

NEW LEFT REVIEW 115

SEGUNDA ÉPOCA

MARZO - ABRIL 2019

PERSPECTIVAS SOBRE CHINA

SUSAN WATKINS	Estados Unidos vs. China	7
PETER NOLAN	El PCCh y el <i>ancien régime</i>	19
CHRISTOPHER CONNERY	Ronald Coase en Pekín	31
VICTOR SHIH	El dilema del crédito chino	63

ARTÍCULOS

DIDIER FASSIN Y ANNE-CLAIRE DEFOSSEZ	¿Un movimiento improbable?	81
MARK BURTON Y PETER SOMERVILLE	Decrecimiento: una defensa	99
LOLA SEATON	Cuestiones verdes	111

CRÍTICA

FREDERIK VAN DAM	Las ficciones de la cultura	141
ALEXANDRA REZA	Transmigraciones imaginarias	152
REBECCA LOSSIN	Territorio rebelde	162

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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

INSTITUTO
25M
DEMOCRACIA

ts
d traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

CRÍTICA

Francis Mulhern, *Figures of Catastrophe: The Condition of Culture Novel*, Londres y Nueva York, Verso, 2016, 165 pp.

FREDERIK VAN DAM

LAS FICCIONES DE LA CULTURA

En uno de los poemas más celebrados de Matthew Arnold, «Dover Beach», el narrador proyecta su estado de ánimo en el mar, al que percibe como algo frío, insensible y ajeno. Solo al comienzo de la cuarta estrofa encuentra cierto consuelo, en la presencia de la amada. Pero incluso este breve atisbo de esperanza se debilita para dar enseguida lugar al desencanto:

¡Ay, amor, seamos fieles
El uno al otro! Porque el mundo, que parece
Ofrecérsenos como una tierra de sueños,
Tan variada, tan hermosa, tan nueva,
No tiene en realidad ni dicha, ni amor, ni luz,
Ni certidumbre, ni paz, ni ayuda contra el dolor;
Y estamos aquí como en una oscurecida llanura
Barridos por confusas alarmas de lucha y huida,
Donde ejércitos ignorantes se enfrentan de noche.

«Dover Beach» se publicó en la última recopilación de poemas de Arnold, *New Poems* (1867), una especie de canto del cisne: Arnold parecía sentir que la poesía era incapaz de alterar la conducta humana de maneras apropiadas para la vida moderna. Se pasó a la crítica, en consecuencia, en un intento de establecer las condiciones que revitalizasen el potencial de la poesía para hacerlo. Una de sus aportaciones más importantes a la crítica fue, en el prefacio a *Culture and Anarchy* (1869), la redefinición de la cultura como «una búsqueda de nuestra perfección total mediante el intento de conocer,

respecto a todas las cuestiones que más nos importan, lo mejor que se ha pensado y dicho en el mundo y, mediante este conocimiento, aportar una corriente de pensamiento nuevo y libre a nuestras nociones y hábitos acumulados». Sería mediante el cultivo de esta disposición como hombres de diferentes clases podrían reunirse en igualdad de condiciones. Arrojando luz sobre la oscurecida llanura del presente, la cultura aboliría la religión típicamente inglesa de la desigualdad. Nacida de las experiencias de Arnold en el continente, esta definición de cultura era controvertida, ya que cuestionaba una idea más antigua, que entendía la cultura de manera muy diferente, como un conjunto de costumbres y tradiciones: dado el peso del patriotismo en el discurso público victoriano, muchos conciudadanos de Arnold debieron de mostrarse reacios a alejarse de esta noción más tradicional. Como resultado, la búsqueda arnoldiana de la cultura se convirtió en una especie de formación fantasma, con un potencial irrealizado y un propósito vago. Fue esta inestabilidad constitutiva la que dio lugar a un discurso en el que la cultura empezó a hablar de sí misma y de sus condiciones de existencia.

