Nuevas Poligrafías.
Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada

NÚMERO 12 | AGOSTO 2025 – ENERO 2026 | ISSN: 2954-4076
DOI: 10.22201/ffyl.29544076.2025.12.2169 | pp. 149-166
Recibido: 28-10-2024 | Aceptado: 19-05-2025

Hacia la novela como crítica*

Toward the Novel as Critique

Anna Kornbluh**
ORCID: 0009-0008-7810-4447
English Department
UNIVERSITY OF ILLINOIS CHICAGO | Chicago, Estados Unidos
Contacto: kornbluh@uic.edu

Resumen

Escrito originalmente para el número especial por el cincuenta aniversario de la revista *Novel: A Forum on Fiction*, este artículo ofrece una retrospectiva de cincuenta años de teoría marxista de la novela. Marcando distancia del movimiento contemporáneo de la "poscrítica", el cual plantea el fin de una época dorada de la crítica y, a su vez, el agotamiento de las aspiraciones culturales del marxismo, el artículo defiende el trabajo aún inacabado de la crítica. La crítica no puede haber llegado a su fin puesto que, propiamente, no ha comenzado todavía, aun después de cincuenta años de múltiples aproximaciones a ella. En su dimensión estrictamente dialéctica, la crítica requiere aquello que Marx llamó "una crítica implacable de todo lo existente" a la par del esfuerzo utópico, practicado por el propio Marx, por alcanzar aquello que no existe todavía. Los métodos para el análisis literario no han ejercido esta dialéctica a fondo, quedando a deber en su dimensión utópica. Para explorar la viabilidad de la interpretación literaria en dicho sentido, el artículo

Abstract

Commissioned originally as part of a special issue for the 50th anniversary of the journal *Novel: A Forum on Fiction*, this essay undertakes a pointed retrospective of 50 years of Marxist theory of the novel. Breaking with the contemporary movement of "postcritique," which posits the end of a great epoch of critique and with it the end of Marxist cultural aspirations, the essay emphasizes the unfinished business of critique. Critique cannot come to a close because it has not yet properly begun, despite more than 50 years of its enunciation. Critique in the fundamentally dialectical register requires both what Karl Marx called the "ruthless criticism of everything existing" and what he practiced as its correlative, utopian striving for what does not exist. Literary method has not fully exercised this dialectic, falling short on its utopian axis. To explore how literary interpretation could succeed in this vein, the essay builds upon the work of Pierre Macherey and Fredric Jameson

* *Publicado por primera vez con el título "We Have Never Been Critical: Toward the Novel as Critique", como parte del número especial por la celebración del cincuenta aniversario de la revista Novel: A Forum on Fiction vol. 50, no. 3, 397–408. https://doi.org/10.1215/00295132-4195016 Copyright 2017, Novel, Inc. Todos los derechos reservados. Reimpreso con permiso del titular de los derechos de autor y del editor. www.dukeupress.edu. Traducción de Pavel Andrade.*

** *Agradecimientos de la autora: Agradezco a Nancy Armstrong la invitación a utilizar un tono polémico, y a Kasia Bartoszynska, Nathan Hensely, Robert Ryan, Zach Samalin, Scott Selisker y Davis Smith-Brecheisen por los debates.*

© Universidad Nacional Autónoma de México, 2025

retoma el trabajo de Pierre Macherey y Fredric Jameson para esbozar una teoría de la crítica inmanente a la forma literaria de la novela. La crítica no es una operación extrínseca a la literatura, sino una facultad intrínseca de todo proyecto literario de construcción creativa. A modo de breve conclusión, el artículo propone una lectura de la novela *El ferrocarril subterráneo*, de Colson Whitehead (2016), basada en esta capacidad crítica.

Palabras clave: *Literatura || Formalismo (Análisis literario) || Filosofía marxista || Colson Whitehead || Fredric Jameson || Pierre Macherey || Materialismo dialéctico || Novela || Interpretación literaria*

to outline a theory of the critique immanent to the literary form of the novel itself. Critique is not an operation extrinsic to literature, but one intrinsic to the literary project of creative construction. A brief reading of this critical capacity, as illustrated in Colson Whitehead's 2016 novel, *The Underground Railroad*, concludes the argument.

Keywords: *Literature || Formalism (Literary analysis) || Philosophy, Marxist || Whitehead Colson || Jameson, Fredric || Macherey Pierre || Dialectical materialism || Fiction || Interpretation, Literary*

El presidente de la Asociación de Lenguas Modernas, los expertos en política educativa a nivel superior y el gobernador de Wisconsin, todos coinciden abiertamente en que nuestro presente conlleva una crisis de las humanidades. Sumarse a dicho consenso parece ser un gesto ineludible al comienzo de un artículo que, como este, busca hacer un balance de cincuenta años de teoría literaria marxista. Sin embargo, a pesar de encontrarnos en un momento complicado, la lucha por el sentido de las humanidades no puede periodizarse fácilmente: ya Friedrich Nietzsche y Matthew Arnold argumentaron que la educación basada en las artes y las ideas es irreconciliable con la implacable maquinaria del capitalismo democrático moderno. A pesar de que el pensamiento crítico y la diferencia cultural suelen esgrimirse como bandera para la expansión del mercado mundial, la investigación estético-filosófica sobre los valores alusivos a lo bello y lo bueno no puede asimilarse por completo a la lógica de la plusvalía; el regocijo en aquello que carece de utilidad práctica no puede incorporarse por completo al dominio de la razón instrumental; la afirmación de lo singular y lo universal no puede equilibrarse por completo con el pluralismo institucional. Dentro de este recorrido histórico, la originalidad del momento actual se reduce al recrudecimiento cuantitativo de la crisis tras el derrumbe financiero de 2008 y su reconversión en un aliciente interno para la producción y el conflicto metodológico.

