NEW LEFT REVIEW 81

SEGUNDA ÉPOCA

JULIO AGOSTO 2013

ARTÍCULOS

PERRY ANDERSON — Homeland: La política interna de Estados Unidos 7
YONATAN MENDEL — La nueva Jerusalén 38
FRANCO MORETTI — La desaparición de la burguesía 63
JOACHIM JACHNOW — Trayectorias verdes 98
NANCY FRASER — Triple movimiento 125

CRÍTICAS

FRANCIS MULHERN — Tiempos de conclusión 140
JACOB COLLINS — ¿El nacimiento de la bioseguridad? 152
HUNG HO-FUNG — China se estanca 162

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde el Instituto de Altos Estudios Nacionales de Ecuador–IAEN,

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

© Instituto de Altos Estudios Nacionales (IAEN), 2014, para lengua española

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

SUSCRÍBETE

Franco Moretti

NIEBLA

La burguesía moderna, reza el famoso encomio del *Manifiesto comunista,* «ha creado maravillas muy distintas a las pirámides de Egipto, a los acueductos romanos y a las catedrales góticas, y ha realizado campañas [...], aglomerado la población, centralizado los medios de producción [...], poblaciones enteras surgiendo por encanto, como si salieran de la tierra»[1]. Pirámides, acueductos, catedrales; realizado, aglomerado, centralizado... Claramente, para Marx y Engels, la «función revolucionaria» de la burguesía radica en lo que esta clase ha *hecho*. Pero su elogio tiene también otra razón más intangible:

> Dondequiera que ha conquistado el poder, la burguesía ha destruido las relaciones feudales, patriarcales, idílicas. Las abigarradas ligaduras feudales que ataban al hombre a sus «superiores naturales» las ha desgarrado sin piedad para no dejar subsistir otro vínculo entre los hombres que el frío interés, el cruel «pago al contado». Ha ahogado el sagrado éxtasis del fervor religioso, el entusiasmo caballeresco y el sentimentalismo del pequeño burgués en las aguas heladas del cálculo egoísta. Ha hecho de la dignidad personal un simple valor de cambio. Ha sustituido las numerosas libertades escrituradas y bien adquiridas por la *única* y desalmada libertad de comercio. En una palabra, en lugar de la explotación velada por ilusiones religiosas y políticas, ha establecido una explotación abierta, descarada, directa y brutal.
>
> La burguesía ha despojado de su aureola a todas las profesiones que hasta entonces se tenían por venerables y dignas de piadoso respeto [...]. La burguesía ha desgarrado el velo que encubría las relaciones familiares, y las redujo a simples relaciones de dinero [...]. Todas las relaciones estancadas y enmohecidas, con su cortejo de creencias y de ideas veneradas durante

[1] Este artículo está sacado de *The Bourgeois: Between History and Literature,* publicado en junio de 2013 por Verso junto a otra obra de Franco Moretti, *Distant Reading*.

> siglos, quedan rotas; las nuevas se hacen añejas antes de haber podido osificarse. Todo lo estamental y estancado se esfuma; todo lo sagrado es profanado y los hombres, al fin, se ven forzados a considerar serenamente sus condiciones de existencia y sus relaciones recíprocas[2].

Tres campos semánticos distintos están entretejidos en estos febriles párrafos. El primero hace referencia al periodo que precede a la aparición de la burguesía, cuando la naturaleza de las relaciones sociales estaba oculta por una variedad de engaños: «idilio», «velo», «éxtasis», «entusiasmo», «sagrado», «fervor», «sentimentalismo» y «prejuicio». Una vez en el poder, sin embargo –segundo extracto–, la nueva clase dominante ha esparcido despiadadamente estas sombras: ha «destruido relaciones idílicas», «desgarrado», «ahogado», «despojado», «reducido», «roto» y «profanado». De ahí –por último– la nueva episteme de la era burguesa: «frío interés», «cálculo egoísta», «considerar serenamente sus condiciones de existencia», «explotación abierta, descarada, directa y brutal». En lugar de ocultar su dominio tras multitud de espejismos simbólicos, la burguesía fuerza a toda la sociedad a afrontar la verdad sobre sí misma. Es la primera clase *realista* de la historia humana.

Figura 1: Edouard Manet, Olimpia, 1863.

[2] Karl Marx y Friedrich Engels, *Manifiesto comunista*, Madrid, 1997, pp. 25-27.

I. desnuda, impúdica, directa

Frío interés. La obra maestra del siglo burgués (Figura 1) «mira al espectador», escribe T. J. Clark, «de un modo que lo obliga a imaginar todo un tejido [...] de ofertas, lugares, pagos, poderes particulares y estatus que sigue abierto a negociación»[3]. Negociación: la palabra perfecta. Aunque Olimpia yace indolente, como si no hiciese nada, está, de hecho, *trabajando:* ha levantado la cabeza, y se ha girado para evaluar a un potencial cliente –el espectador del cuadro– con esa mirada intensa que tan difícil es de sostener. Desnuda, impúdica, directa. Obsérvese, por contraste, la *Venus Anadiómena* de Ingres (figura 2), con su «mirada que no es una verdadera mirada» (Clark de nuevo), sugiriendo implícitamente la idea de que «el desnudo no oculta nada porque no hay nada que ocultar»[4]. Era precisamente el «sentimentalismo pequeño burgués» de dichos cuadros el que *Olimpia* pretendía desenmascarar: inconfundiblemente, oculta los genitales con la mano. Realismo, de hecho.

Figura 2: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Vénus Anadiómena,* 1848

[3] T. J. Clark, *The Painting of Modern Life: Paris in the Art of Manet and His Followers,* Londres, 1984, p. 133.

[4] La palabras, de Camilla Lemonnier, están citadas en T. J. Clark, *ibid.,* p. 129. Un comentario anónimo sobre *La esclava griega* –la escultura erótica más famosa del siglo– expresa la misma idea: «La diferencia entre el arte francés y el griego me parece sencillamente que el francés representa a una mujer como si se hubiera quitado la ropa para que la miren; el griego representa una mujer que nunca ha conocido las ropas, que está desnuda pero no avergonzada». Véase Alison Smith, *The Victorian Nude: Sexuality, Morality and Art,* Manchester, 1996, p. 84.

Figura 3: John Everett Millais, *El caballero errante,* 1870

Manet pintó la *Olimpia,* en París, en 1863; siete años después, en Londres, Millais expuso su propia versión del desnudo moderno: *El caballero errante* (Figura 3). Un caballero ataviado con armadura completa, junto a una mujer desnuda y blandiendo una colosal espada que apunta hacia el suelo: hace falta imaginación para sacar esto. El caballero tiene el visor levantado, pero aparta los ojos de la mujer, como si estuviese sumido en sus pensamientos; y tiene una forma extraña de cortar las cuerdas, casi oculto tras el gran árbol. La mujer es igual de extraña: si la Venus de Ingres no miraba a ningún lado en especial, la figura de Millais desvía la mirada; o más precisamente, le han *hecho* desviarla, porque en la versión original, de manera muy sensata, miraba hacia el caballero (Figura 4). Pero las críticas lo acusaron de inmoralidad, y el cuadro no se vendió..., de modo que Millais quitó el torso, y pintó uno nuevo. (Después peinó el pelo del original, le bajó los ojos, la cubrió con una blusa, y la vendió como mártir protestante: Figura 5).

Figura 4: Rayos X de *La mártir de Solway*

Figura 5: John Everett Millais, *La mártir de Solway*, 1871

La espada desenvainada –y la caja de hierro de la armadura; el cabello ubicuo de la mujer[5]– y el rostro girado. Ambigüedad. Millais quiere pintar una mujer desnuda; y le repugna hacerlo. Y por eso, *narrativiza* su desnudez: si la mujer está sin ropa, es porque se ha visto atrapada en una historia de agresión, resistencia, cautividad: a la que pronto seguirían la violación y la muerte, de no haber sido por el caballero. La sangre de la espada, el hombre muerto de la derecha, las figuras fugitivas del fondo, forman parte del relato (como en la edulcorada anotación de Millais: «La Orden del Caballero Errante fue instituida para proteger a viudas y huérfanos y para socorrer a doncellas en apuros»). Y no es el único que ve así las cosas; otros famosos desnudos victorianos, desde el prototípico *Britomarte salvando a una hermosa joven* (1833) de Etty, a *La esclava griega* (1844) de Powers, *La plegaria de Lady Godiva* (1865) de Landseer, y la *Andrómeda* (1869) de Poynter, transmiten el mismo mensaje: la desnudez es resultado de la coerción; es lo que los salvajes, o los bandidos, o los tiranos, les hacen a las mujeres. En *Olimpia,* el sexo era diurno, como un negocio; ocurre a diario; no hay nada que «explicar». Pero en los desnudos victorianos significa ruina, oscuridad, mito, muerte. Lo que Manet había desnudado prosaicamente está de nuevo envuelto en el velo de la leyenda.

Es el enigma victoriano: en contra de lo que afirman aquellos párrafos del *Manifiesto comunista,* el capitalismo más industrializado, urbanizado, «avanzado» de la época *restaura* los «fervores» y el «sentimentalismo» en lugar de «romperlos».

¿Por qué?

2. «TRAS DEL VELO»

¿Por qué *se dio* el victorianismo? Pero el desnudo inglés es una hazaña demasiado diminuta para una cuestión tan amplia. Por lo tanto:

> ¿Y él, será él,
>
> El hombre, su última obra, que parecía tan hermoso
> Con ese espléndido propósito en sus ojos,
> Que cantó el salmo a los cielos invernales,
> Que le construyó templos de infructuosa plegaria,

[5] El cabello es por lo común extravagantemente largo en el desnudo, como para compensar su ausencia cerca de los genitales.

Que confió en que Dios era de verdad amor
Y el amor la ley suprema de la creación –
Aunque la Naturaleza, roja en diente y garra,
Gritaba, con voracidad, contra su credo–

Que amó, que sufrió incontables males
Que batalló por la Verdad, por lo Justo,
Dispersado por el polvo del desierto,
O sellado dentro de las colinas de hierro?[6].

La naturaleza, roja en diente y garra; una imagen tan espectacular que a menudo se toma como señal de impacto de Darwin en la poesía inglesa, cuando, por supuesto, *In Memoriam* (1850) precede en varios años a *El origen de las especies*. Tan fascinantes como la imagen en sí, sin embargo, son las maravillas gramaticales que Tennyson ideó para atenuar su impacto: insertándola en forma de digresión concesiva y parentética (–Aunque la naturaleza [...]–), dentro de una oración interrogativa que ocupa cuatro estrofas (será él /.../ dispersado), y está subdividida en seis subordinadas de relativo claras (que parecía [...] que confió [...] que le construyó [...]). El Minotauro y el laberinto. La inteligencia poética contempla la extinción de la humanidad, y la entierra dentro de un laberinto lingüístico. Mucho, mucho mejor que el caballero de Millais: complejidad sintáctica en lugar de un mojigato revestido de hierro. Pero el deseo subyacente es el mismo: *negación*. Tomemos la verdad que de algún modo ha emergido, y pongámosla entre paréntesis:

...O sellado dentro de las colinas de hierro?