En un estudio anterior, *Culture/Metaculture* (2000), Francis Mulhern cartografiaba la evolución de este discurso en el siglo xx mientras, desde el margen, atacaba a muchos de quienes lo practicaban por hundir la esfera de la política en la de la estética. Las manifestaciones del discurso metacultural, en el análisis de Mulhern, tienden a usurpar el lugar de juicios que pertenecen verdaderamente al ámbito de la política. Es esta observación la que llevó a Mulhern a plantear que existe una continuidad oculta entre la crítica cultural elitista de la primera mitad del siglo xx (practicada por figuras tan diferentes como F. R. Leavis y T. S. Eliot) y la crítica más popular efectuada dentro de la disciplina de los Estudios Culturales en la segunda mitad del siglo (cuya figura fundacional es Stuart Hall). La caracterización que Mulhern hace de estas dos escuelas de pensamiento en apariencia opuestas y la insinuación de que eran variantes antagónicas de un discurso metacultural compartido no careció de oposición, sin embargo. En las páginas de esta revista, por ejemplo, la reseña de Stefan Collini suscitó un intercambio crítico. De esta «oportuna provocación», como la califica Mulhern, ha surgido este nuevo libro. En *Figures of Catastrophe* Mulhern examina cómo el discurso metacultural sostiene una corriente en la novela del siglo xx: podría decirse que estas novelas no solo sugieren la usurpación del lugar de la política en el discurso metacultural, sino también que lo hacen en nombre de una selectividad específica –lo «mejor que se ha pensado y dicho»– dentro de la totalidad de significaciones que comprenden una cultura dada. Mulhern acusa así de hecho a la que él denomina la novela «sobre la condición de la cultura» de efectuar una doble distorsión, disfrazando un orden de poder para hacerlo pasar por un orden de significados, todo ello en nombre de una jerarquía de significados particular y arbitraria.

Una de las percepciones fundamentales de *Figures of Catastrophe* es la observación de que la cuestión de la cultura se ha tratado en las novelas, presumiblemente la más burguesa de las formas literarias. Para Arnold, después de todo, solo en la poesía (clásica) podía establecerse un compromiso imaginativo con las condiciones de la modernidad. Muchos estudiosos de la cultura posteriores prefirieron también la lírica. Es bien sabido que W. B. Yeats se lamentaba de que en el presente «todos descuidan / los monumentos del intelecto intemporal». También T. S. Eliot envolvió su oficio de crítico con su autoridad como poeta. Y en «Crítica de la cultura y sociedad», Theodor Adorno afirmaba que «escribir poesía después de Auschwitz es un acto de barbarie». La sugerencia de que la novela ha participado en el desarrollo del discurso metacultural no es, por lo tanto, evidente en sí misma. Quizá esta falta de afinidad intrínseca explique en parte por qué, como muestra Mulhern, la novela del siglo xx demostró ser un entorno inhóspito para la empresa crítica de Arnold.

Mulhern eleva las apuestas sugiriendo que estas novelas metaculturales constituyen un género distintivo: la novela sobre la «condición de la cultura». Sostiene que esto hunde sus raíces en la novela sobre la cuestión social, la forma decimonónica en la que un problema social generalizado se dramatiza a través de sus repercusiones en personajes de carne y hueso. En el género más moderno de la novela sobre la condición de la cultura, este problema social adopta la forma de la amenaza que para la cultura plantean, por atenernos al vocabulario de Arnold, diversas formas de anarquía o, por usar el término de Mulhern, diversas figuras de la catástrofe. En su definición del género, Mulhern opta por un marco flexible, que le permite incluir en su identificación textos muy diferentes. En la introducción, conceptualiza el género «en las tradiciones amplias de Georg Lukács y Mijáil Bajtin» como algo aplicable «a un nivel relativamente bajo de generalidad histórica, que identifica grupos de textos que comparten un tema o un conjunto de temas específicos». Aunque estos criterios son fuertemente temáticos y pueden parecer en principio bastante arbitrarios (junto a la *Bildung*, los «temas» incluyen el fenómeno de la suburbanización y la economía de consumo), las interpretaciones de Mulhern ilustran que estas novelas muy distintas entran en sintonía unas con otras, a menudo de maneras inesperadas y reveladoras. La selección efectuada tiene también la ventaja de pasar por alto la distinción entre modernidad y posmodernidad, ofreciendo así una imagen más comprensible de la narrativa del siglo xx que los estudios que insisten en estos dos principios.

