fundadora de Eagleton, no tenía conexión con el lugar. Su importancia radica, por el contrario, en la función supremamente contradictoria que tenía en cuanto crítico conservador culto y poeta de la vanguardia revolucionaria, porque tanto el movimiento moderno como la nueva crítica literaria fueron producto de la misma crisis histórica.

Eliot, perteneciente a la aristocracia intelectual de Nueva Inglaterra, nació en St Louis, Missouri, en 1888. Educado en Harvard, donde conoció el simbolismo francés, viajó primero a París y después Inglaterra, donde conoció a Pound. «The Love Song of Alfred J. Prufrock» se publicó en 1915 y «The Waste Land» en 1922, en el primer número de la primera revista literaria trimestral de vanguardia creada por Eliot, *The Criterion*. Richards, nacido en Cheshire en 1893, era hijo de un encargado de obra e ingeniero químico, y en su calidad de filósofo lingüístico y psicólogo mostraba una fuerte inclinación científica, así como internacionalista; después de transformar, en la década de 1920, los exámenes de Cambridge (*Tripes*) para obtener la titulación de inglés, dio clase en China y Japón, y finalmente en Harvard. Empson, nacido en 1906, era hijo de un terrateniente de Yorkshire. Expulsado de Cambridge por el escándalo de tener condones en su habitación, se ganó la vida como *freelancer* bohemio en Londres, escribiendo para *The Criterion* de Eliot y redactando *Seven Types of Ambiguity* antes de seguir a Richards a China y enseñar más tarde en el Kenyon College de Ohio, en compañía de Robert Lowell, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks y Delmore Schwartz. Leavis nació en 1895 en Cambridge, donde su padre regentaba una tienda de instrumentos musicales, y pasó cuatro años como camillero en la Primera Guerra Mundial; dio clases de inglés en Downing College y en 1932 fundó *Scrutiny* en colaboración con su esposa, Queenie Leavis. Williams, hijo de un trabajador ferroviario, nació en 1921 en una zona rural del sur de Gales y dio clases a adultos durante una década antes de asumir cautelosamente un cargo de profesor en Cambridge.

Las perspectivas políticas de todos ellos, resalta Eagleton, eran tan variadas como su procedencia: Eliot era un monárquico anglocatólico, Richards un liberal; Empson un socialdemócrata independiente; Leavis evolucionó hacia la derecha después de haber adoptado una actitud más radical en el periodo de entreguerras; Williams fue un estudiante comunista, que avanzó hacia la izquierda a partir de la década de 1960. Sus estilos también son un estudio de contrastes:

Empson escribe de manera despreocupada, con un estilo conversacional, parlanchín incluso, mientras que Eliot escribe en ocasiones como si estuviese predicando en una catedral particularmente resonante. La prosa anodina y brusca de Richards es muy distinta de la voz hablada; pero los ritmos de esa voz hablada, con sus paradas y comienzos irregulares, suenan a través de la sintaxis tortuosa de Leavis, un escritor que se interrumpe constantemente insertando preguntas, frases subordinadas, paréntesis, recursiones, ocurrencias [...]. El estilo abstracto y pesado de Williams podría parecer muy alejado de la viva voz pero, como pueden atestiguar quienes lo conocieron, hablaba en gran medida como escribía.

Critical Revolutionaries comienza su trabajo sustancial con Eliot. El estudio de Eagleton efectúa la tremenda tarea de desenmarañar los principios