¿Nada más? Un monstruo entonces, un sueño,
Una discordia. Los dragones del principio,
Que se embreaban mutuamente con sus babas,
Eran música sublime comparados con él.

¡Oh vida tan fútil, entonces, tan frágil!
¡Oh para que tu voz calme y bendiga!
¿Qué esperanza de respuesta, o de desagravio?
Tras el velo, tras el velo.

Tras el velo. Charlotte Brontë, al leer un libro de historia natural: «Si esta es la verdad, bien puede protegerse a base de misterios y cubrirse con un velo». Charles Kingsley, en una carta a su esposa: «No conjetures, pero si tienes que hacerlo, no conjetures en exceso. Cuidado con llevar los

[6] Tennyson, *In Memoriam*, sección LVI.

argumentos hasta su conclusión lógica»[7]. Una generación después, poco ha cambiado: «Ibsen analiza los males que desgraciadamente sabemos que existen», escribe un anónimo crítico de *Casa de muñecas,* «pero que de nada sirve sacar a la luz del día común»[8]. ¿Qué es lo «desgraciado» aquí? ¿El hecho de que ciertos males *existan,* o el que nos hagan *saber* que existen? Casi con certeza lo segundo. Negación. Y, de nuevo, no es solo una figura menor la que expresa esta renuencia. «La verdad interior está oculta; por suerte, por suerte», exclama Marlow en *El corazón de las tinieblas.* ¿Oculta? Las colonias son la verdad de las metrópolis, escribió Sartre de *Los condenados de la tierra,* y de hecho –a medida que Marlow se interna en el Congo– la verdad sobre Kurtz y la empresa colonial (casi) sale a la luz: «Era como si se hubiera apartado un velo. Vi en aquel rostro marfileño la expresión del orgullo sombrío, del poder despiadado, del terror cobarde». Como si se hubiese apartado un velo: tan a menudo pone de manifiesto Conrad la dificultad de ver, en *El corazón de las tinieblas*[9], que esta debería ser la revelación largamente esperada. Y por el contrario: «Apagué la vela y salí del camarote». Maravillosa, esta vuelta a la oscuridad. Ese velo levantado, concluye Marlow, era algo «que yo nunca antes había visto, y que espero no volver a ver»[10].

---

[7] Brontë y Kingsley están citados en el libro de Houghton, *Victorian Frame of Mind,* que habla mucho acerca de la táctica victoriana de «olvidar deliberadamente todo lo desagradable, y fingir que no existía». Véase Walter E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870,* New Haven, pp. 424, 128-129, 413.

[8] Reseña anónima de *Casa de muñecas* publicada en *Between the Acts,* 15 de junio de 1889; ahora en Michael Egan (ed.), *Ibsen: The Critical Heritage,* Londres, 1972, p. 106.

[9] El modal *could see* «pude ver» –que claramente implica la posibilidad de *no* ver, en especial en un lugar de «tinieblas»– aparece más de treinta veces en *El corazón de las tinieblas;* más a menudo que en todo el texto de *Middlemarch,* diez veces más largo. Los laboriosos y ubicuos símiles de Conrad –como un tejido diáfano y radiante [...], como un agotador peregrinaje entre insinuaciones [...], como el lento arrastrarse de un escarabajo [...], como un sombrío y pulido sarcófago– fortalecen aún más la opacidad fundamental de esta novela corta.

[10] Aunque breve, *El corazón de las tinieblas* es un compendio de ambigüedad retórica. La mención de los «inenarrables ritos» de Kurtz, por ejemplo (donde el adjetivo es en sí a un tiempo revelador y reticente), está contenida completamente en una digresión –«renuentemente acumulada» y flanqueada por dos extenuantes «peros»– de la detallada descripción que Marlow hace del diario de otro hombre. Al igual que la colocación por parte de Tennyson del pasaje de «diente y garra» entre guiones, la digresión de Marlow (casi) incluye la verdad, pero la relega a una posición que minimiza su importancia: si algo se menciona en una rama lateral de un relato, no puede ser su argumento principal. Lo mismo ocurre en algunas de las grandes frases de Conrad: «Entonces me moví cuidadosamente de puesto en puesto con mi vaso», dice Marlow al aproximarse a la casa de Kurtz junto al río, «y comprendí mi error. Estas protuberancias redondas no eran ornamentales. sino simbólicas; eran expresivas y enigmáticas, llamativas e inquietantes: alimento para las ideas y también para los buitres, si hubiese habido

Sin duda, la negación no era exclusivamente británica: en *Doña Perfecta,* Pérez Galdós habla con sarcasmo felino de «la dulce tolerancia del condescendiente siglo que ha inventado singulares velos de lenguaje y de hechos para cubrir lo que a los vulgares ojos pudiera ser desagradable»[11]; mientras que uno de los grandes momentos corales de Verdi hace que todo el reparto reaccione ante la revelación de la prostitución –un momento *Olimpia,* por así decirlo–, exigiendo apasionadamente que vuelva a ocultarse[12]. A diferencia de la escenificación atemporal de la ópera italiana, sin embargo, o de la retrógrada y provinciana Orbajosa de Galdós, el capitalismo británico de mitad de siglo *había* preparado las condiciones para el realismo burgués vislumbrado en el *Manifiesto comunista;* y, de hecho, Tennyson *había* visto la Naturaleza roja en diente y garra; y Conrad, los cráneos reducidos del imperialismo. Ambos vieron y apagaron la vela. Esta ceguera es el cimiento del victorianismo.

3. El gótico, un *déjà-là*

A mediados del siglo XIX, hay un género novelístico peculiar –por razones obvias– de la literatura inglesa: las denominadas novelas «industriales» o sobre la «condición de Inglaterra», especializadas en el conflicto entre «patrones y obreros». Pero muchas de estas novelas encuentran también espacio para otro tipo de conflicto: esta vez, entre diferentes generaciones de la misma familia burguesa. En *Tiempos difíciles* (1854), el utilitario

---

alguno oteando desde el cielo; pero, en todo caso, para las hormigas suficientemente industriosas como para ascender por el poste. Habrían sido incluso más impresionantes, aquellas cabezas colgadas de estacas, si no tuviesen el rostro dirigido hacia la casa». Ornamentales..., simbólicas..., expresivas..., enigmáticas..., llamativas..., inquietantes... alimento para las ideas... Siete especificaciones meditativas, cuyo único objetivo radica en retrasar el descubrimiento de la verdad; cuando los buitres aparecen, son enseguida desrealizados por un hipotético negativo (si los hubiese habido); lo mismo ocurre con las hormigas, delimitadas por ese «suficientemente industriosas». Hay mucho relleno lingüístico en torno a esas cabezas colgadas de estacas, hasta el toque final de «si no tuviesen el rostro girado»: como si lo que importase no fueran las cabezas empaladas, sino su orientación. En conclusión: sí, se nos dice que los cráneos están ahí: pero también se nos *distrae* infinitamente de ellos.

[11] Benito Pérez Galdós, *Doña Perfecta* (1876), cap. 3.

[12] En el segundo acto de *La Traviata,* tras poner en cuestión la identidad de Violeta («Questa donna conoscete?»), Alfredo le lanza una bolsa de dinero a los pies («A testimon vi chiamo / Che qui pagata io l'ho!»), revelando así a la prostituta como la verdad de la «cortesana». Pero su acto suscita una indignación tan universal –«Dov'è mio figlio? Io più nol vedo»; «Di sprezzo degno se stesso rende»; «Alfredo, Alfredo, di questo core»– que el resultado de la escena es una ocultación aún más profunda de la verdad.

Gradgrind se siente traicionado al descubrir que a sus hijos les gusta ir al circo («Me molesta tanto como que leyesen poesía»); en *North and South* (1855), de Elizabeth Gaskell, la anciana Mrs. Thornton truena contra los clásicos («los clásicos serán muy buenos para los hombres que malgastan su existencia en el campo o en las universidades»), mientras que su hijo, propietario de una fábrica textil, primero los estudia y después se casa con la hija de su maestro; en *John Halifax, Gentleman* (1856), de Dinah Maria Craik, el joven industrial Halifax choca amargamente con su mentor, Fletcher, que se niega a renunciar a sus beneficios en tiempos de hambre. Los detalles varían, pero siguen una constante: ambas generaciones se enfrentan, *porque la primera es mucho más burguesa que la segunda;* más austera, rígida y avariciosa; pero también independiente, inflexible, impaciente con los valores preindustriales; «demasiado orgulloso para ser un *gentleman*», como se decía de Cobden. Pero aquí la independencia se transforma en soledad: Mrs. Thornton es viuda, al igual que Fletcher, Gradgrind, Dombey, Millbank (en *Conningsby,* 1844, de Disraeli); todos marcados por una mutilación que no ha llegado a sanar, que acecha, de un modo u otro, la vida de sus hijos: en *Dombey e hijo* (1848), el pequeño Paul muere por «falta de fuerza vital»; el hijo de Fletcher es un inválido que odia la curtiduría de su padre, y cuya única fortuna es estar bajo el tutelaje del «*gentleman*» Halifax; al hijo de Millbank lo salva de una muerte segura el pequeño lord Coningsby, mientras que la hija de Gradgrind a duras penas evita el adulterio, y el hijo se convierte en ladrón y, a efectos prácticos, homicida. No se me ocurre ningún otro género, excepto la tragedia antigua, en el que una maldición tan amarga una a dos generaciones consecutivas. Y el mensaje de la trama es inconfundible: la historia está dejando atrás a la burguesía. Ha habido *una* generación burguesa; y ahora se está muriendo.