En las lecturas que siguen, Mulhern recurre con frecuencia a un método concreto. Inspirado por Fredric Jameson, remodela creativamente la figura del cuadrado semiótico ideada por Algirdas Julien Greimas. Como señala Mulhern, a menudo el cuadrado añade poco a lo que no está ya claro de otros

modos, pero puede constituir una poderosa ayuda interpretativa y revelar posibilidades narrativas que no son siempre perceptibles a simple vista. En el *Orlando* de Virginia Woolf, por ejemplo, Mulhern detecta una innecesaria oposición entre «nobleza» y «literatura», que tiene por resolución narrativa la «reputación». Esto a su vez produce otra oposición entre la «gente común» (la oposición irresoluble de la «nobleza») y la «vida» (opuesta a la «literatura»), que tiene la «oscuridad» como su resolución narrativa. La nueva oposición formada entre «nobleza» y «vida» crea otro resultado, el «éxtasis», mientras que la que se da entre «literatura» y «gente común» crea la «calma». La peculiaridad de este cuadrado concreto es que todas las resoluciones narrativas («reputación», «oscuridad», «éxtasis», «calma») están presentes en la novela y todas ellas sitúan al protagonista, Orlando, en una posición favorable. La novela crea así «un indiscutible ideal de totalidad cultural». Como concluye Mulhern, la evolución de Orlando «no es resultado de un contacto transformador con otros –como ocurre en el caso de Margaret en *Howards End*, por ejemplo–, sino por el contrario un proceso de autoelaboración». En resumen, el cuadrado semiótico revela que en *Orlando* el ideal arnoldiano de cultura se ha vuelto profundamente narcisista.

La importancia de Arnold para la historia de la novela sobre la condición de la cultura se observa de manera más visible en el primer capítulo, en el que Mulhern plantea que el drama de *Howards End*, la novela de E. M. Forster, está codificado en los términos del tributo de Arnold a Sófocles, «que veía la vida incesantemente y en su totalidad». En la lectura que hace Mulhern, *Howards End* sugiere que el intento de revitalizar el liberalismo burgués con la aspiración de la clase obrera afecta negativamente a la segunda, personificada por Leonard Bast. Mediante su asociación con los Schlegel, Bast no está completamente solo en la búsqueda de la cultura: *Howards End* anticipa un momento en el que hombres y mujeres se igualarán en su humanidad común, aunque Bast no viva para verlo. En *Jude el oscuro* de Thomas Hardy, por el contrario, desaparece por completo el utopismo superficial de *Howards End*: su protagonista obrero, Jude Fawley, es continua y trágicamente menospreciado. Al comparar estas dos novelas, Mulhern resalta la simpatía que ambas comparten por quienes son víctimas de la arrogancia de la clase dominante, aunque no representen una alternativa convincente. Los novelistas posteriores tienen menos tendencia a aplicar dicha simpatía, como muestran los tres capítulos siguientes.