Así, las nuevas corrientes en las humanidades académicas —manejo de datos a gran escala, descripción ligera, historicismo positivista y crítica de la crítica— si bien gozan de una creciente popularidad y reciben recursos a manos llenas, deben entenderse como resultado del clima de introspección y conformidad epistemológica que, de manera inevitable, sucede a toda crisis. Es evidente que esta no es la opinión que dichas corrientes tienen de sí mismas, pero ello se debe en buena medida a que ignoran la incansable lucha que las humanidades han librado en defensa de su legitimidad (no ven siquiera el frente en el que esta lucha se desarrolla hoy en día).

En este artículo argumento que, dentro del conjunto de aproximaciones marxistas a la crisis y la estética, las teorías marxistas de la novela continúan ofreciendo un marco indispensable para su estudio y siguen iluminando caminos para estudios futuros sobre las contradicciones inherentes a la vida social de la literatura. Defender dicha importancia requiere hacer frente al rechazo contemporáneo de la teoría literaria marxista como parte del llamado giro "poscrítico". Mientras que múltiples nuevas escuelas de análisis literario han abandonado las evaluaciones estéticas y políticas del marxismo, la dimensión utópica del pensamiento de Marx y sus mejores intérpretes continúa ofreciendo herramientas para aprehender los valores inherentes a la producción, la lectura y la crítica literarias hoy en día.

La plataforma más prominente de la poscrítica es *Los límites de la crítica*, de Rita Felski (2015), un libro que se asume como manifiesto al cierre de una década de "guerras metodológicas" y cuyo valor ha sido fijado en 28 millones de coronas por el gobierno de Dinamarca,[1] en el cual se argumenta que los investigadores de la literatura y las artes han sucumbido a una postura automática de desapego que debiera ser reemplazada con exploraciones sobre "apegos[…]afecto y esperanza". Felski (2015) analiza lo que da en llamar "el tono de la crítica"[2]—la actitud de sospecha, la alusión a la pericia, la lógica espacial de "excavar y mantener distancia" que Felski asocia con el predominio del marxismo y el psicoanálisis en las humanidades, lo cual, según su apreciación, impide un mayor acceso a aquello que importa en un texto literario: su capacidad para infundir apegos en el lector. Inspirada a fondo por el teólogo y sociólogo de la ciencia Bruno Latour, cuyos libros

1 La cifra hace referencia a la Cátedra Niels Bohr (Niels Bohr Professorships) que otorga la Fundación Nacional para la Investigación de Dinamarca (Danish National Reserach Foundation). En 2016 Rita Felski recibió este nombramiento, incluyendo una beca de apoyo a la investigación con un valor aproximado de 28 millones de coronas danesas. (N. del T)

2 La frase original, "the mood of critique", tiene también la acepción de "estado de ánimo". (N. del T)

Nunca fuimos modernos y *Reensamblar lo social* desmantelan las aspiraciones seculares de la ciencia y sus pretensiones de abstracción, Felski apunta contra las desapercibidas teologías del distanciamiento crítico en las humanidades. Donde la crítica es negativa, Felski va en busca de afirmaciones; mientras que la crítica se pregunta por lo que una obra produce en el mundo, la poscrítica se pregunta por lo que una obra significa en el sillón de lectura, y el ámbito reducido de la pregunta sirve para poner en evidencia su propia legitimidad—ya que, para Latour, la sociedad no existe, y las pretensiones epistémicas deben atenuarse a través de una atención microscópica a los agentes individuales y las redes locales que, de manera inmediata, los contienen. A la par de muchos otros que asumen el "tono de la crítica" como la causa de la embestida contra las humanidades, Felski ignora la tediosa necesidad de que la antipatía y el anquilosamiento entre los humanistas seguramente provienen de la precariedad laboral y la contracción del sector educativo tanto como de la negatividad de sus teorías. En vez de la técnica marxista de seguir el rastro del dinero y la determinación por la estructura, Felski ofrece un determinismo a partir del marxismo: demasiada crítica, demasiada influencia de Marx y Freud, han vuelto las humanidades demasiado negativas, demasiado huecas.

Hay que subrayar que el trabajo de Felski (2015) es plenamente renovador por su interés en desarrollar un estudio más riguroso de la agencia de lo literario—por restar énfasis al carácter ideológico de la literatura, su papel como tecnología de dominación, su sometimiento al contexto—y su búsqueda por formular de manera más plena lo que las humanidades tienen de afirmador y afirmativo. Pero achacar su crisis metodológica a gastados sentimientos referentes al tono de la crítica y proponer como respuesta a esta crisis sentimientos más vivaces no son sino dos psicologismos del todo inadecuados. Si bien el marxismo ha recibido el libro de Felski con —¡sorpresa!— opinión crítica, crítica de su psicologismo, de su lucha contra enemigos de paja, de hacer pasar por hermenéutica los materialismos antihermenéuticos del marxismo y el psicoanálisis, vale la pena aceptar que Felski ofrece la respuesta equivocada (el afecto) a la pregunta correcta: ¿de qué forma puede la crítica literaria y las humanidades en general adoptar una actitud más afirmativa? Hay cosas más sustanciales por afirmar en la literatura que los afectos que suscita en los individuos. La forma literaria tiene una dimensión social más significativa que esto.

Más que un disparo de endorfinas o una apertura emocional, la literatura ofrece, de hecho, la contrahegemonía que alimenta la permanente crisis de las humanidades. Si asumimos una perspectiva político-económica de larga duración sobre la crisis,

podemos entender que las artes y la literatura contravienen al capitalismo democrático moderno gracias a su vocación especulativa y utópica—la construcción deliberada de algo distinto a aquello que ya existe, la formalización de otras, diferentes, mejores ideas y relaciones que las que encontramos en existencia. Al ir más allá del mundo en su construcción actual y proponer otros mundos, la literatura moviliza los polos negativo y positivo de la crítica para ofrecer alternativas sugerentes e imaginativas a nuestro abismal y distópico panorama de contradicciones capitalistas, catástrofe climática y auge global del fascismo. Esta concepción de la literatura como crítica debe ser estudiada y desarrollada como una ontología más acabada, como punto de partida para defender las humanidades en medio de una crisis permanente, y como motor de los próximos cincuenta años de teoría literaria marxista. Hasta no completar este marco teórico y orientar nuestra lectura, escritura y enseñanza de acuerdo con sus principios, no podemos ser poscríticos, puesto que nunca hemos sido críticos.