La desaparición de la burguesía en el momento en el que triunfa el capitalismo. Y no solo en la ficción. «Es una de las paradojas de la historia cultural», escribe Igor Webb en su estudio sobre el Mercado de la Lana de Bradford, «que en los años transcurridos entre 1850 y comienzos de la década de 1870, cuando la arquitectura británica se puso decisivamente al servicio del capitalismo industrial, el estilo arquitectónico predominante fuese el gótico»[13]. Pero la explicación de la paradoja, continúa, es de hecho sencilla: los industriales de Bradford tenían una «sensación de

[13] Igor Webb, «The Bradford Wool Exchange: Industrial Capitalism and the Popularity of the Gothic», *Victorian Studies,* otoño de 1976, p. 45.

inferioridad social e ilegitimidad política» que su mercado gótico disfrazaba de «nostalgia aristocrática por el pasado». «La aceptación del estilo gótico por parte de la clase media en la década de 1850», añade Martin Wiener, «marcó una divisoria, la culminación de la nueva cultura de la revolución industrial y el comienzo de la sumisión de sus hombres nuevos a la hegemonía cultural de la vieja aristocracia»[14]. Aunque dedicados a «la destrucción creativa en la esfera económica», concluye Arno Mayer, cuando los nuevos hombres entraron en la esfera de la cultura, se volvieron «defensores entusiastas de la arquitectura, la escultura y la pintura tradicionales [...] envolviendo sus hazañas y envolviéndose ellos mismos en pantallas históricas»[15].

Un mundo modernizador, envuelto en pantallas históricas. Dos años después de la ley de Reforma, en un ataque de impaciencia, el *Zeitgeist* quema hasta los cimientos las sedes de las cámaras parlamentarias, como pidiendo una clara ruptura con el pasado; y sin embargo, comienza el renacer del gótico: «el edificio público más importante» del único país industrial del mundo, concebido como un cruce entre catedral y castillo[16]. Y así sucesivamente, durante el resto del siglo: después de la fachada de 250 metros del Parlamento (por no mencionar el interior), vino el mundo de fantasía *kitsch* suspendido sobre St. Pancras («el extremo occidental de una catedral alemana combinado con varios ayuntamientos flamencos»: Kenneth Clark nuevamente), o el ciborio de 50 metros del Albert Memorial, donde los grupos alegóricos de la Manufactura y la Ingeniería comparten dosel con las cuatro Virtudes Cardinales y las tres Teológicas. Absurdo.

Absurdo. Sin embargo, la era de los torreones y los tabernáculos fue también el punto culminante de la estabilidad victoriana; la Era del Equilibrio *[Age of Equipoise]*, como la han denominado, cuando alcanzó su cenit la *tranquillità interna* que a Gramsci le parecía típica de la hegemonía de la gran potencia[17]. Este es el momento histórico, de hecho, en el que la hegemonía burguesa empieza a hacerse concebible. «Anderson, Wiener y otros sitúan el momento del hundimiento cultural y moral de la burguesía

---

[14] Martin J. Wiener, *English Culture and the Decline of the Industrial Spirit, 1850-1980,* Cambridge, 1981, p. 64.
[15] Arno Mayer, *The Persistence of the Old Regime: Europe to the Great War,* Nueva York, 1981, pp. 4, 191-192.
[16] Kenneth Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste* [1928], Londres, 1962, p. 93.
[17] W. L. Burn, *The Age of Equipoise: A Study of the Mid-Victorian Generation,* Nueva York, 1964; Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere,* Turín, 1975, vol. III, p. 1577.

a mediados del siglo XIX», escriben John Seed y Janet Wolff en *The Culture of Capital;* pero este, objetan, es también el momento «de la desaparición del cartismo y la incorporación de la clase obrera [...]. Es una coincidencia que sugiere que esta reestructuración de las relaciones de clase que tuvo lugar a mediados de siglo supone algo más que la pérdida de "brío" de la clase media»[18]. Tienen razón, pero también la tienen Anderson y Wiener. A mediados de siglo se produjo una retirada de los valores burgueses; y también una reestructuración hegemónica de las relaciones entre las clases. Ambas están claras, y son perfectamente compatibles. «Enfrentada a una exigencia de justificación», escriben Luc Boltanski e Eve Chiappello, desarrollando una idea de Louis Dumont, «el capitalismo moviliza cosas "ya existentes" *(un déjà-là)* cuya legitimidad está garantizada [...] combinándolas con las necesidades de acumulación de capital»[19]. No hablan de victorianismo, pero están igualmente describiendo su *Ursprung:* a mediados de siglo, el capitalismo se había vuelto demasiado poderoso como para seguir concerniendo solo a los directamente interesados; debía tener sentido para *todos*: se «enfrentaba a una exigencia de justificación». Pero la clase burguesa tenía demasiado poco peso cultural como para aportarla, y en su lugar «movilizó» un *déjà-là* cristiano feudal, estableciendo un simbolismo compartido por las clases altas que hiciese mucho más difícil cuestionar su poder. Es el secreto de la hegemonía victoriana: identidad burguesa más débil... control social más fuerte.

4. El gentleman

El gótico como el *déjà-là* que envuelve el capitalismo moderno en el sudario de las «pantallas históricas». En arquitectura, está claro lo que significa: se construye una estación de tren, y se disimula con un transepto. ¿Y en literatura? Tal vez la aproximación más cercana sea la página dedicada a «Los líderes de la industria» en *Past and Present:*

> Ningún Mundo del Trabajo, en igual medida que un Mundo del Combate, puede dirigirse sin una noble Caballería de Trabajo [...]. Necesitarás hacer que tus valerosas huestes de batalla y tus huestes de trabajo, como hicieron las otras, sean lealmente tuyas; deben estar y estarán reglamentadas, garantizándoles metódicamente su justa porción de la conquista bajo tu mando;

[18] John Seed y Janet Wolf, «Introduction», en Janet Wolf y John Seed (eds.), *The Culture of Capital: Art, Power and the Nineteenth-Century Middle Class,* Manchester, 1988, p. 5.
[19] Luc Boltanski y Eve Chiappello, *The New Spirit of Capitalism* [1999], Londres y Nueva York, 2005, p. 20 [ed. cast.: *El nuevo espíritu del capitalismo,* Madrid, 2002].

> ¡unidas a ti en verdadera hermandad, en relación filial, por unos lazos distintos y más profundos que los creados por los salarios diarios del jornalero![20].

Ser un industrial no basta para garantizarse el consentimiento de los obreros ingleses, y «hacerlos lealmente tuyos». Las «huestes de batalla» deben entrar en la imagen, «compartir la conquista», la «caballería» [...]. Para establecer su hegemonía, los hombres nuevos deben buscar un *déjà-là* de legitimación en la Aristocracia Combatiente. ¿Pero combatiente contra qué?

> Los capitanes de la Industria son los verdaderos Combatientes, reconocibles, por lo tanto, como los únicos verdaderos; Combatientes contra el Caos, la Necesidad, los demonios y los Jötuns [...] Dios sabe que la tarea será dura: pero ninguna tarea noble ha sido fácil [...]. ¿Difícil? Sí, será difícil. Has hecho temblar montañas hasta hendirlas, has doblado el duro hierro como blanda masilla: los Gigantes del bosque, los Jötuns de los pantanos portan haces de dorado grano; Aegir, el mismísimo demonio de los mares, estira su lomo para allanarte el camino, y sobre Caballos de Fuego y Caballos de Viento galopas. Eres el más fuerte. Thor barbarroja, con sus azules ojos como soles, con su alegre corazón y su fuerte martillo tronador, él y tú os habéis impuesto. ¡Sois los más fuertes, vosotros, hijos del norte helado, del lejano este, marchando lejos de vuestra escarpada naturaleza salvaje de oriente, habéis llegado aquí desde la gris aurora del tiempo![21].

¿Aegir, el demonio del mar? ¿Los Jötuns de los pantanos portando haces de grano? ¿Es este el mismo escritor de quien Marx sacó la fría metáfora del «vínculo social»? En señal de lo que puede ocurrir si uno le pide demasiado al pasado, las páginas más contemporáneas de Carlyle –su discurso a las nuevas clases dominantes– se convierten en una aberración arcaica, en la que Thor barbarroja, con su alegre corazón, hace que los líderes de la industria sean *irreconocibles,* más que legítimos. Para bien o para mal, por lo tanto, no se produjo un renacimiento del gótico en la literatura victoriana predominante, y el burgués del siglo XIX experimentó una transustanciación más modesta: no en capitán –y mucho menos en caballero medieval– sino solo en *gentleman*.

Publicado en 1856, en la cúspide de la popularidad de la novela industrial, el *John Halifax, Gentleman*, un éxito de ventas escrito por Dinah Craik, comienza con una escena en la que Fletcher, un curtidor cuáquero

---

[20] Thomas Carlyle, *Past and Present* (1843), Oxford, 1960, pp. 278-280.
[21] *Ibid.,* pp. 278, 282-283.

propietario de una fábrica, salva del hambre a Halifax, de 14 años, ofreciéndole un trabajo. Durante la hambruna de 1800, Halifax, siempre profundamente agradecido con su benefactor, se enfrenta en nombre de este a los trabajadores del pueblo, que han descubierto que Fletcher tiene suficiente trigo y están sitiando su casa. Como Fletcher es cuáquero y se niega a llamar al ejército, Halifax se interpone, indicando de inmediato a la multitud que «quemar la casa de un *gentleman* significa la horca»; después, les hace «oír el clic de su pistola» (que en una escena posterior dispara al aire). En ese punto, Halifax es todavía solo un contable, pero ya habla como un verdadero capitalista: «Era *su* trigo, no el vuestro. ¿No puede un hombre hacer lo que quiera con lo suyo?»[22]. Punto.

Retrocedamos unas cuantas décadas. Al observar una «acción multitudinaria en el siglo XVIII», escribe E. P. Thompson, está claro que la idea de que «los precios *deberían,* en tiempos de escasez, reglamentarse» no era solo una «convicción profunda de los hombres y mujeres pobres», sino que estaba también «respaldada por el consenso de la comunidad en su conjunto». Pero los últimos levantamientos del siglo, incluido el mencionado en *Halifax,*

> nos introducen en un territorio histórico diferente. Las formas de acción que hemos examinado dependían de un determinado conjunto de relaciones sociales, un equilibrio particular entre la autoridad paternalista y la multitud. Este equilibrio fue desplazado en las guerras, por dos razones. Primero, el agudo antijacobinismo de la *gentry* condujo a un nuevo temor hacia cualquier forma de actividad popular independiente [...]. En segundo lugar, la represión fue legitimada, en la mente de las autoridades centrales y de muchas locales, por el triunfo de la nueva ideología de la economía política[23].