El segundo capítulo del libro, «The Aristocratic Fix», se centra en el periodo de entreguerras. Mulhern sugiere que *Orlando* y *Entre actos* de Woolf exploran dos trayectorias narrativas complementarias: mientras que en *Orlando* la aristocracia se presenta como garante de la continuidad cultural, en *Entre actos* sucede lo contrario, y lo que supuestamente es cultura se disuelve lentamente en sociabilidad pequeñoburguesa. Estas dos trayectorias

distintas se combinan, sostiene Mulhern, en *Retorno a Brideshead* de Evelyn Waugh, una conexión tan sorprendente como reveladora: aunque la visión del mundo laica ofrecida por Woolf choca con el pesimismo agustiniano de Waugh, Mulhern muestra con habilidad que estos dos escritores coinciden en lo referente al tema de la cultura. Ambos creen que la cultura está amenazada, a pesar de que sitúan el origen de esta amenaza en lugares distintos: para Woolf, procede del empresario medianamente cultivado, mientras que para Waugh mana del plebeyo indiferente a la cultura. Los relatos de la época de posguerra que Mulhern explora en su tercer capítulo, «The horror...», muestran nuevos personajes que no están capacitados por el conocimiento que la cultura supuestamente ofrece, y que amenazan la existencia de quienes lo están. En *The Heat of the Day*, de Elizabeth Bowen, *A Kind of Loving*, de Stan Barstow, *El coleccionista*, de John Fowles, y *Un juicio de piedra*, de Ruth Rendell, el «horror» al que el título de Mulhern se refiere aparece en forma de socialismo militante o como subproducto del Estado del bienestar. El último capítulo, «End-States», abarca el periodo comprendido entre la década de 1980 y la actualidad. *Dinero* de Martin Amis, *El enigma de la llegada* y *Los simuladores*, de V. S. Naipaul, *El álbum negro*, de Hanif Kureishi, y *Sobre la belleza*, de Zadie Smith, sugieren, de diferentes maneras, que las condiciones capacitadoras de la cultura se han desintegrado debido a la presión ejercida por el cóctel de capitalismo neoliberal y colonialismo.

La parte más sustancial de *Figures of Catastrophe* es su último ensayo, en el que Mulhern escoge temas comunes, como la importancia de los libros y las casas, y al mismo tiempo establece distinciones entre, por ejemplo, relatos de situación y relatos de transformación. Sus observaciones son convincentes; si los capítulos anteriores están a menudo ligados mediante asociación, en este proporciona una imagen más rigurosa en la que se hacen reaparecer las distintas partes con talento y complejidad. Parece, por lo tanto, desconsiderado resumir dos oportunidades perdidas que el propio Mulhern detecta. Como él mismo señala, esta es decididamente una historia anglosajona de este género literario, que se enriquecería mucho con una perspectiva comparativa. Proporciona sugerencias útiles acerca de la evolución de la novela sobre la condición de la cultura en Estados Unidos y Alemania, pero incluso a este respecto su punto de observación sigue siendo distintivamente britanocéntrico: aunque señala que el género literario inglés está marcado por la especificidad de la lucha de clases, no se muestra tan claro respecto a qué podría distinguir las otras variantes. Esta omisión es asombrosa: en Alemania en especial, la decadencia de la cultura no puede entenderse sin hacer referencia al nacionalsocialismo, que fue un tipo de catástrofe muy distinto.

Otra observación que podría plantearse es que al centrarse en las cuestiones de clase, Mulhern tiende a ocultar la importancia del género. Sin duda,

demuestra que en estas novelas la búsqueda de la cultura es decididamente masculina, y se para brevemente a reflexionar sobre las formas en las que los personajes femeninos pueden «personificar» la cultura o ejercer de obstáculos a la misma. Pero hay más que decir. A pesar de que la mayoría de las figuras destacadas en el discurso metacultural y en la narrativa metacultural han sido hombres, hay que reconocer también que la cultura tiene desde hace tiempo una asociación con lo femenino, que se prolonga hasta el día de hoy. Uno de los principales esfuerzos de Arnold fue, de hecho, el intento de rescatar «la dulzura y la luz» de la feminización que había recibido de John Ruskin y de otros como él. Mulhern no se detiene en esta paradoja, pero debemos admitir que ha creado un marco para investigaciones futuras sobre los aspectos de género en el discurso metacultural, ya sea en la novela o en la crítica académica.