de crítica literaria de este hombre atormentado, caprichoso y con frecuencia mezquino —«bolchevique literario» y conservador social al mismo tiempo— y de ayudarnos a ver lo centrales y constitutivos que serían esos principios y sus contradicciones inherentes para las siguientes generaciones de críticos literarios. Para Eagleton, el lenguaje es el protagonista central del pensamiento de Eliot, porque el lenguaje refleja los avances y las regresiones de la calidad del sentimiento, la «estructura de las emociones», de la cultura o de la civilización en conjunto. La tarea del crítico es la de detectar, interpretar y evaluar estos matices. Como sugiere en un ensayo de 1948 titulado «Notes Towards the Definition of Culture», el orden social preferido de Eliot era una interpretación idealizada de la época isabelina: una sociedad estrictamente estratificada, unida por una cultura común, en la que en la sensibilidad y en el habla comunes podían originarse las formas de poesía más elevadas. Desde Donne y Marlowe, pasando por Shakespeare y Marvell, los poetas podían investir su lenguaje de una compleja unidad de pensamiento, sentimiento y experiencia sensorial. Desde finales del siglo XVII, con la expansión del comercialismo y del racionalismo, se produjo lo que Eliot denominó la «disociación de la sensibilidad»: la dicción poética del siglo XVIII se volvió anémica; los sentimientos registrados, más toscos. La reacción romántica inclinó excesivamente la balanza en la otra dirección, hacia un exceso pomposo.

La renovación exigía recuperar la «impersonalidad» jactanciosa de la poesía para permitir que la cultura hablara a través de ella. Pero para el poeta moderno esto no solo significaba belleza, sino también el aburrimiento y el horror de la existencia contemporánea; para ser fiel a la cultura de su tiempo, escribe Eagleton, adoptando, como a menudo hace en este libro, una especie de estilo indirecto libre no narrativo para resumir los puntos de vista de sus protagonistas, la poesía debe estar marcada por el desorden espiritual, el imaginario sórdido, los ritmos rotos, los brutales arrebatos del discurso y los paisajes interiores baldíos. El «personaje» de Prufrock se parece más a una caja de resonancia de dicho mundo, una zona de conciencia, que a una personalidad. Forjando unidades irónicas a partir de fragmentos —como ocurre en la técnica usada por Eliot en *The Waste Land*, ese montaje de imaginario fracturado, pastiche, habla coloquial, alusiones recónditas; «lo muy viejo y lo muy nuevo»— tal vez permita que emerja un patrón más profundo. Al articular estas relaciones, proseguía el argumento, la poesía hace que los lectores perciban con mayor precisión lo que experimentan de manera espontánea. La crítica —«la búsqueda común del juicio verdadero»— toma la medida de lo que Eliot denominaba la «estructura de las emociones» en la cultura y en el trabajo. El sentimiento no debe encontrar su lugar en la interioridad individual, sino en una especie de «correlativo objetivo» de esta; como es bien sabido, Eliot sostenía que *Hamlet* fue un fracaso artístico pese a la elegancia

de su poesía, porque Shakespeare no había logrado encontrar una forma que se adaptase al estado mental de su protagonista.

La reconstrucción iconoclasta que Eliot efectuó de la tradición inglesa – una de sus innovaciones críticas más renombradas, escribe Eagleton– sigue la misma lógica vanguardista. Prescindiendo de la concepción lineal de la historia literaria y su canon, el enfoque de Eliot es altamente selectivo: solo pasan el corte aquellos escritores cuyos usos del lenguaje y de las formas representan las estructuras más profundas de la cultura, mientras que la ración es un indicador negativo. Donne y los poetas metafísicos están, en consecuencia, dentro, pero Milton se queda fuera, al igual que Pope, Byron, Shelley y la mayoría de los novelistas del siglo XIX, en especial Dickens; Wordsworth, Coleridge, Gerard Maley Hopkins y el Yeats de los últimos tiempos se admiten. Para Eliot, la «tradición» resulta ser en gran medida una cuestión de interpretación, tanto un constructo como un hecho reconocido. Opera tanto hacia atrás como hacia delante: la llegada de una nueva obra escrita cambia retrospectivamente las relaciones entre las obras anteriores. (Leavis, que se interesó por el concepto de tradición construida y lo difundió a través de *Scrutiny*, señaló que la propia obra de Eliot había tenido este efecto en la poesía de Hopkins, que en retrospectiva aparecía como un protovanguardista y no como un «tardovictoriano extravagante»). La tradición literaria forma, además, un todo coherente aunque siempre cambiante, como una enorme obra de arte que se extiende en el tiempo y en el espacio, que genera periódicamente nuevas «revoluciones poéticas», cuando las viejas formas de escribir llegan a parecer «estancadas y deterioradas y dejan de responder a los modos de sentimiento, pensamiento y habla contemporáneos». Los poetas deben rendir sus personalidades significantes a este poder soberano, permitiéndole hablar a través de ellos. Este fue el sentido en el que Eliot pudo describir *Finnegans Wake* como una «obra maestra monstruosa».