El triunfo de la economía política: era *su* trigo, no el vuestro. Pero Halifax no es solo eso. Habiendo sancionado los derechos absolutos de la propiedad privada con la amenaza de la violencia física, pasa a un registro completamente distinto; al ceder el levantamiento, abre la cocina de Fletcher a los trabajadores hambrientos (aunque se niega a darles cerveza); más tarde, aloja a los tejedores expulsados por el terrateniente Lord Luxmore, y sigue pagándoles el salario completo a pesar de la crisis económica (aunque «el viejo grito fatal de "¡Abajo la maquinaria"» no

---

[22] Dinah Maria Mulock Craik, *John Halifax, Gentleman* (1856), Peterborough, Ontario, 2005, pp. 116, 121, 395, 118.
[23] E. P. Thompson, «The Moral Economy of the English Crowd in the Eighteenth Century», *Past and Present,* 50, febrero de 1971, pp. 78, 112, 129.

deja de provocar rápidamente «un destello en los ojos del patrón»)[24]. Que la revuelta del pan acabase con los trabajadores derrotados entonando «¿Hurra por Abel Fletcher! ¡Hurra por los cuáqueros!» es, por supuesto, ridículo; pero es una respuesta absurda a una cuestión perfectamente razonable: dada la naturaleza conflictiva de la sociedad industrial, ¿qué deben hacer los industriales, para obtener el consentimiento de sus trabajadores?

La respuesta de Halifax está clara: «Si hubieseis venido a decirle a Fletcher, "Señor, las cosas andan mal, el jornal no nos da para vivir», tal vez él [...] os hubiese dado la comida que pretendíais robar", dice durante la revuelta del pan; y más tarde, a un grupo de obreros desempleados: «¿Por qué no venís a mi casa y pedís honradamente una comida y media corona?»[25]. «Venid»; vaya expresión. El obrero convertido en mendigo: llamar a la puerta de la mansión y ni siquiera para pedir trabajo, sino comida y limosna. Y, sin embargo, estos son precisamente los momentos en los que Halifax más controla a los trabajadores, en los que es más «hegemónico», por así decirlo. «Supongamos que os doy algo de comer», dice en el momento crucial, «¿me escucharíais entonces?»; y después, «mirando a su alrededor con una sonrisa»: «"Bien, hombres míos, ¿habéis comido bastante?", "¡Desde luego!", exclamaron todos. Y uno añadió, "¡Gracias a Dios!"»[26].

¿Cómo pueden los industriales asegurarse el consentimiento de sus obreros? La respuesta de la novela, en línea con el *déjà-là* de Bolstanski y Chiappello, atribuye el control de Halifax sobre sus trabajadores a que adopta valores precapitalistas; específicamente, a esa «concepción patriarcal de la relación amo-criado» a la que el capitalismo del siglo XIX dio «un nuevo margen de vida, por constituir el soporte ideológico más fácilmente disponible y adaptable para la desigualdad del contrato de trabajo asalariado»[27]. Amo y criado: aquí empieza la metamorfosis del unilateral burgués victoriano en un *gentleman* hegemónico. El paternalismo del amo hacia el criado: una promesa de encargarse de la vida entera de los trabajadores –«Bien, amigos míos, ¿habéis comido bastante?»– a cambio de una docilidad dispuesta a colaborar. Pero hay

---

[24] D. M. Craik, *John Halifax, Gentleman,* cit., p. 338.
[25] *Ibid.,* pp. 120-121, 395.
[26] *Ibid.,* pp. 119-120.
[27] Ellen Meiksins Wood, *The Pristine Culture of Capitalism: A Historical Essay on Old Regimes and Modern States,* Londres y Nueva York, 1992, pp. 12-13.

una diferencia con el paternalismo presente en la «economía moral» de Thompson: este era compartido por una porción significativa de la clase dominante, y en ocasiones sobrevivió incluso en documentos oficiales; aunque en decadencia, era una forma de *política pública*. El paternalismo de Craik, por el contrario, es una opción puramente *ética* (como demuestra la ubicua mención de la «bondad» en las reseñas contemporáneas); Halifax se comporta como lo hace porque es un *gentleman,* un cristiano, un evangélico. Es una opción importante, por parte de Craik, pero también problemática. Importante porque, al superponer descaradamente la ética cristiana a la figura del industrial, *Halifax* introduce un ingrediente clave en el mosaico de la cultura victoriana. Cuanto más admirablemente se comporta Halifax, por otra parte, *más se convierte en un elemento atípico de la clase dominante;* como, de hecho, prueban ampliamente sus incontables enfrentamientos con otros personajes de clase alta. Si la ética tuviera que formar parte de la hegemonía social, habría que encontrar una solución más flexible que la de este inmaculado protagonista. Por los mismos años que *John Halifax, a Gentleman,* otra novela sobre industriales cambió el meollo del problema, trasladándolo de los personajes individuales a las relaciones entre ellos.

5. «INFLUENCIA»

No hay ciudad en el mundo, escribe Canon Parkinson en *The Present Condition of the Labouring Poor in Manchester*,

> en la que la distancia entre ricos y pobres sea tan grande, o la barrera entre ellos tan difícil de cruzar. La separación entre las distintas clases, y la consecuente ignorancia mutua de los hábitos y las condiciones del otro, son mucho más completas en este lugar que en cualquier país de las naciones más viejas de Europa, o en las partes agrícolas de nuestro reino. Hay mucha menos comunicación personal entre el patrón de una fábrica de algodón y sus obreros que entre el duque de Wellington y el más humilde jornalero de su hacienda[28].

Comunicación personal. «El hombre más orgullosamente independiente», dice la protagonista de *North and South,* Margaret Hale, a Thornton, propietario de una fábrica textil, «depende de quienes lo rodean por la insensible influencia que estos ejercen sobre su carácter»;

[28] Richard Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving it,* Londres y Manchester, 1841, pp. 12 y 13.

y en su estudio de la novela, Catherine Gallagher ha destacado precisamente este fragmento para reflexionar sobre la «*influence*» como fulcro simbólico del libro[29]. Interesante palabra, la de *influence*: originaria de la astrología, donde se utilizaba para indicar el poder de los astros sobre los acontecimientos humanos, adquiere a finales del siglo XVIII el significado más general de «capacidad de producir efectos por medios imperceptibles o invisibles, sin emplear fuerza material ni autoridad formal» (de acuerdo con el Oxford Dictionary). La ausencia de fuerza o autoridad formal la distingue del poder en sentido estricto, en el que ambos rasgos son esenciales, y la alinea, por el contrario, con la «hegemonía» gramsciana: una forma de dominio en la que «medios imperceptibles o invisibles» –la «transición molecular» de la entrada sobre «Hegemonía y democracia» en los *Quaderni*– desempeñan de hecho una función decisiva[30].

Influencia entendida como (un aspecto de la) hegemonía. ¿Pero qué pueden significar concretamente «medios imperceptibles» y «transición molecular» en un lugar como Manchester? «En la aldea o el mercadillo de pueblo», escribe Asa Briggs, la «influencia» podría descansar «en el contacto personal», y en el enraizado «poder de la religión»; era algo «directo y mensurable»; pero a medida que crecían las ciudades, y «la separación de las áreas de clase media y de clase obrera [se iba haciendo] cada vez más marcada», su eficacia se vio terriblemente debilitada[31]. Un lugar como Manchester tenía periódicos capaces de «fabricar» (expresión de Briggs) todo tipo de «opiniones»; pero en comparación con la fuerza del contacto personal, las opiniones eran superficiales e inestables[32]. Y así, en su intento de recrear un espacio para la «influencia», *North and South* revierte la tendencia histórica: comienza con una serie de discusiones de principios abstractos –industria y agricultura; cultura clásica y conocimiento útil; patrones y obreros– que resultan incapaces de prevenir una crisis social; y después, tras una asombrosa escena en

---

[29] Catherine Gallagher, *The Industrial Reformation of English Fiction: Social Discourse and Narrative Form 1832-1867,* Chicago, 1985, p. 168.
[30] Antonio Gramsci, *Prison Notebooks,* editado por Joseph A. Buttigieg, Nueva York, 2007, vol. III, p. 345.
[31] Asa Briggs, *Victorian Cities* (1968), Berkeley, 1993, pp. 63-65.
[32] En «The Natural History of the Newspaper», describiendo la transformación de Estados Unidos desde una «nación de aldeanos» en una nación de urbanitas, Robert Park plantea el mismo argumento: «Un periódico no puede hacer en una comunidad de 1.000.000 de habitantes lo que la aldea hacía espontáneamente por medio del cotilleo y el contacto personal». Robert E. Park, Ernest W. Burgess y Roderick D. McKenzie, *The City,* Chicago, 1925, pp. 83-84.

la que un personaje, por lo demás plácido, hace trizas un periódico con los dientes[33], presenta el «contacto personal» como la única solución posible al «problema» industrial. El contacto triangular, para ser precisos: entre el industrial Thornton y Margaret Hale, la «burguesa de la cultura», que es la mediadora de la novela; entre Margaret y el (ex) sindicalista Higgins; y finalmente –restaurando la «comunicación personal [de Parkinson] entre el patrón de la fábrica textil y sus obreros»– entre Thornton y Higgins. «Ninguna mera institución, por sabia que sea [...], puede unir una clase con otra como debería hacerse», declara Thornton hacia el final de la novela, «a no ser que ponga a individuos de diferentes clases en contacto personal directo. Dicho intercambio es el mismísimo aliento vital»[34]. «¿Y tú crees que pueden impedir que se repitan las huelgas?», pregunta su interlocutor, yendo directamente al grano. «Un hombre más optimista podría imaginar eso», responde Thornton: «Pero yo no soy un hombre optimista [...]. Mi mayor expectativa solo llega a esperar que las huelgas dejen de ser las fuentes de odio amargo y venenoso que han sido hasta ahora». He aquí cómo describe el narrador la nueva situación:

> Y de ahí surgió este trato social, que aunque tal vez no tenga el efecto de impedir todos los futuros choques de opinión y acción, cuando la ocasión surgiese, permitiría, en todo caso, tanto a patrón como a obrero mirarse mutuamente con mucha más caridad y simpatía, y soportarse con mucha más paciencia y amabilidad[35].

---

[33] «Y entonces [tu padre] me dio a leer un infame periódico que llamaba "traidor del más negro cariz" a nuestro Frederick, "una desgracia vil y desagradecida para su profesión". Oh!, no puedo repetir las terribles palabras que usaban. Nada más leerlo, cogí el periódico con las manos, lo rompí en pedazos, lo hice trizas. Creo, Margaret, que lo hice trizas con los dientes», Elisabeth Gaskell, *North and South,* cap. XIV.

[34] E. Gaskell, *North and South,* cit., cap. LI. Semánticamente relacionada con *influence, intercourse* [trato social] es otra palabra clave en *North and South* y de hecho –dado que la mitad de las veces aparece en el último 5 por 100 del libro, agrupándose en torno a la mejora de relaciones entre Thornton y los obreros– una palabra clave del final. Parkinson, por su parte, usa ambos términos, *influence* e *intercourse,* en su panfleto, a menudo anunciando las formulaciones empleadas por Gaskell en la novela: «Que se convierta [...] en una NORMA de obligatorio cumplimiento que el patrón, o un servidor de confianza de igual educación e influencia que el propio patrón, se relacione *personalmente* con todos los empleados [...]. Es asombroso cómo los hombres se reconcilian con otros simplemente cuando los conocen en persona». R. Parkinson, *On the Present Condition of the Labouring Poor in Manchester; with Hints for Improving it,* cit., p. 16

[35] E. Gaskell, *North and South,* cit., cap. L.