Ser críticos, ejercer plenamente la crítica en el análisis literario tendría como resultado varias operaciones de manera simultánea. Significaría la búsqueda del más pleno complemento kantiano, la más plena dialéctica hegeliana y la más plena normatividad marxista—para activar en el seno de "una crítica implacable de todo lo existente" el imprescindible correlativo utópico que va en busca de aquello que no existe todavía. Significaría hacer un balance al interior de la crítica de la posición que ocupa la figura del crítico, a tal punto que éste se convirtiera, en palabras de Edward Said (1983), en una figura "secular"—poniendo en entredicho su acostumbrada elevación por encima de los lectores, los escritores y las novelas mismas. Significaría una crítica dialéctica que reconociera tanto la dialéctica que opera en el mundo como aquella que existe dentro de una obra—confiriendo dialecticidad propia a la obra de arte.[3] Significaría dar cuenta de las técnicas a partir de las cuales la crítica opera como tal, a partir y a través de las formas de presentación estética, lo cual requiere un vocabulario completamente distinto al de la crítica tal y como se nos presenta en la *Crítica de la economía política*, de Karl Marx, o en la *Crítica de la razón poscolonial*, de Gayatri Chakravorty Spivak, y significaría reconocer que la mediación estética necesariamente opera de manera figurativa, oblicua y sincrética. La literatura se merece una teoría dialéctica de su propia dialecticidad.

3 A quien guste de genealogías le resultará significativa la observación de Nicholas Brown (2009) sobre el surgimiento simultáneo de la idea de literatura y la dialéctica, en el mismo tiempo y lugar, con los románticos de la Escuela de Jena.

El año en que se fundó *Novel: A Forum on Fiction*, Pierre Macherey (2006), el crítico marxista de origen francés, propuso un nuevo rumbo para la teoría literaria: "definir la literatura como la crítica de las ideologías" (130). Los siguientes cincuenta años de teoría literaria de la novela pueden describirse, sin ser frívolos, como una desviación implacable de este rumbo. En lugar de definir la literatura como crítica, los críticos literarios han encontrado nuevas maneras de definir la literatura como ideología: la novela es una ilusión de valor trascendente que se halla determinada por lo social, la novela es la resolución imaginaria de contradicciones reales, la novela es una estrategia de contención, la novela distorsiona la realidad, la novela es irremediablemente parcial, la novela garantiza el consenso. Para la poscrítica (la lectura superficial, la lectura a distancia, la lectura cientificista) la novela es un objeto de conocimiento que, en el mejor de los casos, se halla abierto a la descripción y al cálculo adecuados, incluyendo cómputos de cantidades adverbiales y resonancias magnéticas que den cuenta de los sentimientos de los lectores. En buena medida, esta actitud extiende la noción consagrada de la novela como el manual de la modernidad y como modelo de la baja cultura, un portal hacia formaciones sociales y económicas emergentes que contribuye a formular éstas como objeto de conocimiento para un historicismo positivista de corte acumulativo. Sin embargo, lo que necesitamos en este momento, lo que siempre hemos necesitado en las humanidades, como defensa lo mismo que como ataque, no es una aproximación basada en un entendimiento de la novela como objeto de conocimiento, sino situar la novela como un modo de conocimiento (conocimiento del lenguaje, conocimiento de lo posible, conocimiento de lo social), precisamente conforme a la tradición de la crítica.

Uno de los obstáculos más evidentes para desarrollar una teoría amplia de la novela como crítica es la percepción generalizada de que la novela no es algo que se pueda teorizar. Nuestros métodos nos permiten situar fácilmente a la novela como ideología o como evidencia, pero tan pronto se comienzan a explorar preguntas sobre su ontología, la confusión se hace patente—el género antigénero, la forma sin forma, el evasivo e incesantemente innovador punto medio, el lo-sé-cuando-leo-la-palabra-"novela"-en-la-contraportada-del-libro que se resiste a cualquier esfuerzo de abstracción. Sin importar la perspectiva política y/o metodológica, los estudios literarios prefieren evitar una teoría general de la literatura (para defender, a su vez, la literatura como lo singular, como aquello que se resiste a la teoría y la abstracción). Tal como apunta Caroline

Levine (2015), nuestra disciplina ha construido un argumento que en la mayoría de los casos niega la posibilidad misma de la teoría mediante el rechazo sistemático de la generalización y lo general, y el desmantelamiento de cualquier universal a favor de lo particular y lo situado (xii). Pero la novela, gracias a su mezcla constitutiva de lo general y lo particular —lo excepcional y lo típico, lo desmedido y lo cotidiano, el romance y el realismo— parece exigir una teoría, un espacio donde lo general tenga cabida.

Estas tendencias hacia lo no teórico son parte constitutiva de las corrientes cientificistas que han inundado la metodología de las humanidades a lo largo de las tres últimas décadas y representan un obstáculo más. Felski (2015) diagnostica de manera acertada la condición moribunda del abultado historicismo que caracteriza a la crítica literaria, pero para ella el problema radica en que la contextualización es incapaz de explicar el apego entre una obra y los lectores del futuro—mientras que una ontología literaria más completa debería de preguntarse también por la manera en que la literatura es capaz de desprenderse de su propio presente. Los estudios literarios han sido dominados por métodos que condicionan la literatura refiriéndola a ciertas causas, así como por una actitud conformista de catalogación hacia los hechos y artefactos del pasado. Habiendo cedido casi por completo nuestros paradigmas epistemológicos a la ciencia, los humanistas hemos fracasado en defender la literatura como algo más que mera evidencia, información o datos. Al declarar la correlación de cada palabra con un referente, de cada obra con una causa, el historicismo positivista nos ha inoculado contra la habilidad crítica de la literatura y ha reducido a tal punto la capacidad conceptual y creativa de ésta que su disposición para trazar otros mundos, su adecuación hacia lo que resulta nuevo o distinto, simplemente pasa desapercibida. Si la literatura no es pensamiento sino índice, si no es creación sino documento, entonces no existe posibilidad alguna para su funcionamiento como crítica. Sin ideas propias, la literatura es incapaz de fomentar alternativas.