De manera más positiva, *Figures of Catastrophe* efectúa una aportación nueva e innovadora al estudio de la política de la intertextualidad, que será interesante para quienes estudian la historia de la recepción. Una forma en la que el discurso cultural reflexiona sobre sus propias condiciones de posibilidad, sostiene Mulhern, es mediante la práctica de la cita. «Dover Beach» proporciona un ejemplo de esta práctica: como explica Isobel Armstrong en *Victorian Poetry* (1993), la escena final del poema «recuerda un texto crucial para los intelectuales de Oxford, el relato de Tucídides sobre la batalla de las Epípolas, una batalla nocturna en la que los atenienses, incapaces de distinguir amigos de enemigos, lucharon entre sí». Mulhern muestra con gran detalle que la novela sobre la condición de la cultura usa, también, alusiones y paráfrasis para establecer dentro de la novela una imagen de las competencias que los lectores deberían poseer. Presta cuidadosa atención a la diferencia entre el modo en el que se representa el proceso de evaluación cultural en el mundo narrado de la novela y el modo en el que aparece el discurso de la cultura, a un nivel más elevado, en «la distribución del capital cultural» entre escritores y lectores. De manera astuta, Mulhern efectúa un juego similar con quienes lo leen a él. Por ejemplo, analizando cómo examinaba Forster en *Howards End* el hecho de que su cultura liberal dependiese de «una fracción de clase empresarial iliberal a la que dicha cultura desdeñaba convencionalmente», así como de «una población obrera a la que poco más planteaba que una solicitud incómoda», Mulhern hace el siguiente resumen: «Tras dicho conocimiento, ¿qué resolución?». Cualquier persona familiarizada con la poesía de T. S. Eliot reconocerá que Mulhern alude a un verso de «Gerontion» («Tras dicho conocimiento, ¿qué perdón?»). Aunque Eliot ocupa solo un espacio menor en este libro, esta referencia sugiere que no puede eludirse su influencia.

Quizá deberíamos ir más allá y considerar la alusión de Mulhern como una actualización, desde un punto de vista crítico, no poscolonial, del tipo de

imitación que tan hábilmente él analiza en las novelas de V. S. Naipaul. Un acto de apropiación similar se hace evidente en el título del capítulo, «The horror...». La alusión a las palabras pronunciadas por Kurtz moribundo en *El corazón de las tinieblas* de Joseph Conrad es asombroso: ¿quiere Mulhern sugerir que el embrutecimiento de los africanos presente en esta novela es de algún modo prelude de la descripción de las figuras de la catástrofe en los años de posguerra? Aunque estos dos ejemplos tal vez den la impresión de que *Figures of Catastrophe* está poseído por el discurso conservador que analiza, podría también alegarse que gira este discurso conservador contra sí mismo. La segunda interpretación está fortalecida por el hecho de que a menudo Mulhern hace todo lo posible por llevar al lector o lectora de la mano, como cuando traduce la falacia lógica «*post hoc, ergo propter hoc*» en una nota a pie de página. Al jugar así con las competencias culturales de sus lectores, Mulhern «representa» su tesis en su propia crítica: hace sentir a sus lectores, como los personajes de la novela sobre la condición de la cultura, que «la cultura es en sí misma una recompensa cruelmente satírica, peligrosa en el peor de los casos, y que en resumen no merece la pena».