«Aunque tal vez no tenga», «permitiera, en todo caso», «mucha más caridad», «con mucha más paciencia»... No es fácil declarar lo que de hecho *hacen* la «influencia» y el «trato social». «Patrón y obrero» siguen siendo patrón y obrero, y su «choque futuro» sigue siendo perfectamente posible; la única diferencia son esas proposiciones adverbiales –«en todo caso», «con mucha más caridad», «con mucha más paciencia y amabilidad»– que extienden una pátina virtuosa sobre la realidad de las relaciones sociales. En consecuencia, Raymond Williams tenía razón al calificar el epílogo de Gaskell como «lo que ahora denominamos "la mejora de las relaciones humanas en la industria"»[36]; pero si eso es cierto, también es interesante lo *mal* que funciona esta resolución ideológica. Esa retorcida secuencia verbal: un tiempo verbal narrativo *(and thence arose* [y de ahí surgió]); un futuro condicional negativo *(though it may not have the effect* [aunque tal vez no tenga el efecto]); un pasado suspendido entre indicativo y subjetivo *(when the occasion arose* [cuando surgiese la ocasión]); y otro, doblemente dubitativo, condicional *(would,* at any rate, *permit* [permitiría, *en todo caso*]). Hemos alcanzado el «punto» ideológico de la novela: y la frase no puede decidir entre el estado de ánimo de la realidad y el de la mera posibilidad. «Una vez enfrentado cara a cara, hombre a hombre, con un individuo de las masas que le rodeaban», reza otro fragmento sobre el poder de la influencia, «y (obsérvese) fuera del carácter de patrón y obrero, en primer lugar, habían empezado cada uno a reconocer que "tenemos, todos nosotros, un corazón humano"». Aquí, si es posible, el lenguaje es aún más tortuoso: un comienzo en tercera persona del singular *(the masses around* him [las masas que *lo* rodeaban]); un cambio a segunda persona del imperativo *(take notice* [obsérvese]) dirigido en apariencia –y con torpeza– al lector; después una tercera persona del plural *(they had each began* [habían empezado cada uno]); y un final que transforma al solitario mendigo rural de Wordsworth en la colectividad de la Inglaterra industrial *(we have all of us* [tenemos, todos nosotros]). Las palabras se niegan sencillamente a cooperar con la política de Gaskell: si la anterior frase no lograba escoger entre lo real y lo posible, esta ni siquiera logra decidir cuál debería ser el *sujeto,* mientras que su tono cambia, erráticamente, entre el informe, la orden y el sentimentalismo.

«Resolución imaginaria de contradicciones reales» es la famosa fórmula de Althusser para la ideología; pero estos extraños periodos cacofónicos

---

[36] Raymond Williams, *Culture & Society: 1789-1950* (1958), Nueva York, p. 92.

son lo opuesto a una resolución. Y, sin embargo, *North and South* es supuestamente la más inteligente de las novelas industriales, y la influencia es su centro de gravedad: su fracaso es signo de una dificultad objetiva mayor para imaginar cómo puede concretarse en la realidad «la hegemonía intelectual y moral» (por usar otra de las expresiones de Gramsci). En el siguiente apartado reduciremos la escala del análisis, buscando su «medio invisible» de propagación a una escala verdaderamente «molecular».

6. ADJETIVOS VICTORIANOS

> Para ser un libro enfermizamente entusiasta de la vida práctica, el famoso *Self-Help* (1859) de Samuel Smiles tiene una extraña fijación con... los adjetivos. El fracaso, leemos en el prefacio, «es la *mejor* disciplina del *verdadero* trabajador, al animarlo a hacer *renovados* esfuerzos, evocando sus *mejores* capacidades [...]». Como si a Smiles no se le ocurriese un sustantivo sin adjuntarle de inmediato un calificativo: «propósito paciente», «trabajo resuelto», «integridad leal», «reputación sólida», «mano diligente», «trabajadores enérgicos», «hombre fuerte y práctico», «perseverancia incansable», «viril formación inglesa», «leve coerción» [...]

Al principio, me parecía solo una obsesión de Smiles. Después, empecé a ver multitud de adjetivos en todos los textos victorianos que leía. ¿Había dado con el secreto estilístico de la época? Un programa analizador gramatical se puso a trabajar en las 3.500 novelas del Stanford Literary Laboratory, y dio su veredicto: no. Los victorianos usaban adjetivos en igual medida que otros escritores del siglo XIX; la frecuencia se mantuvo, con leves aumentos y descensos, a lo largo de cien años, con una estrecha franja comprendida entre el 5,7 y el 6,3 por 100 (aunque Smiles *estaba* más alto, por encima del 7 por 100). Pero si la hipótesis cuantitativa era claramente errónea, algo más estaba surgiendo en el plano semántico. En la prosa de Smiles se formaban grupos: «aplicación individual agotadora», «trabajadores enérgicos» y «esfuerzo vigoroso», por ejemplo, evocaban el campo del duro trabajo físico: agotador, enérgico, vigoroso. Después, en el extremo opuesto del espectro, se materializaba un campo ético: «espíritu *intrépido*», «carácter *probo*», «*viril* formación inglesa», «*leve* coerción». Pero el tipo de adjetivo que daba a *Self-Help* su sabor peculiar se situaba entre estos dos tipos: «determinación invencible», «propósito paciente», «trabajo constante», «aplicación asidua», «perseverancia incansable», «mano diligente», «hombre fuerte y práctico» [...] ¿A qué campo pertenecen estos adjetivos? ¿Trabajo o *ethos*?

Probablemente a ambos al mismo tiempo: como si no hubiese una verdadera diferencia entre lo físico y lo moral. Y, de hecho, tras observar suficientemente este gran grupo intermedio, los anteriores empezaron a desvanecerse: ¿era la «tenaz aplicación individual» un rasgo práctico o moral? ¿Y acaso no tenía esa «viril» formación inglesa consecuencias eminentemente prácticas?

¿Qué ocurría con los adjetivos de *Self-Help*? Retrocedamos un siglo y consideremos el uso de *strong* [firme, fuerte] en *Robinson Crusoe*. En la novela, hay un puñado de expresiones como «ideas firmes» *[strong ideas]* o «fuerte inclinación» *[strong inclination]*, pero la palabra casi siempre va asociada con entidades plenamente concretas como «balsa», «corriente», «estacas», «valla», «piernas», «presa», «ramas», «palo», «cestas», «cercado» o «compañero». Siglo y medio después, *North and South* –una novela de hombres y máquinas, en la que la fuerza física claramente importa– invierte el modelo: un par de «constitución fuerte y enorme» y «brazos fuertes»; y docenas de *strong* unidos a sustantivos como voluntad, deseos, tentación, orgullo, esfuerzo, objeción, sentimiento, afectos, verdad, palabras o gustos intelectuales. En *Self-Help*, *strong* va casi siempre asociado con voluntad, seguido en frecuencia por facultad inventiva, patriotismo, instinto, propensión, alma, resolución, sentido común, temperamento y mentes tolerantes. *Culture and Anarchy* asocia también *strong* con inspiración, individualismo, creencia, cualidades aristocráticas, sagacidad y gustos. Otro adjetivo: *heavy* [pesado, firme, profundo, serio]. En *Robinson Crusoe,* aparte de *heavy hearts* [corazones pesarosos], *heavy* son los barriles, la madera, las mercancías, las cosas, la piedra de moler, la rama, la mano de almirez, el barco, el oso y similares. En *Halifax*, encontramos *heavy* con miradas, afectos, suspiros, cargas, notas, noticias, desgracias, muchas de ellas en presencias múltiples; en *North and South*, *heavy* acompaña a presión, dolor, humedad de lágrimas, vida, trance y pulsos de agonía; en *Our Mutual Friend,* califica a ceño, ojos, algo ininteligible, suspiros, acusaciones, decepción, resentimiento y reflexiones. Por último, observemos *dark* [oscuro, vago]. En *Robinson Crusoe* indica ausencia de luz, punto. En *North and South, dark* acompaña a mirada deslucida, rincones del corazón, sagrado recoveco de su corazón, nube sobre su rostro, ira, horas y red de sus actuales fortunas. En *Our mutual friend, dark* califica a profunda trama secreta, así como a atención, sueño, combinación, ceño, señor, antecámaras del mundo presente, sonrisa, negocio, mirada, nube de sospecha, alma, expresión, motivo, rostro, transacción y lado de la historia. En *Middlemarch*

encontramos *dark* como modificador de épocas, periodo, territorios de patología, silencio, tiempos, vuelo de augurio maligno y armario de su memoria verbal.

Sería fácil añadir otros ejemplos *(hard* [duro, difícil]*, fresh* [fresco, nuevo]*, sharp* [agudo, perspicaz]*, weak* [débil, blando]*, dry* [seco, árido]...), pero el argumento está claro: los autores victorianos empezaron a aplicar muchos adjetivos que antes indicaban rasgos físicos a estados emocionales, éticos, intelectuales o incluso metafísicos[37]. En el proceso, los adjetivos se vuelven metafóricos y, por lo tanto, adquieren el tono emocional típico de este tropo: si, aplicados a una «valla» o a una «cueva», *strong* y *dark* indican robustez y ausencia de luz, aplicados a «voluntad» y «ceño» expresan un veredicto positivo o negativo –a medias ético y a medias sentimental– sobre el sustantivo al que van unidos. Su significado ha cambiado y, por lo tanto, y esto es más importante, también su *naturaleza:* su objetivo no es ya la «precisión literal, la definición inconfundible, y la inteligibilidad clara» de la prosa hegeliana[38], sino la expresión de un juicio de valor en miniatura[39].

Juicios de valor; pero de un tipo concreto. En un reciente estudio cuantitativo, Ryan Heuser y Long Le-Khac han estudiado con detalle

---

[37] Solo un estudio a gran escala de los adjetivos en inglés (imposible aquí) puede establecer la extensión y la cronología exactas de este cambio semántico; todo lo que puedo decir es que, por el momento, no he encontrado nada comparable, en cantidad o calidad, al caso victoriano.

[38] G. W. F. Hegel, *Aesthetics: Lectures on Fine Art,* Oxford, 1998, vol. II, p. 1.005.