Por lo demás, y de manera alarmante, existe precisamente en aquellas tradiciones que valoran la teoría —las cuales nos alertan contra el reemplazo teórico del capitalismo por el "poder", de la explotación por el "discurso", de la causalidad por la agencia multilateral propuesta por el nuevo historicismo y la Teoría del Actor-Red de Latour— una tendencia a operar de manera no dialéctica, a diluir el potencial imaginativo de la literatura en aras de enfatizar su coeficiente de veracidad. Bajo esta lógica es posible pensar que la novela como crítica fuese equiparable con un

género literario: la novela social, la novela con causa, la ficción reformista, Dickens al ataque. De Friedrich Engels y el Georg Lukács posterior a la *Teoría de la novela* a Lucien Goldman y Fredric Jameson, hasta llegar a Franco Moretti, Alberto Toscano y Annie McClanahan, la crítica marxista a menudo ha seguido este camino no dialéctico, celebrando en la novela la operación que se limita únicamente a reportar las verdades y reflejar los hechos del mundo. Al conceder a la novela cierta posición privilegiada para diagnosticar el mundo, estas teorías han disminuido la capacidad de la novela para apreciar diferentes condiciones de lo posible (límites epistémicos y materiales, problemas referentes a lo sensible y lo suprasensible, contradicciones y su movimiento real), convirtiéndola en una mera habilidad para documentar condiciones preexistentes. En estos casos la novela queda reducida a un documento de opinión o se evapora en tanto muestra de una verdad obsoleta; ambas opciones conllevan el sometimiento de la literatura a la univocidad del discurso. Aquí, la literatura sólo puede asumirse como crítica en la medida en que se asemeja a una presentación no literaria de una postura crítica; su ontología en tanto literatura es suprimida. Queda, además, la cuestión de la pérdida de un horizonte utópico, ya que el examen diagnóstico a menudo carece de un pronóstico que le sirva como complemento. Si bien la valoración dialéctica de la novela como crítica abarca tanto su capacidad para conceptualizar las relaciones sociales como la postura utópica que surge de dicho reconocimiento, los métodos predominantes dentro del marxismo literario a menudo han quedado a deber en ambos frentes.

Por el contrario, una teoría que atienda a la crítica inmanente de la novela tendría, por necesidad, que prestar atención a la brecha entre el lenguaje literario y el discurso, y situar la posibilidad de la crítica no en una forma que se aproxime al discurso ordinario, sino en una forma propia, en la pluralidad dinámica del pensamiento estético en movimiento. La conceptualidad de la novela no es ni lineal ni lógica, sino contrastiva y acumulativa; cuando las novelas piensan no reproducen juicios evaluativos (el trabajo infantil es malo, el patriarcado es una porquería), sino que movilizan ideas a través de una síntesis sensible y plástica (el problema del trabajo infantil es inseparable de la narración en primera persona y del entramado del *bildungsroman*). Este modo particular de la conceptualidad es inherente a la manera en que la novela articula distintos niveles de representación, en ocasiones de forma complementaria, en ocasiones de forma contrastante; la idea de la novela es el problema de rostro múltiple

que habla al mismo tiempo por ambos lados de la boca. La novela como crítica no es unívoca, ni proposicional, y no está basada en una tesis poética, es, en esencia, pensamiento en movimiento, es la agitada, espástica propagación de la conceptualidad animada por la propia negación de la dialecticidad.

A pesar de la tendencia, incluso en el caso de la estética y la teoría cultural marxista, a alejarse de la dialecticidad del arte y de un itinerario dialéctico para la crítica, es todavía cierto que un proyecto inspirado en Marx debe animar el futuro de la teoría de la novela, ya que Marx y Engels establecieron el procedimiento original de la crítica inmanente.[4] Lo cual quiere decir que, al menos desde el manifiesto para un método materialista esbozado en 1844 en *La ideología alemana*, el marxismo declara que el pensamiento se encuentra arraigado en los problemas materiales de la producción y la reproducción humanas y, de manera simultánea, elabora las condiciones de posibilidad para desarraigar el pensamiento: para llevar a cabo transformaciones revolucionarias que conlleven revoluciones en el pensamiento y para entender las ideas como agentes centrales de dichas transformaciones. El marxismo es la teoría y práctica de la crítica en torno a la sociabilidad del capitalismo, una crítica que es generada por esta misma socialidad, una crítica que por lo tanto debe de ser inmanente a aquello que existe incluso mientras trabaja en pos de lo inexistente, en pos de "un espacio adecuado para los seres humanos," tal como Ernst Bloch (1989) definió a la utopía (198). Es sobre la base de la inmanencia que podemos pensar el marxismo menos como una teoría posible de la novela que como una teoría hermana de la novela, hermana de aquella producción elemental de un mundo distinto al mundo ya existente. A través de esta filiación, el marxismo ofrece a la literatura no el diagnóstico de su propia determinación, ni la sociología de su producción, ni un archivo de su fracaso para registrar de forma referencial el mundo existente, sino la imagen reflejada de la propia crítica de la literatura, la dialéctica entera entre el distanciamiento del contexto y la búsqueda incesante de utopías. El marxismo comparte la práctica crítica de la novela, su impulso utópico, su proyecto de reinventar los espacios sociales de la realidad vivida, y es esta similitud la que por siempre justificará el argumento de Jameson sobre el marxismo como "el horizonte que no puede ser trascendido" en el análisis de la novela.