Debido a su estrecha relación con *Culture/Metaculture*, *Figures of Catastrophe* será objeto de crítica desde algunos ángulos. Al igual que Stefan Collini manifestó sus reservas acerca del modo en el que Mulhern interpretó la tradición del discurso metacultural, yo tampoco estoy completamente convencido de que la selección hecha aquí sea representativa de los numerosos modos en los que se ha codificado este discurso en la novela moderna. Al definir la cultura en los términos de Raymond Williams, y plantear que la novela sobre la condición de la cultura es una continuación de la novela sobre la cuestión social, Mulhern descarta la posibilidad de que en lugar de ser un problema social, la cultura pudiera constituir también una plataforma para la promoción de la igualdad. ¿Y si, en lugar de *Howards End* y *Jude el oscuro*, Mulhern hubiese elegido *El molino del Floss*, de George Eliot, como comienzo de su libro, o –por incluir un candidato más provocativo– *Ayala's Angel*, de Anthony Trollope? Ambas, creo, cumplen el requisito establecido por Mulhern de ser «sinópticas y específicas, situar en primer plano la dimensión cultural del todo social, emprender una evaluación narrativa sinóptica de las relaciones sociales de la cultura». ¿Y si Mulhern hubiera elegido novelas que resaltan diferentes modos o que pueden descifrarse de diferentes maneras? Mulhern considera brevemente el ejemplo de la *Bildungsroman* como caso de género literario, cuyo tema definitorio «está en todas partes de la cultura moderna, superando con creces los límites reconocibles del género literario propiamente dicho». Dado que para Arnold la «cultura» era una clave de la *Bildung*, la *Bildungsroman* habría sido uno modelo igualmente interesante. Desde comienzos del siglo XIX, los novelistas ingleses han adaptado el género de la novela vocacional

al contexto de Gran Bretaña en los comienzos del capitalismo planetario. Si bien Mulhern muestra que la novela sobre la condición de la cultura es una criatura de múltiples tonalidades, haber ampliado el ámbito de sus lecturas para incluir novelas diferentes, pero igualmente bien cualificadas, podría haber producido una imagen más compleja.

Si la forma en apariencia evidente en la que Mulhern reúne su corpus sirve para ocultar potenciales fisuras, el marco teórico a primera vista flexible suscita también varias preguntas. Por una parte, el libro no hace mucho hincapié en la teoría. Mulhern prefiere poner los conceptos en práctica en lugar de elaborarlos en detalle. El hecho de que Greimas y Jameson sean relegados a una extensa nota a pie de página es un ejemplo de la metodología de Mulhern. Es de esperar que este enfoque práctico permita que el estudio llegue a un público tan amplio como merece. Por otra parte, una justificación más elaborada de las premisas teóricas lo habría fortalecido. En concreto, pienso que la combinación de las ideas marxistas de Lukács con los puntos de vista formalistas de Bajtin exige una explicación más profunda que la que Mulhern ofrece. Este sigue el ejemplo, en apariencia, de obras tardías de Lukács, como *La novela histórica*, que examina el periodo de decadencia en el que entró dicho género literario tras las revoluciones de 1848, cuando los novelistas burgueses renunciaron a la ambición de expresar la conciencia popular. El relato de Mulhern avanza de modo paralelo, en la medida en la que este considera la novela sobre la condición de la cultura una reanudación modificada de su prototipo, la novela social. Bajtin tiene una idea muy distinta acerca de los usos ideológicos que pueden dársele a la novela: si para el Lukács tardío refleja los intereses ideológicos de los que ha nacido la misma, para Bajtin conserva el potencial de ser subversiva, puesto que nace del juego polifónico de diferentes voces o discursos. Si bien la polifonía aparece a menudo en el argumento de Mulhern, como cuando escribe que *Entre actos* «establece rápidamente un imaginario de violencia natural que persistirá como bajo continuo interpretativo de la novela», esta idea no conduce a menudo al tipo de lectura complementaria insinuado por la presencia de Bajtin en la introducción, y al que se prestan algunas de las novelas seleccionadas por Mulhern. Algunas novelas hablan también, de hecho, del potencial emancipador de la cultura, y no solo de la exclusión autoritaria. Tómese, por ejemplo, *Retorno a Brideshead*, en la que puede verse de manera fructífera un ejemplo de tutela homosexual en el vínculo homosocial entre Charles Ryder y Sebastian Flyte, que enseña a Charles a ver la vida como un arte y le ayuda a obtener sus primeros encargos. En el centro de la novela encontramos, por lo tanto, un momento en el que los personajes logran crear la forma de coexistencia comunal que, como bien señala Mulhern, queda cancelada por la melancólica conclusión de la novela, en la que la vieja casa se convierte en cuartel para unos soldados