Es la centralidad del lenguaje la que vincula los enfoques por lo demás distintos de Richards y Eliot. Richards fue invitado por Cambridge a dictar una serie de cursos sobre literatura inglesa en 1919, solo un año antes de que Eliot publicase *The Sacred Wood*. Radicalizando rápidamente su propia percepción y la de sus estudiantes acerca de cómo debía leerse la literatura, Richards publicó en la década de 1920 una serie de libros que dio a la crítica literaria un asidero robustamente materialista: *Foundations of Aesthetics* (1922), en colaboración con el teórico lingüístico y polímata Charles Kay Ogden; *Principles of Literary Criticism* (1924); y *Practical Criticism* (1929). «Desde Coleridge, ningún crítico inglés había aportado tal arsenal de instrumentos teóricos aplicables a las obras literarias», observa Eagleton con admiración. El interés de Richards por el lenguaje –su funcionamiento, sus efectos, la manera de enseñarlo– fue tan «asombrosamente heterodoxo» como el enfoque dado por Eliot a la tradición. Richards rechazaba la idea del

uso correcto, insistiendo en que «la forma en la que la gente habla y escribe de hecho es también como debería hacerlo». Radicalmente opuesto a Eliot en su apreciación de que la educación constituye una parte necesaria de cualquier orden social igualitario, sí coincidía con él en considerar la literatura, idealmente, como parte integral de la cultura común.

Otra superposición llamativa es el enfoque aplicado por ambos a la cognición. Eliot consideraba la comunicación poética como un «asunto en gran medida inconsciente» —le encantaba leer a Dante en su versión original, antes de entender el italiano— razón por la que se sentía «tan indiferente ante el significado consciente de un poema». De modo similar, Richards resaltaba la respuesta subliminal del sistema nervioso a los sonidos y las texturas de las palabras de un poema, y no a su significado. Esta disminución de la interpretación y de la explicación avanza en paralelo al rechazo de la idea de que la obra «expresa» o «representa» algo que se encuentra fuera de ella misma. Las afirmaciones que hace la obra son «pseudodeclaraciones». El poema es él mismo y eso es todo. Aunque un poco benthamita, el hincapié que Richards hacía en el funcionamiento del sistema nervioso era el de un verdadero materialista, no de un «mero empirista», sugiere Eagleton; pero tampoco era un realista filosófico en el sentido de sostener que el mundo puede conocerse tal y como es realmente. Precursor de la «teoría del discurso» y del posestructuralismo, sostenía como Derrida (y Nietzsche) que la interpretación estaba presente «en todo el recorrido»; *Practical Criticism* debería interpretarse como «un clásico de la teoría de la recepción, *avant la lettre*». Asombrado por lo mal que «leían» poesía sus alumnos, Richards trabajó para sistematizar algunos principios capaces de hacer que los modos interpretativos desordenados e imitativos de esos estudiantes prestasen más atención a qué es lo que hace un poema y a cómo lo hace. El verdadero trabajo de la poesía es «restaurar el orden en la vida» mediante sus ejemplos de «unidad, armonía y equilibrio». Aprendemos a vivir a partir de la forma de un poema, no de su contenido. Eagleton disiente naturalmente de buena parte de estas opiniones, tanto desde el punto de vista estético —señalando la disonancia radical de los mayores trabajos de vanguardia— como del político y el filosófico. Con su insistencia en el orden, Richards cometía el error racionalista liberal de atribuir el conflicto a un problema de comunicación: si nos entendiéramos unos a otros mejor no habría antagonismos. Pero muchos adversarios se entienden muy bien, replica Eagleton; no fue la falta de comprensión la que causó el desplome de Wall Street o el ascenso del fascismo.