4 El historiador marxista Moishe Postone (1996) desarrolló una filosofía hegeliana de la crítica que, en su apreciación, Marx fue uno de los primeros en practicar, y la cual puede extenderse a nuestra discusión sobre la estética: "En otras palabras, lo existente debe ser aprehendido en sus propios términos de forma tal que conlleve la posibilidad de su propia crítica: la crítica debe ser capaz de mostrar que el carácter de su contexto social es tal que dicho contexto produce la posibilidad de una postura crítica hacia sí mismo. De aquí se desprende que una crítica social inmanente debe demostrar que su objeto, el todo social del cual forma parte, no es un todo unitario" (87-88).

Para conectar la crítica inmanente propia al marxismo con una teoría o práctica de la estética, empecemos por recordar la ineludible importancia de la forma para los métodos analíticos del marxismo y, sobre todo, el formalismo del planteamiento crítico de Marx, el cual ratifica el valor del formalismo para nuestra crítica literaria. La crítica que Marx hace de la economía política se distingue de la disciplina especializada contra la cual se dirige por su profundo énfasis en la forma. La teoría del valor-trabajo precede a Marx; el análisis formal del valor, de la mercancía, del capital, no. El análisis empírico de la explotación y de la contradicción precede a Marx; el análisis formal de la pulsión del capital a sublimar las contradicciones que éste mismo genera, no. La reflexión cuasi-filosófica en torno a las paradojas operativas del crédito precede a Marx; la teoría del capitalismo como una metafísica particular, la cual produce nuevos y más amplios espacios y credos, una nueva racionalidad sin fundamento y una inesperada reversión de la relación causa-efecto, no. Cada una de estas innovaciones conceptuales del marxismo es producto de un pensamiento que se rige en términos formales; según la representación de, en contra y en la materia; a través de la estructura, la agencia y el intercambio entre diferentes entidades; según las ideas que surgen del arreglo formal y del ordenamiento; conforme a registros platónicos y su instauración momentánea. Este formalismo a través del cual la crítica se lanza a trabajar sobre el mundo constituye un portal que nos dirige hacia la novela como crítica, ya que sugiere que los lectores podrían encontrar la crítica inmanente de la novela al reconocer la novela en términos formales, y que la novela podría operar como crítica al momento de concebir la consistencia de su propia forma y teorizar la consistencia de las formas sociales.

Para Macherey (2006), una preocupación formalista es ineludible, ya que en su lectura el efecto formal de la novela depende en estricto sentido de la puesta en marcha de una confrontación dinámica entre los distintos elementos literarios (trama, punto de vista, imaginería, escenario), la cual produce siempre un efecto de conflicto, desequilibrio, parcialidad, insuficiencia; del mismo modo, este efecto revela el carácter inherentemente ideológico de nuestra percepción de la realidad (136). Al diferenciar entre "el conocimiento" y "un cierto tipo de conocimiento", Macherey (2006) hace ver que la obra "no es un instrumento del conocimiento[…]es una revelación indispensable, una fuerza reveladora, y es la crítica lo que nos ayuda a descifrar las imágenes que vemos en este espejo" (136). Al desligar la novela del lenguaje unívoco, Macherey destaca el trabajo de la crítica; en lugar

de reiterar las reincidencias de la novela, la crítica recibe sus revelaciones y, sobre todo, el tipo de conocimiento que arroja sobre la mediación como hecho inevitable. La novela revela la mediación como hecho social, revela la parcialidad propia de toda formación social en su dimensión material, y no solo a través de la idealidad de su representación. Esta ubicuidad y obligatoriedad de la mediación es aquello que queda suprimido en todos los proyectos que, sin importar su filiación política, buscan una amplitud coherente del campo social basada en la unidad, la estabilidad y la naturalidad de las relaciones sociales. De tal forma que destacar el carácter mediado de lo social en sí mismo y permitir una aproximación a este hecho resulta ser un gesto necesario para construir un mundo distinto, ya que nos orienta en dirección a aquello que sería posible alcanzar cuando la arquitectura, la infraestructura, y las leyes que rigen este mundo dejasen de operar como algo definitivo.

Estos principios formales hacen eco y anticipan otros tantos de la teoría literaria marxista. Antes que Macherey, Lukács (1974) ofreció una teoría de la novela cuyo formalismo ha permanecido latente como parte de la recepción de su obra. Aunque a menudo se le invoca para exigir a la novela una representación de la totalidad, Lukács definió de forma más precisa la novela como un "pensamiento en términos de" o una "operación que da un sentido de"[5] totalidad. Dicho "sentido" contradice de forma directa cualquier experiencia fenoménica, donde la totalidad no se encuentra disponible como referente. La novela es un modo de pensamiento acerca de un problema, donde ambos exceden los parámetros de la experiencia.[6] A lo largo de toda su carrera, las ideas y juicios de Lukács sobre la novela dan cuenta de los componentes formales de este modo de pensamiento, desde la "autoconciencia arquitectónica" que proclama en la *Teoría de la novela*, a la "fusión paradójica de componentes heterogéneos y discretos en un todo orgánico que es abolido una y otra vez", a la "determinación mutua" de la narración, el reportaje y la configuración, el personaje y la trama, el detalle y el significado que da forma a los *Problemas del realismo* y *Los escritores y los críticos*. Si perdemos de vista el énfasis que Lukács pone en la novela como una "abstracción" específica, dejamos

5 "La novela es la epopeya de una época en la que la totalidad extensiva de la vida ya no se halla determinada de forma directa […] pero que sin embargo todavía se halla orientada hacia la totalidad" (Lukács, 1974: 56). (*Der Roman ist die Epopöe eines Zeitalters, für das die extensive Totalität des Lebens nicht mehr sinnfällig gegeben ist* […] *und das dennoch die Gesinnung zur Totalität ha*t).