que desconocen su compleja historia. La novela tiene en consecuencia una parte que recuerda firmemente los propios hallazgos de Mulhern, a pesar de cuestionar algunas conclusiones de este. Reconocer que la novela articula una serie de posiciones intelectuales podría haber fortalecido el argumento planteado por Mulhern. Tal reconocimiento habría dado también más justificación al homenaje que rinde a Bajtin.

La referencia que Mulhern hace a las teorías de Lukács es menos problemática, pero también aquí debería señalarse una diferencia. Como Lukács, Mulhern sitúa diversas novelas en sus respectivos periodos, aunque sin adscribir literalmente una novela concreta a un modo de producción concreto. Pero Lukács también emite explícitamente juicios estéticos sobre novelas específicas, explicando las virtudes y los defectos de las mismas en cuanto obras de arte. El juicio de Mulhern es tácito y esencialmente político antes que estético. Dado que los méritos literarios de algunas de las obras de su canon son debatibles, cierta evaluación de dichas obras desde el punto de vista de sus méritos y carencias en cuanto objetos estéticos podría haber realizado la detallada explicación de cómo participan en el género literario.

Vale la pena resaltar esta abstención de emitir juicios de valor, dado que se murmura que los estudios literarios están retomando una actitud propiamente «crítica». Uso aquí el término «crítica» en el sentido específico definido por Joseph North en *Literary Criticism: A Concise Political History* (2017). De acuerdo con North, la crítica literaria propiamente dicha desapareció de la escena académica en algún momento situado entre finales de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, cuando fue sustituida por una variedad de enfoques historicistas y contextualistas. Este giro hacia la erudición se interpreta a menudo como una victoria política para la izquierda progresista: el tan conocido llamamiento de Fredric Jameson a «historizar siempre» ayudó a situar el marxismo en el centro de la disciplina. Pero con esta transformación de los estudios literarios en teoría social se perdió el impulso evaluador de la crítica literaria, junto con la capacidad de esta para cultivar las capacidades estéticas de sus lectores. La de la izquierda fue, en consecuencia, una victoria pírrica: la atención historicista a detalles específicos se produjo a costa de aislar los estudios literarios del mundo real.

Dado el propio interés de Mulhern por este giro, como atestigua su reseña del libro de North publicada en la *NRL* 110, habría que destacar que *Figures of Catastrophe* parece más cerca del extremo académico que del extremo crítico del espectro. El principal objetivo del estudio es de naturaleza contextualista, ya que traza en esencia una trayectoria político-social del Reino Unido del siglo xx, en el que cada una de las novelas encuentra su lugar. Mulhern no usa, sin embargo, este enfoque historizador como plataforma para un manifiesto político. La conclusión a la que llega de que el género literario dedicado a la condición de la cultura es una forma regresiva –hay

poco consuelo en estas novelas para quienes siguen creyendo en el poder redentor y civilizador del arte— podría interpretarse como un llamamiento a un tipo progresista de literatura que altere la conducta humana y fomente la igualdad. Pero Mulhern se contenta con dejar esta interpretación a sus lectores. Podría decirse que esta es una sabia opción: emitir un juicio político sería caer en la trampa del discurso metacultural al que la novela sobre la condición de la cultura está asociada y en el que lo estético queda borrado por lo político. Mulhern podría, sin embargo, haber abandonado su reserva táctica y combinado su explicación histórica del género con un diagnóstico más evaluativo de las distintas obras. La cuestión del gusto personal del crítico es especialmente pertinente en un estudio que trata del género literario, después de todo. Para un crítico como John Frow (*Genre*, 2015), «el género literario no es propiedad de un texto, sino que está en función de la lectura». En su opinión, todos los lectores y lectoras tienen un repertorio cultural que les sirve de filtro para la lectura de textos nuevos, textos que, a su vez, crean filtros nuevos o refinados. Tal vez quienes lean a Mulhern quieran usar la condición del género literario cultural que él determina como filtro para leer obras que podrían estar ilustradas por dicho género aunque, en opinión de Mulhern, estas novelas no encajen en el mismo. Mulhern demuestra ser un buen conocedor de los diferentes modos presente en la novela sobre la condición de la cultura, pero se muestra, no obstante, muy imperativo a la hora de separar cabras de ovejas.