Empson, alumno de Richards en Cambridge, afirmó seguir los pasos de su maestro —«cualquiera que me lea está leyendo también a Richards»— pero Eagleton los presenta a ambos como contrastes radicales. *Seven Types of Ambiguity*, escrito cuando el autor tenía solo veinticuatro años, es «una de las mayores obras críticas en inglés de todos los tiempos», y Empson es

una figura cuya comprensión del canon y de cómo leerlo merece una gran atención. A diferencia de Eliot y Richards, Empson imagina la poesía como un tipo de escritura tan abierto a la interpretación como cualquier otro: «Parafrasear un poema tal vez signifique perder algo de su efecto único, pero también puede permitirnos retomar la obra con una percepción más profunda y rica de su significado». Como crítico, señala Eagleton con aprobación, Empson puso su confianza en el argumento racional y en el debate público y abierto:

Si se revela en las complejidades técnicas de un Donne o un Marvell, otro lado suyo se siente profundamente cómodo en el siglo XVIII, al que considera el verdadero santuario de la racionalidad [...] trabaja con la suposición de que, aunque compleja, confusa y dividida en sí misma, la mente humana está esencialmente cuerda; y que interpretar un texto es efectuar una concesión lo más tolerante y generosa posible hacia el modo en el que una mente poética concreta, aun siendo melancólicamente idiosincrásica, se esfuerza por avanzar y extraer cierto sentido de sus conflictos.

Para Empson, el objetivo de una obra de arte no era el de resolver contradicciones, à la Richards, sino efectuar el proceso de trabajar sobre ellas. «The Windhover», de Hopkins, «obliga a dos sistemas de juicio» –el amor a la belleza y la renuncia espiritual– «a situarse en conflicto abierto delante del lector». El mecanismo del doble argumento en el drama isabelino, analizado en *Some Versions of Pastoral* (1935), estructuraba los modos de interpretación opuestos de cortesanos y espectadores sin imponer en ellos ninguna «armonía». Si había una cualidad rebelde en su obra –Eagleton se queja de la «estructura quebrada» de *Versions of Pastoral* y no se pronuncia acerca de la descripción que Empson hace de la deidad cristiana en *Milton's God* (1961), a la que califica como «lo más perverso inventado hasta ahora por el negro corazón del hombre»– quedaba redimido por el uso extraordinariamente rico que hacía del lenguaje. En el magnífico análisis de unos cuantos versos de *Macbeth* –«If th'assassination / Could trammel up the consequence, and catch / With his surcease, success» [si pudiera el asesinato / frenar sus consecuencias y atrapar / con su desaparición, el éxito]– que efectúa en *Seven Types of Ambiguity*, Empson «no solo habla de esos sonidos con *s* siniestramente siseantes», observa Eagleton, «sino también, en un momento extraordinario, de *catch*, la única palabrita común entre estos monstruos [...] una marca de la incapacidad humana de abordar estas cuestiones del arte de gobernar, un niño arrebatando la luna mientras cabalga sobre las nubes de tormenta». El de Empson es un modo de crítica refinado y generoso, pero irreplicable, enriquecido por su propia práctica poética y por su política socialista.

Amable y generoso no son términos que usaríamos para referirnos a Leavis y, sin embargo, pese a la antipatía mutua que se profesaban, hay entre ambos un terreno común. Los dos eran disidentes, subversivos frente

a los convencionalismos establecidos acerca de la escritura y la pedagogía; ambos convirtieron su inconformismo en una productiva cuenta de proyectos crítico-literarios, que reconstruyeron el canon de la literatura en inglés y desarrollaron nuevos métodos de crítica literaria para hacer legibles los valores de dicha literatura. Leavis, sin embargo, estaba también profundamente influenciado por Eliot. Las elevadas ambiciones para la literatura constituían la fuerza motivadora de su trabajo: la literatura como proveedora de valores sociales y culturales, y la crítica como aquello que permitiría que modos de discriminación sutiles arraigasen y floreciesen en partes de la población a través de las cuales pudieran difundirse esos valores. Para Leavis, la universidad era importante en la medida en la que ayudaba a esta difusión; de no hacerlo, se volvía irrelevante, o perjudicial de hecho. La universidad necesitaba convertirse en «un centro de la conciencia humana», de la percepción, del conocimiento, del juicio y la responsabilidad. Sus departamentos de inglés «producirían un estrato de autores, editores, periodistas y otros intelectuales que ejercerían una verdadera influencia sobre el poder político y al mismo tiempo ayudarían a generar el público lector altamente instruido del que tan urgentemente necesitada estaba la sociedad.