6 En torno a la novela como búsqueda de una solución a un problema véase Wasser (2016).

de lado las afinidades que él mismo demuestra entre la novela y la perspicacia teórica, dejamos de lado la teoría de la novela como tal.[7] Y al dejar de lado a la novela como teoría, perdemos su capacidad de mediación frente a problemas conceptuales y sociales, problemas de totalización, de creación y proyección de mundos, de consistencia social, por lo que perdemos su facultad utópica para moldear mundos en general. Dejamos de lado la novela como crítica.

En el siglo veinte, la *Teoría de la novela* de Lukács (1974) haya una reconfiguración en *El inconsciente político,*[8] de Fredric Jameson; un libro que, defendiendo el marxismo como una "genuina filosofía de la historia", resulta ser la expresión más acabada de un programa interpretativo capaz de discernir lo que, de manera crucial, Jameson (2007) llamó "la solidaridad" del "pasado social y cultural", "de sus polémicas y pasiones, sus formas, estructuras, experiencias y luchas, con las del presente" (18). La alusión a la solidaridad no termina de ser desarrollada en el libro, pero nos ofrece una generosa alternativa a la reificación positivista de la diferencia y el acordonamiento del pasado, ya que sugiere al mismo tiempo una superación temporal del más limitado historicismo y una apreciación formal de la capacidad de la novela para iluminar la conjunción entre estética y política. En el eje temporal, la larga historia de la novela acompaña de manera tan decisiva a la historia del capitalismo que un pasado y un presente común unen a las novelas de ayer a las vidas de hoy. En el eje formal, los tipos de cohesión social y proyección de mundos que la novela pone en marcha operan de manera análoga a los problemas, los antagonismos y las indeterminaciones de la política, de forma tal que la novela del pasado retiene ciertas afinidades con las socialidades del presente, retiene la posibilidad de alinearse en solidaridad con el horizonte utópico de las luchas de hoy en día.

A pesar de la promesa implícita en esta noción de solidaridad, el análisis concreto en *El inconsciente político* tiende a mostrarnos novelas preocupadas con problemas urgentes (determinación, libertad, *ressentiments*,[9] etcétera), pero acorraladas por sus propias formas (resoluciones, suspensiones, desplazamientos) y, por lo demás, inadecuadas a

7 En torno a este punto, véase Bewes (2010).

8 Traducido al español como *Documentos de cultura, documentos de barbarie: la narrativa como acto socialmente simbólico.* Conservo aquí el sentido original del título, *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act.* (N. del T)

9 El término *ressentiment*, en su acepción Nietzscheana, figura de manera central en el argumento de *El insconsciente político*. Mantengo aquí el uso del término en francés, tal como aparece en el original. (N. del T.)

su propia historicidad, por lo cual requieren de la crítica para "restaurar en la superficie del texto la realidad reprimida y enterrada de esta historia fundamental", es decir, del antagonismo de clases (20). La solidaridad se nos escapa entre los dedos. En su lugar queda la crítica comprometida; lo que al comienzo se nos presentaba como la necesidad de la dialéctica interna de la novela y su localización dialéctica como parte de la historia, su direccionalidad formal hacia una solidaridad libre de contexto, sus estructuras afines a la construcción de mundos y el sostenimiento de antagonismos, se resuelve en el último capítulo del libro en la necesidad de una "crítica dialéctica". En lugar de una lectura de estas novelas como crítica, Jameson concibe como parangón de la crítica una lectura que considera dentro de sí misma la posición a partir de la cual se lee una obra. Al aplicarse a las obras del pasado, la crítica dialéctica contendría siempre gestos o instancias de presentismo, lo que, a su vez, podría convertirse en una plataforma para ejercer la crítica. Las novelas fallan, pero la crítica prevalece.

De esta manera, los parámetros para la crítica dialéctica establecidos por Jameson no llegan a actualizar la crítica inmanente en referencia a los problemas de la totalidad y la contemporaneidad. Aun así, el mismo año de publicación de *El inconsciente político*, Jameson dio un giro crítico que nos aproxima un poco más a la posibilidad de una teoría formal de la novela como crítica. En 1981, Jameson publica su artículo sobre el posmodernismo (que se convertirá, después, en su libro más influyente), el cual es el punto de partida de su fascinación con la estética del espacio y la tarea de lo que denominó "cartografía cognitiva"[10] —esta fascinación continúa ofreciendo direcciones para una teoría marxista y formalista de la novela que concibe a esta última como la proyección inmanentemente crítica del espacio social. De manera tácita, una teoría del espacio complementa la teoría marxista de la historia; se intuye en los escritos de Engels sobre urbanismo, estalla en la denuncia de un orden más justo que atraviesa el *Manifiesto del Partido Comunista* y sostiene la dimensión afirmativa de sus proyectos utópicos. La figuración espacial, quisiera añadir, debe sostener cualquier teoría de la novela en el futuro, ya que dicha figuración moviliza la especificidad formal de la novela y pone sobre la mesa la pregunta por el espacio más adecuado para los seres humanos, pone sobre la mesa la palabra utopía. La fundamentación formal de la novela es la producción del espacio social; se trata, por lo

10 El término original es *cognitive mapping* (N. del T).

tanto, de un proyecto inherentemente utópico, inherentemente capaz de actualizar la dimensión afirmativa de la crítica. La espacialidad formal de la novela debe ser el punto de partida de toda teoría de la novela como crítica.[11]