[39] La preferencia de Smiles por el valor atributivo de los adjetivos frente al predicativo forma parte de esta transformación. Como en una ocasión señaló Dwight Bolinger, cuando ambas opciones son igualmente posibles, la posición atributiva tiende a indicar una característica permanente y esencial (este es un río navegable), mientras que la predicativa describe una situación navegable (este río es navegable hoy). Elaborando esta distinción, Bolinger observa a continuación que, en conjunción con los nombres agentivos (cantante, trabajador, mentiroso, perdedor, etc.), numerosos adjetivos tienen un significado «literal» en la posición predicativa *(the fighter was clean* [el combatiente estaba limpio]; *the typist was poor* [el mecanógrafo era pobre]) y otro metafórico evaluativo en la atributiva *(a clean fighter* [un combatiente limpio]; *a poor typist* [un mal mecanógrafo]). Aunque no idénticos a los míos, ni limitados a los tiempos victorianos, estos hallazgos son suficientemente similares como para sugerir interesantes posibilidades de estudio; véase Dwight Bolinger, «Adjectives in English: Attribution and Predication», *Lingua,* 1967, pp. 3-4, 28-29. En su artículo titulado «The "Récit de Théramène" in Racine's *Phèdre*» (1948), Leo Spitzer ya había observado, de pasada, que «el adjetivo antepuesto no describe datos físicos sino que saca conclusiones morales del derramamiento de sangre; véase *Essays on Seventeenth Century French Literature,* Cambridge, 1983, p. 232.

el descenso de frecuencia de los campos semánticos de «valores abstractos», «limitación social», «evaluación moral» y «sentimiento» en las novelas inglesas del siglo XIX[40]. La primera vez que presentaron sus resultados, yo me mostré escéptico: ¿el sentimiento y la evaluación moral, *perdiendo* frecuencia en tiempos victorianos? Imposible. Pero sus pruebas eran impecables. Y además, otro de sus hallazgos explicaba el galimatías: entre los campos semánticos cuya frecuencia aumentaba, había un grupo de adjetivos que casi se triplicó en el transcurso del siglo, y que entraba casi sin excepción –*hard* [duro], *rough* [áspero], *flat* [plano], *round* [redondo], *clear* [claro], *sharp* [agudo]– en el grupo que yo he descrito (y que también tenía, como revelaba un gráfico inédito con las colocaciones de *sharp,* las mismas asociaciones metafóricas –calificando a ojos, voz, mirada, dolor...– que yo había encontrado).

Los juicios de valor adoptaron más de una forma en la narrativa del siglo XIX. Uno de los primeros tipos, en el que el juicio era perfectamente visible, era el léxico abiertamente cargado de valor («vergüenza», «virtud», «principio», «gentil», «moral», «indigno» son ejemplos ofrecidos por Heuser y Le-Khac), descendió constantemente en el transcurso del siglo. Pero, al mismo tiempo, el ascenso de los «adjetivos victorianos» había posibilitado otro tipo de juicio, a un tiempo más general (porque los adjetivos están casi por todas partes), y mucho más *indirecto:* porque los objetivos no «evalúan» del todo –algo que es un acto de habla explícito y discursivo–, sino que presentan un rasgo determinado *como perteneciente al objeto en sí*. Y son *doblemente* indirectos, por supuesto, cuando el juicio usa términos genéricos como «oscuro», «agudo» o «fuerte», en los que la declaración de los hechos y la reacción emocional son por definición inseparables. Cuando Gaskell, en *North and South,* escribe que «la expresión de su rostro, siempre severa, *se intensificó [deepened]* hasta alcanzar una *siniestra [dark]* ira», o Smiles, en *Self-Help*, habla del «*fuerte* sentido común» de Wellington, están expresando juicios, *aunque nadie ha juzgado realmente*. Es como si el mundo estuviese declarando por sí solo su propio significado. Esta es la estrategia de los adjetivos victorianos.

Permítaseme intentar aclarar el término «juicio». Ante todo, palabras como *dark* y *strong* poseen una trascendencia evaluativa *limitada:* indican, respectivamente, una opinión negativa y positiva sobre la expresión de

---

[40] Ryan Heuser y Long Le-Khac, «A Quantitative History of 2.958 Nineteenth-Century British Novels: The Semantic Cohort Method», Literary Lab Pamphlet 4; disponible en litlab.stanford.edu.

Mrs. Thornton y el sentido común de Wellington, pero siguen teniendo una fuerza muy inferior a la de términos como «indigno» y «moral», y no digamos de «vergüenza» y «virtud». Los adjetivos victorianos aportan toquecitos modestos –pueden permitírselo, dada la frecuencia de su aparición– que se acumulan discretamente, sumándose a una «mentalidad» para la que es imposible hallar una declaración fundadora explícita. Típico de esta mentalidad es el hecho de que los valores morales no se sitúen en primer plano *tal cual* (como se planteaban en los juicios de comienzos del siglo XIX), sino que aparezcan inextricablemente mezclados con las emociones. Tomemos ese *dark:* hay en la palabra una sensación de principios transgredidos, y de rigidez individual, y de cierta fealdad, también, y la amenaza de una explosión repentina; contiene un aspecto «objetivo» (que describe el estado emocional de Mrs. Thornton) y otro «subjetivo» (los sentimientos del narrador). Pero la jerarquía de estos diversos factores no llega a definirse, y esta apertura da más fuerza al complejo metafórico. Este es el «significado» de los adjetivos victorianos.

Este es el significado de los adjetivos victorianos: menos claridad ética, pero mayor fuerza emocional; menos precisión, más significado. «El rasgo más distintivo de las almas modernas y de los libros modernos», escribe Nietzsche en *La genealogía de la moral,* es el «modo de hablar vergozosamente *moralizado* que gradualmente ha convertido todos los juicios modernos sobre hombres y cosas en una babosada»[41]. Babosada... Tal vez sea excesivo. Pero ese «modo de hablar moralizado» es definitivamente la verdad del victorianismo. Moral*izado*, más que moral: lo importante no es tanto el *contenido* del código ético (una previsible mezcla de cristianismo evangélico, imaginario del Antiguo Régimen y ética del trabajo), como su inaudita *omnipresencia:* el hecho de que, en el universo victoriano, todo lo que existe tiene cierto *significado* moral. No mucho, quizá; pero nunca falta. Es esta incrustación de juicios de valor sobre hechos concretos lo que convierte a los adjetivos victorianos en un ejemplo de la cultura en general.

Y en un ejemplo, también, de un gran punto de inflexión en la historia de la prosa moderna. Hasta entonces, a través de las múltiples opciones interconectadas que describo en *The Bourgeois* –la gramática de la irreversibilidad, el rechazo del significado alegórico, la búsqueda «verbosa» de la precisión, la «especulación aplastada» del principio de realidad,

---

[41] Friedrich Nietzsche, *The Genealogy of Morals* (1887), ed. por Walter Kaufmann, Nueva York, 1967, p. 137.

el respeto analítico por los detalles, la estricta objetividad del estilo indirecto libre–, la prosa burguesa había avanzado en general hacia el desencanto weberiano: un asombroso avance en la precisión, la variedad y la congruencia, pero un avance que ya no podía «enseñarnos nada sobre el *significado* del mundo»[42]. Pues bien, en los adjetivos victorianos el significado es lo fundamental. En su mundo, todo lo que existe tiene «cierto significado moral», escribí, y me refería principalmente a «cierto» y a «moral». Pero podría cambiarse fácilmente el énfasis: con los adjetivos victorianos, todo lo que existe tiene cierto *significado* moral. Podemos tener una idea más vaga de lo que «existe», pero ciertamente sabemos *qué se siente* al encontrarlo. El mundo ha recuperado su significado. Ha comenzado el reencantamiento, en la escala más «molecular».

¿Qué ha hecho que la precisión sea más importante que el significado?, pregunta un capítulo anterior de *The Bourgeois* al examinar el exceso –en apariencia contraproducente– de detalles en las descripciones del siglo XIX. Aquí deberíamos revertir la pregunta: ¿qué ha hecho que el significado sea más importante que la precisión? ¿Y qué ocurre, una vez que eso ocurre?

7. «EARNEST»

Adjetivos convertidos en inadvertidos vehículos de los valores victorianos. Pero uno de ellos no pasó en absoluto inadvertido. «Al Dr. Arnold y sus admiradores», escribía en 1858 *The Edimburgh Review,* en una reseña sobre *Tom Brown's Schooldays* (1857), una novela dedicada al colegio Rugby, «debemos la sustitución del predecesor *serious* por *earnest*». Sustitución es una palabra demasiado fuerte; pero no cabe duda de que la distancia entre ambos términos descendió drásticamente a mediados de siglo[43]. Claramente, los victorianos encontraban en *earnest* algo que consideraban importante, y de lo que *serious* carecía. ¿Pero qué?

---

[42] Franco Moretti, *The Bourgeois: Between History and Literature,* Londres y Nueva York, 2013, caps. I y II. Max Weber, «Science as a Vocation», en *From Max Weber. Essays in Sociology,* Abingdon, 2009, p. 143.

[43] En el corpus bibliográfico de Google, la frecuencia de *serious* casi duplica la de *earnest* hasta 1840, cuando los dos términos se acercan, dándose respectivamente 5 y 4 veces en cada 100.000 palabras; después de 1870, las sendas divergen de nuevo (hasta que finalmente, en el siglo XX, *serious* adquiere una frecuencia diez veces superior a *earnest)*. En las 250 novelas de la base de datos de Chadwyck-Healey, una especie de versión extensa del canon del siglo XIX, la diferencia desaparece por completo entre 1820 y 1845, y lo mismo puede decirse (aunque aproximadamente una generación más tarde, en 1840-1860) del corpus más amplio del Literary Lab.

Mohammed «era uno de esos que no pueden sino hablar en serio *(in earnest)*», escribe Carlyle en *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History:* uno de esos «a quienes la propia naturaleza ha designado para ser *sinceros*»[44]. La sinceridad, esa es la clave. No es que *serious* implique falta de sinceridad, por supuesto; pero al centrarse en las *consecuencias reales* de las propias acciones, deja la sinceridad al margen. Para *earnest,* por el contrario, los resultados objetivos de una acción son menos importantes que el espíritu con el que dicha acción se emprende; una «acción» tampoco es completamente correcta, porque –si la seriedad *[seriousness]* está, de hecho, orientada a la acción y es temporal (uno se pone serio para *hacer* algo)– *earnest* indica una cualidad más permanente: lo que uno *es,* no lo que por casualidad esté haciendo en un momento dado. El Mohammed de Carlyle lo hacía todo *siempre* en serio *[in earnest]*.