Permítaseme ilustrar este último argumento proporcionando una interpretación más crítica de un texto que confirma la validez de la teoría de Mulhern, aunque tal vez él mismo no lo clasificaría como novela sobre la condición de la cultura. *Sábado*, de Ian McEwan (2005), calificada a menudo como novela posterior al 11-S, cumple algunos de los requisitos de la novela sobre la condición de la cultura, como son el movimiento circular, el tono autobiográfico, y el interés por la clase, la nacionalidad y la familia. Como muchos personajes de las novelas contemporáneas sobre la condición de la cultura, el protagonista de McEwan, Henry Perowne, es poco receptivo al poder civilizador de la cultura. Su hija Daisy, poeta, le ha obligado a leer *Madame Bovary* y *Anna Karenina*, que no le han conmovido. La historia de la novela muestra que esta actitud despectiva es peligrosa. Al comienzo del día, el coche de Perowne choca con el de Baxter, un matón de clase baja, en una calle londinense que ha sido vallada para controlar a un mar de manifestantes contra la guerra. Perowne, neurocirujano de profesión, consigue escapar ileso explicando a Baxter que sufre la enfermedad de Huntington, desactivando así su agresión. Intentando vengarse de este encuentro humillante, Baxter y un colega invaden más tarde la casa de Perowne y amenaza con violar a la hija de este. La chica salva a la familia y a ella misma, recitando «Dover Beach», cuya composición le atribuyen tanto Baxter como Perowne:

superado por la emoción, el primero deja caer el cuchillo y pide ayuda al segundo, quien acaba por operarlo esa misma noche en su hospital. En esta resolución, la firma de la novela sobre la condición de la cultura queda clara. Daisy Perowne es una Miranda Grey moderna, que usa sus recursos culturales para intentar domar al moderno Fred Clegg, que la ha sojuzgado, mientras que la cita de las palabras de Arnold en la novela recuerda las alusiones de Forster en *Howards End*.

¿Pero es convincente el retrato de McEwan? «¿Debemos creer realmente –como se pregunta John Banville– que un hombre inteligente y atento como Henry Perowne, con independencia de su inclinación científica, hubiera pasado por el sistema educativo inglés sin haber oído siquiera hablar de Matthew Arnold?». ¿Es el acto de desinterés de Perowne en salvar la vida de Baxter congruente con su carácter, dado que durante toda la novela ha estado ponderando la propia incapacidad para controlar su destino en un mundo de complejidad insuperable? Al reducir sucesos como la guerra de Iraq a ocasiones para la introspección egocéntrica, habría que acusar a *Sábado* de llevar a quienes la leen a confundir los placeres de la introspección melancólica con la acción heroica. Si la crítica literaria quiere llevar a los lectores a considerar la cultura como una inducción a comprometerse con un verdadero cambio material, tal vez sean necesarias preguntas elocuentes y palabras beligerantes como estas. Este intento de adoptar una actitud más evaluativa y de superar las limitaciones estrictas del género literario solo es posible, por supuesto, gracias a la reflexión de Mulhern sobre la materia. No puedo sino esperar que dicha actitud muestre que *Figures of Catastrophe*, en cuanto intervención oportuna sobre un tema importante, logrará sin duda estimular el debate acerca de qué dirección debería asumir la crítica literaria.