La espacialidad es consustancial al género utópico, el cual Jameson (2007) aborda en el que es su mayor esfuerzo por desarrollar una lectura de la novela como crítica. *Arqueologías del futuro* es un estudio épico de este género, en el que los contornos generales del corpus predominan sobre las interpretaciones individuales de los textos, donde el principal argumento es que la ciencia ficción es utópica de forma cuasi-constitutiva dada la desfamiliarización que opera sobre su propia contemporaneidad y su contexto presente, dada la ejecución de un "método estructuralmente único de aprehender el presente como historia" (288), dada la activación del presente como el pasado concreto de un futuro indeterminado. Sin embargo, en su práctica interpretativa, este tipo de conciencia crítica se desvanece merced a cierta incapacidad para afirmar un mejor futuro; la mayoría de las interpretaciones individuales de Jameson (2007) sobre novelas utópicas y de ciencia ficción llegan a la conclusión de que es el futuro, y no el presente, lo que resulta inadecuado —"la verdadera vocación de las narrativas utópicas" es entonces "confrontarnos con nuestra incapacidad para imaginar la Utopía" (293). Las inconsistencias formales —los detalles sueltos, los eventos irreconciliables, los motivos contradictorios— apuntan a la imposibilidad de dar consistencia a la utopía y, en su lugar, producen ideologías "propiamente liberales más que radicales" (275), "remedios en lugar de antídotos" (391). Ninguna de las novelas que Jameson estudia en este

11 En este punto guardo distancia de las ideas de Pheng Cheah (2016) en su brillante trabajo *What Is a World?*, el cual de forma sugerente argumenta a favor de un concepto de "mundo" filosóficamente más acabado, capaz de dar cuenta de la literatura como una fuerza hacedora de mundos, una fuerza para la imaginación de mundos, para la cartografía de mundos y para construir mundos, cuya capacidad para efectuar cambios en el mundo existente debe ser concebida como un producto de su normatividad. La literatura critica al mundo al abrir la puerta hacia lo que debiera ser. Cheah se apoya en la tradición marxista de forma ambivalente: ésta provee el modelo de la normatividad crítica ("la revolución proletaria interviene en el mundo existente […] para actualizar un mundo mejor") pero también, en términos clásicos, "previene a la literatura de adquirir una fuerza normativa sobre el mundo" (10), ya que enfatiza la determinación de la superestructura a través de la base. Cheah (2016) entiende el énfasis espacial en los marxismos contemporáneos de Henri Lefebvre y David Harvey como reforzamientos problemáticos del mundo existente, ya que, según su argumento, concebir este mundo en términos espaciales es una operación puramente descriptiva, mientras que concebir el mundo en términos temporales ofrece un portal hacia la normatividad. Al degradar la teoría espacial a una reificación del mundo existente, Cheah (2016) pasa por alto la forma específica de la novela y en su lugar favorece el fenomenalismo propio del acto de lectura. Al defender la temporalidad como la única condición posible para la búsqueda activa de nuevos mundos, Cheah rechaza que las construcciones propiamente formales de la novela son construcciones integralmente espaciales.

libro llega a plantearse como una crítica en sí misma, quizá porque el carácter positivo del género (la elaboración del terreno para la utopía como lugar, espacio, tiempo) oscurece el horizonte abierto de lo posible; quizá porque el "impulso utópico" resiste que se le limite a un "programa utópico" (4); y desde luego porque incluso aquellas novelas comprometidas con la desfamiliarización pueden resistirse a afirmar un nuevo compromiso normativo con la justicia. La desfamiliarización es lo único que proponen, pero no es suficiente—no es suficiente como estética de la utopía ni como estrategia para el activismo. ¿Cómo podría la novela y su capacidad de improvisación enseñarnos a construir nuestro mundo con más y mejores comunes?

Si bien las ideas de Jameson abren el camino para una teoría de la novela como crítica, aunque sus interpretaciones no terminan de cumplir la promesa que conlleva esa teoría, es importante observar, y al hacerlo regresar a algunos de los recursos que Marx nos ofrece, que el formalismo de Jameson tiene un gran potencial para arrojar luz sobre la dinámica formal de la novela que debiera ser nuestro objeto de estudio. Jameson no ha encontrado el libro perfecto, pero su método es preciso: busca la crítica en la forma de las novelas que estudia—en el efecto que producen las relaciones entre los distintos componentes formales de los textos. Es este interés por derivar problemas para el análisis literario a partir del laminado entre trama, estilo, punto de vista narrativo, imaginería, escenario, tema—la extrusión de elementos lingüísticos para producir el volumen de una idea—lo que efectúa el pensamiento de la novela, lo que localiza a la novela como crítica. El método que Jameson utiliza para leer la forma da cuenta de que el comportamiento formal de la novela puede servir como modelo para desarrollar construcciones utópicas gracias a sus distintos niveles de articulación, su cohesión concordante, su inclusión estructural. Los comunes que el discurso indirecto libre presupone —la gramática de la generalidad, la conciencia colectiva, la voluntad general— son tan solo una muestra de una totalidad cooperativa en la que cada parte cumple una función, cada trabajador contribuye en cierta medida, y el todo surge a partir de interacciones deliberadas.

Este itinerario por la vasta obra de Jameson demuestra hasta cierto punto que la posibilidad abstracta y teórica de la crítica novelística conlleva forzosamente la posibilidad concreta del fracaso novelístico. La crítica es una facultad de la forma novela, una capacidad, una potencialidad—pero no es algo irreprimible. Este es un corolario lógico de la teoría, pero el desinterés por explorar la mejor manera de juzgar el fracaso

sin lugar a duda impide el desarrollo de la teoría. Si existe una crítica inmanente en la novela, entonces deben existir también, y acaso esto ocurra en la mayoría de los casos, novelas que fracasen como crítica, bien porque carecen de imaginación, de un mínimo compromiso con la justicia o de consistencia estética. Distinguir estos fracasos debe ser una tarea distinta a la de desenmascarar villanos con la ayuda de la literatura; debe poner en juego el juicio y la valoración sobre lo bello, lo bueno, lo crítico y todo aquello que caracteriza a la contrahegemonía literaria, todo aquello que, tristemente, la teoría literaria a menudo evita y rechaza.