Como Eliot –y a diferencia de Richards y Empson– Leavis era un pesimista cultural, que interpretaba la historia de la literatura inglesa como una caída desde las glorias de la época isabelina, correspondiente al final de la «comunidad orgánica» de la sociedad preindustrial y la cultura común que supuestamente alimentaba. Como en el caso de Eliot, el canon de novelistas del siglo XIX incluidos por Leavis en *The Great Tradition* (1948) era notablemente escaso. La crítica para este debía ser también una empresa colectiva; tomó prestada de hecho la expresión de Eliot, *The Common Pursuit*, para su título más famoso. Era una tradición viva, rigurosa y autocrítica en cuanto a las calidades que esperaba de sí misma, pero nunca intencionadamente dogmática o cerrada a la práctica innovadora, o a la nueva experiencia que dicha práctica pudiera estar articulando. Como resalta Eagleton, la lengua inglesa tenía un carácter especial para Leavis, como para Eliot: «lo concreto, lo palpable y sensorialmente particularizado» le resultan de algún modo naturales al inglés; mientras que lo abstracto, lo general y lo teórico, no. (Eagleton se divierte con la lectura que Leavis hace de los «*moss'd cottage trees*» [los árboles musgosos del huerto], de la «Ode to Autumn» de Keats, considerándolos una sugerencia de «bocado crujiente y el flujo de jugo al clavar los dientes en la manzana madura»). Lo que Leavis «hace», sugiere, es seleccionar un tipo de inglés concreto –fibroso, práctico, musculoso, idiomático– y buscar en él la esencia misma de la lengua, de modo tal que a quienes la escriben de este modo se les ensalza, y a quienes no, se les excluye. Parece condenatorio, pero Eagleton retrocede: Leavis podía ser excesivamente riguroso, pero la mayoría de sus juicios críticos resultaban muy sensatos.

De manera sorprendente, quizá, el capítulo que Eagleton dedica a Williams es el más afilado de los cinco, en parte porque la estructura organizativa de *Critical Revolutionaries* arroja luz sobre el trabajo inicial de Williams sobre el teatro, todavía leavisista. Como Leavis y Eliot, Williams resaltó que el drama serio exige un lenguaje común y rico, así como una «comunidad de sensibilidad» compartida entre artista y público. Pero la crítica que hizo al naturalismo dramático en *Drama from Ibsen to Eliot* (1952) iba más allá. La política de la forma adoptada por esas formas teatrales, con personajes atrapados en un interior burgués meticulosamente parecido a la vida, impide traer al escenario las fuerzas más amplias que modelan el destino de dichos personajes; solo se puede añadir figuras tales como «la gaviota», «el pato silvestre» «el jardín de los cerezos». De ahí se deduce que Williams tampoco aborda directamente ninguna de ellas. Eagleton considera que, en la Gran Bretaña de la década de 1950, Williams tenía a mano pocos recursos políticos, y por consiguiente miró hacia atrás en el pensamiento social inglés para construir su propia tradición disidente de crítica moral y cultural al «industrialismo». «De cualquier forma, *Culture and Society* es demasiado indulgente con el punto de vista reaccionario de la mayoría de los autores que considera»; «a este respecto, el libro proporciona una narrativa profundamente esterilizada», pese a que «la emolencia de su tono» fue una de las razones de su resonante éxito. Más adelante, cuando escribió *Modern Tragedy* (1966), la obra de Williams había adquirido una «ira fría y sardónica».