> Dos términos casi sinónimos, uno de los cuales posee un componente moral del que el otro carece. Obligados a compartir el mismo espacio semántico restringido, *earnest* y *serious* amplificaron sus diferencias, estableciendo una antítesis que, pienso, solo existe en inglés[45], y como resultado de esto *serious* perdió su neutralidad y se volvió «malo»[46]. Pero si la palabra *serious* pudo ser

---

[44] Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History* (1841), ed. por Michael K. Goldberg, Berkeley, 1993, p. 47.

[45] *John Halifax, Gentleman,* donde ambos términos aparecen más o menos con la misma frecuencia, ofrece un buen ejemplo de su polarización semántica: el grupo *earnest/ness/ly* [serio/seriedad/seriamente] combina ética, emociones, sinceridad y pasión («Su *earnest* amabilidad, su activa bondad, dirigida a un tiempo a la verdad y a las cosas bien hechas, llegó al corazón de las mujeres», p. 307; «Estaba también interesado y *earnest* respecto a cosas más elevadas que el mero negocio [...] los niños de la fábrica [...] la abolición de la esclavitud», p. 470), mientras que el grupo *serious/ness/ly* [serio/seriedad/seriamente] va asociado con el dolor, la furia y el peligro: «Encontré a John y su esposa en una conversación seria *[serious]*, incluso dolorosa», escribe el narrador, mientras los dos contemplan la posibilidad de que una de sus visitantes pudiera estar cometiendo adulterio (p. 281); más tarde, cuando el hijo de Halifax se enamora de la hija de un exjacobino, «Mr. Halifax, hablando en ese tono bajo al que caía su voz cuando algo le producía un serio *[serious]* desagrado, posó la mano sobre el hombro del muchacho [...]. La madre, aterrada, se apresuró a interponerse entre ambos» (pp. 401-402). Igualmente, en *North and South: earnest* hace referencia a una emoción intensa y sincera («los ojos claros, profundos, *earnest»;* «sus modales *earnest* pero amables»; «la mirada afectuosa y *earnest»)*, mientras que *serious* es todo aquello mal recibido y que asusta: ansiedad, errores, contrariedad, aprensión, acusación, enfermedad, imputación, daño...

[46] Las asociaciones negativas de *serious* persisten en la actualidad en el inglés de Estados Unidos: en años recientes, *serious* apareció en un discurso sobre el Estado de la Unión pronunciado por Bush, en relación con las amenazas terroristas, y el *serious problem* de la dependencia de Estados Unidos al petróleo; en un discurso sobre el Estado de la Unión pronunciado por Obama, se asociaba con las amenazas de estos *serious times* [tiempos peligrosos] y con «bancos que sufren *serious problems*».

> exiliada a una especie de purgatorio lingüístico, la seriedad *[seriousness]* objetiva de la vida moderna –fiabilidad, respeto por los hechos, profesionalidad, claridad, puntualidad– siguió siendo, por supuesto, tan real como siempre, y es aquí donde *earnest* realizó su pequeño milagro semántico: *conservar* la tonalidad fundamental de la existencia burguesa, principalmente en la locución preposicional *in earnest,* al tiempo que la *dotaba de un significado ético sentimental*. Es la misma sobredeterminación semántica de otros adjetivos victorianos, pero, esta vez, aplicada al aspecto fundamental de la sociedad moderna. No sorprende que *earnest* se convirtiese en el santo y seña de la Gran Bretaña victoriana.

Gran Bretaña victoriana. En general, esta idea ha atravesado dos fases principales, cada una de aproximadamente medio siglo. La primera hacía principalmente referencia –por citar de nuevo la maravillosa invectiva de Nietzsche– a la «mendacidad moralista» de los victorianos; la segunda, a las estructuras de poder de su sociedad. Dos libros de Steven Marcus pueden señalar ambos marcos interpretativos: *The Other Victorians,* en 1966, ofrecía la concluyente acusación explosiva contra la hipocresía victoriana; *Engels, Manchester and the Working Class,* en 1974, inauguraba el nuevo paradigma, en el que la categoría de victorianismo perdía su obviedad, y el propio término «victoriano» –que tanto había destacado en la primera parte del siglo, desde *Eminent Victorians* a *The Victorian Frame of Mind, Victorian Cities, Victorian People* y de hecho *The Other Victorians*– fue sustituido en un título tras otro por «clase», «policía», «política del cuerpo», «reforma industrial», «historia política» o «economía del cuerpo». El victorianismo no había desaparecido, pero claramente había perdido su valor conceptual, y sobrevivía solo como etiqueta cronológica aplicada al capitalismo de mediados del siglo XIX o al poder, más en general.

En la medida en que hablar de victorianismo podía ser una forma de *no* hablar del capitalismo, me parece que el trabajo de los pasados cuarenta años tiene sentido. Pero, claramente, el argumento de este ensayo es que el concepto todavía tiene mucho que ofrecer al análisis crítico del poder. En primer lugar, sin embargo, deberíamos «extraer» el victorianismo del transcurso de la historia británica, y situarlo en el contexto comparativo de la Europa burguesa del siglo XIX. Esto no supone «exportar» la idea a otros países, como ha hecho Peter Gay en *The Bourgeois Experience,* que acaba con el dudoso resultado de declarar victoriana a (media) Europa. En mi opinión, el victorianismo sigue siendo un rasgo claramente británico; pero en el sentido de ser *la respuesta específicamente británica a una problemática europea común*. La peculiaridad nacional se conserva, pero solo como posible resultado de una matriz histórica: y el victorianismo se convierte en un tema para comparatistas, en igual medida que para los victorianistas.

La peculiaridad fue, por supuesto, la preeminencia de Reino Unido en el capitalismo del siglo XIX, que convirtió el victorianismo en el primer ejemplo de hegemonía cultural de la historia moderna. «A cada hombre», dice Mariamne en la gran tragedia de Hebbel, «le llega un momento en el que quien guía su estrella le permite / llevar sus propias riendas. Lo terrible es / que nadie conoce el momento...». Para el burgués, ese momento fundamental llegó en el Reino Unido de mediados del siglo XIX, y las decisiones tomadas entonces tuvieron un peso impresionante en la forma de la historia posterior. Tal vez esto explique la furia de algunas de estas páginas, en las que actúo como si la naturaleza de los adjetivos, o los convencionalismos del desnudo, fueran candentes cuestiones contemporáneas. Son, debo añadir, cosa del pasado. Pero ese pasado ha determinado nuestro presente.

Lo ha determinado, al darle la espalda a la representación «realista» (Marx) o «desencantada» (Weber) de la modernidad. Piénsese en los recursos estilísticos aquí analizados: la «motivación» narrativa del deseo sexual; la parentización sintáctica de las verdades incómodas; el adorno del poder presente con el derecho antiguo; la reescritura ética de las relaciones sociales; el velo metafórico que los adjetivos proyectaban sobre la realidad: como múltiples formas de hacer «significativo» (o no insignificante, si se diera el caso) el mundo moderno. El significado, más importante que la precisión. *Mucho* más importante. Si el burgués inicial había sido, en general, hombre de conocimiento, la mezcla victoriana de negación y sentimentalismo lo transformó en criatura que temía y odiaba el conocimiento. Esta es la criatura a la que ahora debemos conocer.

8. ¿Quién no ama el conocimiento?

Tom Brown's Schooldays: la novela escogida por *The Edinburg Review* para su reflexión sobre *earnest*. «¿Le diré [...] que lo mando al colegio a convertirse en un buen estudioso?», se pregunta el hacendado Brown cuando su hijo Tom está a punto de partir hacia el internado de Rugby. «Bueno, pero no lo mando al colegio para eso», se corrige a sí mismo: «Las partículas griegas, o la digamma» no son lo importante; por el contrario, «con que se convierta en un inglés valiente, útil y sincero, y en un *gentleman*, y un cristiano, me conformo»[47]. Valiente, sincero, un *gentleman* y un cristiano; para eso sirve Rugby. Y su director (el real, no el de novela)

[47] Robert Hughes, *Tom Brown's Schooldays* (1857), Oxford, 1997, pp. 73-74.

coincide: «Lo que debemos buscar aquí», les dice a los chicos mayores en quienes le gustaba delegar su autoridad, «es, primero, principio religioso y moral; segundo, conducta caballerosa; tercero, capacidad intelectual». *Tercero,* capacidad intelectual. «Antes que a mi hijo la ciencia física le pareciese lo principal», añade en un momento menos cauteloso, «preferiría que creyese que el sol gira alrededor de la Tierra»[48].

El sol gira alrededor de la Tierra. El escolar Tom Brown tiene más sentido común que eso; aun así, cuando al final de la novela le preguntan qué quiere «llevarse» de Rugby, se da cuenta de que no tiene ni idea; y entonces:

> Quiero ser número uno en críquet y fútbol, y en todos los demás juegos [...] y agradar al Doctor; y quiero irme sabiendo suficiente latín y griego como para pasar respetablemente por Oxford.

Deportes; después, la aprobación del Doctor; y por último, y en menor medida, aprender «lo suficiente» como para superar descuidadamente otro ciclo educativo. Al menos en una cosa, por lo tanto, hacendado, doctor y muchacho coinciden a la perfección: el conocimiento está *en el extremo inferior* de la jerarquía educativa. Es la primera vena de antiintelectualismo victoriano, arraigada en la visión del mundo militar y cristiana de la vieja elite, y revitalizada a mediados de siglo por sus escuelas más prestigiosas (y, más tarde, por las carreras profesionales en el imperio). Pero no es la única fuerza que presiona en esa dirección. «Cómo disfruta uno viendo [...] a este hombre práctico, endurecido, aparentemente opaco, quizá malhumorado, casi estúpido», escribe Carlyle en *Past and Present,* «lanzarse contra un ligero e ingenioso hombre teórico»; y ciertamente el hombre práctico, casi estúpido, no tarda mucho en poner en ridículo a su ingenioso rival[49]. «El genio quizá no sea necesario», añade Smiles en un capítulo titulado «Aplicación y perseverancia»; en cuanto a «colegios, academias y universidades», también ellos están excesivamente valorados;

---

[48] Los pasajes de Arnold están citados en un libro de Lytton Strachey, *Eminent Victorians* (1918), Oxford, 2003, pp. 149 y 153. Asa Briggs cita otro dicho memorable: «La mera agudeza intelectual, desprovista, como ocurre en demasiados casos, de todo lo exhaustivo y grande y bueno [es] más asquerosa que la más desesperada imbecilidad, y me parece casi como el espíritu de Mefistófeles». *Victorian People: A Reassessment of Persons and Themes* (1955), ed. revisada, Chicago, 1975, p. 144.