De haber sido críticos, los teóricos de la novela habrían necesitado reactivar el juicio y los procedimientos propios de la crítica dialéctica, habrían necesitado encontrar la dialéctica estética y la crítica inmanente en la novela. Ya que yo misma defiendo una lectura orientada hacia la espacialidad como el mecanismo que permite efectuar la dimensión formalista y utópica de la crítica inmanente, y ya que propongo la necesidad de emplear métodos de lectura que capturen la espacialidad de la dialéctica tanto al interior de la crítica como al interior de la propia literatura, quisiera, para concluir, ofrecer un esbozo de este tipo de lectura: la espacialmente inventiva novela *El ferrocarril subterráneo*, de Colson Whitehead (2016), amerita ser leída como una crítica inmanente, a pesar de haber sido patrocinada por el Club de Lectura de Oprah y galardonada con el National Book Award, y ciertamente a pesar de la recepción que ha tenido como parte de un complejo-industrial-del-ferrocarril-subterráneo dedicado a producir una mitología blanca alrededor de "salvadores blancos."[12] El gesto central de proyectar como infraestructura material la metáfora histórica del ferrocarril subterráneo—vías y trenes, locomotoras y manivelas, radios y bujías, comunicación y ventilación—traza un puente constante entre trabajo y lucha. "¿Quién lo construyó?", preguntan los pasajeros del ferrocarril; "Quién construye todo en este país?", responde uno de los agentes (Whitehead, 2016: 67). Las personas negras que construyeron los túneles y diseñaron las rutas a seguir son las mismas personas que convierten en infraestructura la lucha y la supervivencia, las personas negras cuyo trabajo es el origen de la violenta acumulación de la riqueza y el territorio que son los Estados Unidos. Esta metáfora adquiere un laminado aún más significativo gracias a la lógica temporal de la novela y sus confabulaciones temporales, su des-sincronía recurrente y

12 Schulz (2016) adelanta este argumento de manera convincente.

su poderoso e iterativo presentismo (sus gerundios, el uso de la segunda persona para dirigirse a un lector implícito, el uso directo del tiempo presente): el esfuerzo invertido en la lucha, el trabajo para sobrevivir a la lógica de la nación, no son una ficción histórica dirigida al pasado sino una realidad lacerante que se halla en marcha en el presente. Y más aún, esta composición en presente del trabajo de luchar y la lucha del trabajo se intensifica y transforma en un problema social extensivo a la nación gracias al énfasis espacial de la novela (su división narrativa en capítulos que giran en torno a distintas ubicaciones, el uso de una imaginería detallada para referirse solo al escenario, sus desorientaciones y dislocaciones fictivas entre el norte y el sur, su desterritorialización de lo "norteño"). Y esta conjugación abrasante que enreda el pasado con el presente, el Sur con el Norte, la lucha por la supervivencia con la relación salarial, adquiere mayor vigencia gracias al implacable compromiso de la novela con la narración en tercera persona, la cual se aleja de manera oblicua de los testimonios y la multifocalidad en primera persona que caracterizan la tradición literaria con la cual el texto dialoga. Gracias al sincretismo de sus elementos formales, *El ferrocarril subterráneo* sostiene que la historia de los Estados Unidos está atravesada no sólo por la persistencia de la opresión racial sino por la gracia del esfuerzo. De manera clave, hay algo que se desprende de esta apreciación que va más allá de un diagnóstico negativo; la infraestructura de la dialéctica en la novela da forma también a una síntesis prospectiva que tiene un carácter utópico. Al rehusarse a concluir con la llegada a una tierra prometida, al desestabilizar de forma irreprimible la noción de lugar, en su devenir temporal, *El ferrocarril subterráneo* traza el contorno de un movimiento en marcha, con destino a cualquier parte, basado en el trabajo como el camino hacia la vida, esta es la única forma de sobreponerse a nuestra propia construcción del antagonismo social y hallar el rumbo hacia un nuevo pacto social.

Otorgar a la novela la facultad de la crítica podría deshacer la falsa elección que la poscrítica plantea entre criticar a la literatura y apreciarla. Podría llevarnos a una valoración más completa del tipo particular de pensamiento, de construcción de mundos y de interpretación del mundo que las novelas consiguen. Podría moldear nuevos lazos entre el estudio de la literatura y el estudio del ser social, y podría levantar nuevos puentes para reconstruir con la imaginación. ¿Y acaso no sería esto algo bueno?

Referencias bibliográficas

Bewes, Timothy. (2010). "Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism". *Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies*, *21*(3), 1-33. https://doi.org/10.1215/10407391-2010-007

Bloch, Ernst. (1989). *The Utopian Function of Art and Literature. Selected Essays*. MIT Press.

Brown, Nicholas. (2009). "One, Two, Many Ends of Literature." *Mediations*, *24*(2), 90-101. www.mediationsjournal.org/articles/one-two-many-ends-of-literature

Cheah, Pheng. (2016). *What Is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Duke University Press. https://doi.org/10.1215/9780822374534

Felski, Rita. (2015). *The Limits of Critique*. University of Chicago Press.

Jameson, Fredric. (1982). *The Political Unconscious*. Cornell University Press.

Jameson, Fredric. (2007). *Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. Verso.

Levine, Caroline. (2015). *Forms: Whole, Rhythm, Hierarchy, Network*. Princeton University Press.

Lukács, Georg. (1974). *The Theory of the Novel*. MIT Press.

Macherey, Pierre. (2006). *A Theory of Literary Production*. Routledge Classics.

Postone, Moishe. (1996). *Time, Labor, and Social Domination*. Cambridge University Press.

Said, Edward. (1983). *The World, the Text, and the Critic*. Harvard University Press.

Schulz, Kathryn. (2016, 22 de agosto). "The Perilous Lure of the Underground Railroad". *The New Yorker*, A Critic at Large. https://www.newyorker.com/magazine/2016/08/22/the-perilous-lure-of-the-underground-railroad

Wasser, Audrey. (2016) *The Work of Difference*. Fordham University Press.

Whitehead, Colson. (2016). *The Underground Railroad*. Doubleday.