Eagleton sondea el concepto de «estructura de sentimiento» —¿se trataba de una forma para evitar decir ideología?— y la categoría de «experiencia» planteados por Williams. Observa que este se apartó de la crítica textual, intentando eludir lo que podría considerarse «quisquillosidad» o disputas acerca de pequeñas diferencias, y resumió su nuevo planteamiento con la expresión «materialismo cultural». Pero, ¿se debió esto simplemente a que la lectura detallada no era uno de sus puntos fuertes? Para ser justos, Eagleton cita una asombrosa observación crítica incluida en *The English Novel from Dickens to Lawrence* (1970), en la que Williams ve a Dickens como el primer gran novelista de la Inglaterra urbana: la ciudad no solo se mantiene como telón de fondo, sino que entra en la delineación de los personajes, como «una forma de ver a hombres y mujeres que pertenece a la calle», de ver a determinados peatones captados por un rasgo singular que llama la atención antes de que vuelvan a desaparecer en la multitud, mientras que el lenguaje de Dickens es también «público», divulgativo y teatral. El lenguaje siguió siendo una cuestión central para Williams: no un simple medio sino también parte de un «modo de comunicación» que implica la producción de significados, con sus propias relaciones sociales. Fue él quien aplicó la atención escrupulosa de la Escuela de Cambridge a la vida y las aspiraciones políticas de la clase obrera. Para Williams, la comprensión de las valencias

políticas de la literatura no era «cuestión de usar el arte como instrumento con fines morales y políticos, sino de encontrar en él una imagen de realización personal con implicaciones políticas». Como en el caso del productivo concepto de «estructura de sentimiento», Williams trabajó para establecer un puente entre lo que de otro modo se consideraría lo sociológico —el ámbito de la estructura— y el ámbito de lo cultural, este último sede de «las partes más delicadas y menos tangibles de nuestra actividad».

Critical Revolutionaries efectúa un trabajo elegante al defender el interés de este gran corpus de trabajo y delinear sus conflictos y contradicciones. El estilo de Eagleton es genial, su facilidad y apertura características están aquí especialmente equilibradas y controladas, lo cual le ayuda a cubrir tanto el terreno común entre estas figuras como las diferencias importantes en su modo de sortear ese terreno. Es un expositor crítico informativo y sutil, que relaciona con destreza los diferentes conjuntos de argumentos, hacia atrás y hacia delante, para establecer con ellos un todo comparativo interrelacionado. Su movimiento característico es el resumen empático, intercalado de notas críticas amables: «Pero la definición de ambigüedad que da Empson tal vez necesite una modificación», por ejemplo, o «La “impersonalidad” de Eliot no es del todo coherente». El estilo está perfectamente juzgado para atraer, informar y entretener tanto a los lectores interesados en el tema de un modo general, como a los lectores curiosos, críticos y más próximos al mismo sin olvidar a los estudiosos del inglés.

La de Eagleton no es una inmersión profunda en una o dos obras clave por persona. Trabaja, por el contrario, de manera sinóptica, efectuando un seguimiento de las posiciones de estos pensadores y de la proximidad o la distancia que se da entre ellos a través de un conjunto de intereses recurrentes. Eagleton no identifica ni justifica de manera explícita la razón por la que se abordan estos temas; para que su estilo conserve su gracia, es importante que cada retrato se despliegue de manera espontánea u orgánica. Pero en cada nuevo artículo recurren cinco cuestiones. En primer lugar, las ubicaciones socioculturales, que son complejas o contradictorias: cada uno de ellos era al mismo tiempo partícipe y marginal, en términos de clase, nación o institución; y, por supuesto, con respecto a Cambridge. En segundo lugar, el carácter del lenguaje en sí, la materia prima de la literatura, y su relación con el carácter de la comunidad, o la cultura colectiva. Que el lenguaje estuviera ligado a la comunidad era lo que hacía la literatura vulnerable a las degradaciones de la historia, del comercio desenfrenado, la publicidad y la propaganda política; pero el hecho de estar en el mundo también le daba a la literatura su fuerza. En tercer lugar, la razón y la emoción: el lenguaje y la literatura, como el arte del lenguaje, se entendían como algo ligado tanto a la cognición, a la percepción y a la forma, como a los cuerpos, el parentesco, el inconsciente, las pasiones y los sentimientos.

En cuarto lugar, el compromiso: para cada uno de estos críticos, la importancia de la literatura y del trabajo crítico que la mantendría viva fomentando una comunidad de lectores, radicaba fuera de la literatura en sí. Las formas de vida que consideraban buenas y el daño del que acusaban a la civilización contemporánea de hacerles a esas formas, variaban ampliamente; pero cada uno de ellos pensaba y hablaba sin pudor de que la literatura implicaba el compromiso con una forma de vida social que esa misma literatura hace legible, incluso cuando se lamenta por ella o cuando la deforma. Ello otorgaba a sus escritos una robusta percepción de su propia importancia, una sensación grandiosa de ambición para la literatura que faltaba en la escuela de las *belles-lettres* de Arthur Quiller-Couch, que ocupó la cátedra más importante de literatura inglesa en Cambridge entre 1912 y 1944 y, quizá igual de importante, de la que carecía la interpretación popular de la literatura como algo mediana y moderadamente útil, una imagen perpetuada en la comunidad de lectores a la que se dirigían Arnold Bennett o J. B. Priestley, por ejemplo. Y quinto, la cuestión de cómo construir la tradición literaria en sí misma. El compromiso de los críticos estudiados por Eagleton implicaba también estar «a favor» de ciertos tipos de literatura. Con la excepción complicada de Williams, eran escritores que juzgaban las obras literarias en sus propios términos, pero también como adiciones, o detrimentos, a la tradición. Cualquier obra literaria estaba en deuda no solo con sus lectores, sino también con la cultura que abordaba y con la larga historia que había dado lugar a dicha cultura.

En otras palabras, todos los críticos elegidos por Eagleton son, cada uno a su manera, militantes. En algunos aspectos, la crítica literaria que efectuaron tiene más en común con la crítica dialéctica que con cualquier tradición puramente literaria. Su militancia no es cuestión de política o de principio filosófico, sino de estilo o enfoque; una insistencia, realizada de manera más o menos polémica, en que la literatura es importante y corre peligro. Así tematizada, esta tradición de crítica literaria es, por supuesto, una construcción enteramente de Eagleton y él mismo podría situarse en ella, aunque la naturaleza de su aportación y las consecuencias que ha tenido para la forma de la tradición en su conjunto serían tan complicadas como las de Williams o, a su propio modo, las de Richards, dos figuras cuyas dudas radicales acerca de la eficacia de la crítica literaria merecen más atención.

Se plantean a este respecto dos tipos distintos de problemas. En primer lugar, Eagleton no aborda realmente el punto muerto al que llegó el leavisismo, la forma hegemónica que esta tradición había adoptado en las décadas de 1950 y 1960. El programa de lectura pormenorizada que Leavis heredó de Eliot y Richards, un proyecto que él ayudó en gran medida a formalizar y sistematizar como una buena práctica y también a popularizar como elemento pedagógicamente central para la enseñanza de la literatura, se basaba en

la idea de que la crítica, como el lenguaje, debía ser una empresa colaborativa. Esto era lo que Leavis quería decir en su famoso resumen del enfoque crítico —«Esto es así, ¿no?»— como intentando obtener el asentimiento, o enfrentarse a la disconformidad, de sus propios lectores. En el periodo de posguerra, sin embargo, quedó claro que el lenguaje de la cultura había sido capturado por la industria cultural. No podía confiar en que sus lectores estuviesen en la misma página que él, ya fuese literal o figurativamente. La lectura pormenorizada era, por lo tanto, un método nacido de la frustración: la «comunidad de lectores» no estaba ahí, sino que había que hacerla.

Era también un método que se negaba a considerarse a sí mismo como tal, y que se practicaba como la única forma de leer. Empson de manera idiosincrásica y Leavis con mucha más energía desdeñaron las «abstracciones» metodológicas para asumir la «solidaridad» virtuosista con el texto, en el caso de Empson, y la insistencia en una «realización» despersonalizada, en el de Leavis. (Richards y más tarde Williams comparten con mayor generosidad las dificultades que entrañaba un modo de lectura abierto a la obra y simultáneamente consciente de las presiones que se ejercen sobre el lenguaje). La «comprensión» mantuvo, sin embargo, una cierta vaguedad. En *The Common Pursuit*, Leavis había explicado que el lector-crítico ideal escarba en la obra sin tener en cuenta las normas o los criterios exteriores: «Las palabras de la poesía no nos invitan a “pensar sobre” y juzgar, sino a “sentir en” o a “devenir”; a comprender una experiencia compleja que se da en las palabras». La evaluación, o el juicio crítico, emergerá pues de la «comprensión»; o, como expresa *The Common Pursuit*, «hay una cierta “valoración” implícita en el comprender».

Allí donde está involucrada esta lectura de naturaleza inmersiva no hace falta ningún sistema o criterio estético, o eso se decía. A medida que era experimentada por el lector, la literatura transmitía su propio significado y con ello su propio valor. Pero fue la valoración lo que el leavisismo dejó sin efectuar; en último término, hacían falta argumentos para las evaluaciones estéticas; los sentimientos no bastaban para sostener o defender un canon de obras de primera clase y una vez derribado, o una vez dispersado con contundencia, el canon resultaba difícil de reconstruir. Una de las razones por la que los cinco críticos elegidos por Eagleton pudieron desarrollar su crítica de manera tan fructífera fue que mantenían sus disensiones dentro de un consenso estricto acerca de qué era lo importante. La larga y lenta reacción que se impuso contra el leavisismo tuvo como uno de sus efectos, por lo tanto, que se dejase de hablar por completo de evaluación.

¿Pueden estos críticos ayudarnos ahora? Depende del diagnóstico que hagamos del problema al que esta tradición podría aportar una solución cuando menos parcial. Es algo que Eagleton no aborda en *Critical Revolutionaries*. El trasfondo implícito del libro parece ser el giro de la teoría

a la «crítica» efectuado en la pasada década y observado, entre otros, en *Literary Criticism: A Concise Political History* (2017) de Joseph North, o en la tradición ahora un tanto descolorida de la «poscrítica» asociada con Rita Felski, Elizabeth Anker y Toril Moi, o, de forma más deshistorizada, en las obras definidas por Marjorie Levinson como una formación neoformalista «reactiva»; «Reading Dialectically», el gran ensayo escrito por Carolyn Lesjak, fue una respuesta notable.

Si la crítica literaria corre de hecho el peligro de quedar descuidada dentro de la disciplina de los estudios literarios, probablemente tenga más que ver con las presiones de tiempo y recursos que afectan a profesores y estudiantes. Es notable que *Critical Revolutionaries* preste mucha menos atención a la novela —una bestia mucho más difícil de incorporar a la tradición de la lectura pormenorizada— que a la poesía o al teatro. Y lo que es más importante, fuera de la esfera académica no está claro que la crítica literaria *esté* siendo descuidada. Un crítico literario contemporáneo, Ryan Ruby, ganador de un nuevo premio de crítica literaria, ha considerado la última década como una «edad de oro» de la crítica popular, una coyuntura para la que la infraestructura de redes virtuales y publicaciones digitales es fundamental, pero que también se ha enriquecido gracias a los múltiples especialistas, que ya no logran obtener empleos académicos, o que no pueden escribir como quieren en revistas académicas y se pasan a una esfera pública virtual revitalizada. La reciente negativa a dejar morir *Bookforum* —y el aumento de apoyo de lectores y escritores que animó a su adquisición por el editor de *Jacobin* Bhaskar Sunkara— hablan de la misma energía.

Pero vale la pena observar el punto de partida de Eagleton en *Critical Revolutionaries*: el crecimiento conjunto de la crítica y de la literatura vanguardista. Recordando, en *Politics and Letters*, los debates leavisistas que tuvieron lugar en la década de 1950 y comienzos de la de 1960, Williams observó que la actividad crítica práctica estaba ligada a la correspondiente defensa de «ciertos tipos de textos contemporáneos»:

La fuerza de la nueva crítica en la década de 1920 estuvo directamente relacionada con la nueva poesía y prosa de Eliot o Joyce. Estos críticos invocaban a menudo, por supuesto, la literatura del pasado, pero también experimentaban un sentimiento de conexión con la práctica literaria de su momento presente. Cuando retomamos sus consignas, inmediatamente después de la guerra, sentimos que había una batalla cultural que debíamos librar.

Sería bueno saber qué tipos de textos contemporáneos piensa Eagleton que podrían poner en marcha hoy en día una crítica literaria renovada.