[49] «De todas las naciones del mundo», añade Carlyle en otra parte, «los ingleses son los de habla más torpe, los de acción más sabia [...], si la lentitud, lo que nosotros en nuestra impaciencia denominamos "estupidez", fuese el precio del equilibrio estable sobre el inestable, ¿rechazaríamos cierta lentitud?», T. Carlyle, *Past and Present,* cit., pp. 164-168.

mucho mejor es «la educación vital a diario impartida en nuestros hogares, en las calles, detrás de los mostradores, en los talleres, y en el telar y el arado, en contadurías y fábricas»[50].

Talleres y telares, en lugar de escuelas y academias. «La revolución industrial no debía mucho a la teoría científica», observa Houghton, y en consecuencia «en lugar de fomentar la investigación científica, el éxito de la tecnología temprana confirmó el antiintelectualismo propio de la mente empresarial»[51]. El antiintelectualismo es «el antisemitismo del empresario», coincide Richard Hofstadter, que siguió la trayectoria del mismo desde la Gran Bretaña victoriana al Estados Unidos de posguerra[52]. Este, sin embargo, ya no es el alegre barbarismo del hacendado Brown, con sus partículas griegas y su digamma; una sociedad industrial *necesita* conocimiento; pero lo necesita *en la medida en que sea útil*. De nuevo esa palabra: un grito de batalla del victorianismo, desde la Sociedad para la Difusión del Conocimiento Útil a las palabras del industrial de *North and South* («para mí, cualquier hombre que sepa leer y escribir tiene suficiente cantidad de conocimiento realmente útil»), a *The Idea of a University* planteada por Newman («la cultura mental es enfáticamente *útil*»), el toque felino de Bagehot acerca de Scott –«ningún otro hombre tenía un intelecto más útil»– e incontables otros[53]. Siguiendo al conocimiento como una sombra, «útil» lo convierte en una herramienta: el adjetivo dirige al conocimiento, que ha dejado de ser un fin en sí mismo, hacia una función predeterminada y un horizonte circunscrito, por no mencionar los *resultados* que se esperan de él. Conocimiento útil o conocimiento sin libertad.

Esto, en el extremo «prosaico» y popular del espectro victoriano. Ahora, Tennyson:

> ¿Quién no ama a Conocimiento? ¿Quién se manifestará
> Contra su belleza? ¡Ojalá se mezcle
> Con los hombres y prospere! ¿Quién fijará
> Sus pilares? Dejemos que su obra se imponga.

¿Quién no ama el conocimiento? Por supuesto. Pero...

---

[50] Samuel Smiles, *Self-Help*, 1859, caps. III, I.
[51] W. E. Houghton, *The Victorian Frame of Mind 1830-1870*, cit., pp. 113-114.
[52] Richard Hofstadter, *Anti-Intellectualism in American Life*, Nueva York, 1963, p. 4.
[53] E. Gaskell, *North and South*, cap. X; John Henry Newman, *The Idea of a University*, New Haven, 1996, p. 118; Walter Bagehot, «The Waverley Novels» (1858), en *Literary Studies*, Londres, 1891, vol. II, p. 172.

Pero en su frente se asienta un fuego:
Se pone su semblante descarado
Y salta en la oportunidad futura,
Sometiéndolo todo al deseo.

Todavía a medio crecer, niña, y vana,
No logra superar el temor a la muerte.
¿Qué es ella, separada de amor y fe,
Sino una especie de enloquecida Atenea del cerebro

De los Demonios? Ferozmente dispuesta a hacer estallar
Todas las barreras en su carrera hacia delante
Por el poder. Pongámosla en su lugar;
Ella es la segunda, no la primera[54].

Conocimiento con mayúscula. Pero si «ella» [Tennyson lo personifica y le atribuye género femenino] está «separada» de «amor y fe» –si está «privada», como diría el director Thomas Arnold, «de aquello que es grande y bueno–, se convierte en algo «a medio crecer», y «salvaje», mientras el «cerebro» *[brain]* («de los Demonios», el «espíritu de Mefistófeles» de Arnold) se hace rimar con «vano» *[vain]*. Y en un poema en el que el encabalgamiento es infrecuente, el que se dé en tres estrofas consecutivas[55] nos dificulta tanto el captar la sintaxis que la chanza clasista de «Pongámosla en su lugar» transmite un suspiro de alivio métrico. Y entonces, por supuesto, «Es la segunda, no la primera». ¿Una pequeña diferencia? «Marca toda la diferencia del mundo el que pongamos la Verdad en el primer lugar o en el segundo», reza el lema situado por John Morley como epígrafe a *On Compromise* (1874). El primer lugar significa autonomía; el segundo, subordinación:

[...] Ella es la segunda, no la primera.

Una mano superior debe domarla,
Para que no sea todo en vano; y guiar
Sus pasos, para que avance junto a
La sabiduría, como el niño pequeño:

Porque ella es terrenal de la mente,
Pero la sabiduría, celestial del alma.

---

[54] A. Tennyson, *In Memoriam,* CXIV.

[55] «Del cerebro/ De los Demonios»; «hacer estallar/ todas las barreras»; «carrera hacia delante/ por el poder». La inestabilidad métrico-sintáctica había emergido, con otros tres encabalgamientos, inmediatamente después de las palabras «¿Quién no ama a Conocimiento?»: «manifestará/ contra», «se mezcle/ Con los hombres», y «fijará/ Sus pilares».

Una mano superior. Pobre conocimiento. Cuando no se ve obligado a ser «útil», tiene que ser bueno. Su único consuelo es que la belleza lo tiene peor. Entre las 20.000 palabras de *In Memoriam,* «belleza» aparece... dos veces. Una en el fragmento que acabamos de ver, donde, como atributo de conocimiento («¿Quién se manifestará/ Contra su belleza?), está en sí controlada por la sabiduría celestial; y otra aquí:

> Mi propia y débil vida debería enseñarme esto,
> Que la vida vivirá por siempre,
> Por lo demás la tierra es oscuridad en el núcleo,
> Y polvo y cenizas todo lo que existe;
>
> Este círculo de verde, esta esfera de llamas,
> Belleza fantástica; que acecha
> En algún enloquecido Poeta que trabaja
> Sin conciencia ni objetivo.[56]

Fantástica belleza [*beauty*]. Pero para Tennyson el adjetivo no es el modificador eufórico de hoy; es como la «fe fantástica» de la Ignorancia en *El progreso del peregrino*: significa ilusoria, efímera, peligrosa: algo que «acecha» –¡acecha!– en «algún poeta enloquecido» (como la «enloquecida Atenea» de la estrofa CXIV) que trabaja «sin conciencia». Ese poeta debe de ser el protagonista de la siguiente estrofa, para la que, de acuerdo con su propio hijo, Tennyson se había inspirado en «el grito del "Arte por el Arte"»:

> ¡El arte por el Arte! ¡Saludos, verdadero Señor del Infierno!
> ¡Saludos Genio, Señor de la Voluntad Moral!
> «¡El más vulgar de los cuadros bien pintados
> Es más poderoso que los más puros de los mal pintados!»[57].

La década de 1850; los años en los que *Les fleurs du mal* y *Madame Bovary* anuncian la aparición de un campo literario autónomo en el que un texto «puede ser hermoso, no solo a pesar del aspecto en que no es bueno, sino por el contrario *en ese mismo aspecto*»[58]; de forma tal, sí, que el más vulgar de todos los cuadros bien pintados *es* más poderoso que los más puros mal pintados. Volvemos a *Olimpia* y *El caballero errante*. Y lo que es cierto para el arte, continúa Weber, también lo es para la ciencia: en la que «algo puede ser cierto aunque no sea hermoso, ni sagrado, ni bueno». Cierto, aunque no sea *ni* hermoso *ni* sagrado *ni* bueno: más que cualquier contenido específico, es esta radical *separación de las esferas intelectuales* lo que

---

[56] A. Tennyson, *In Memoriam,* XXXIV.
[57] Hallam Tennyson, *Alfred Lord Tennyson,* Nueva York, 1897, p. 92.
[58] M. Weber, «Science as a vocation», cit., p. 148.

define la novedad de la cultura burguesa, y convierte «La ciencia como vocación» en su gran manifiesto. La ciencia y el arte no deben ser «útiles» ni «sabias»; solo deben seguir su lógica interna. Autonomía. Pero el manifiesto victoriano se escribió precisamente en contra de la autonomía.

9. niebla

«Hasta aquí he insistido principalmente en la belleza», escribe Matthew Arnold al comienzo del segundo capítulo de *Culture and Anarchy*[59]. ¿De verdad? Cierto que la palabra belleza aparece 17 veces en solo una docena de páginas; pero, por ejemplo, «perfección» ya ha aparecido 105, y «cultura», 152. Más importante, Arnold, a su «belleza», nunca le ha permitido ser simplemente belleza; siempre la ha acompañado de un complemento ético, cada vez que la menciona: «belleza *divina», «sabiduría* y belleza», «la belleza y el *valor* de la naturaleza humana», «la idea de belleza y de una *naturaleza humana perfecta por todos sus lados*» (dos veces), «la idea de belleza, *armonía y completa perfección humana*» (también dos veces), más siete variaciones ligeras acerca de la belleza y la dulzura.

Belleza... moralizada. *In Memoriam*. Pero hay más. «Hasta ahora he insistido principalmente en la belleza, o la dulzura *[sweetness]»,* continúa Arnold: la belleza, es decir, la dulzura. ¿Dulzura? «principalmente en la belleza, o la dulzura, como un carácter de perfección». Belleza o dulzura; dulzura o perfección. Cajas chinas. Dentro de cajas –«al convertir la dulzura y la luz en caracteres de perfección, la cultura comparte espíritu con la poesía»– y cajas –«como la religión; ese otro esfuerzo en busca de la perfección»– hasta que alcanzamos la caja de todas las cajas: «porque, como la religión –y cualquier otro esfuerzo para alcanzar la perfección– atestigua que quien trabaja por la dulzura y la luz, trabaja para hacer prevalecer la razón y la voluntad de Dios»[60].

Niebla.

«La nebulosidad es la madre de la sabiduría», escribía Morley, sarcásticamente, en *On Compromise*[61]*;* probablemente no pensaba en Arnold, pero podría haberlo hecho: belleza, dulzura, luz, perfección, poesía,

---

[59] Matthew Arnold, *Culture and Anarchy* (1869), Cambridge, 2002, p. 81.
[60] *Ibid.*, pp. 67, 78.
[61] John Morley, *On Compromise* (1874), Hesperides, 2006, p. 39.

religión, razón, la voluntad de Dios... ¿Qué es esto? ¿Son los conceptos de Arnold tan nuevos que solo pueden emerger por aproximación indirecta? No; no son nuevos en absoluto; ni son el tipo de idea –como «niño», «montón» o «rojo»– cuyo significado lleva adjunta como condición una cierta vaguedad[62]. Su porosidad es, por el contrario, una forma de aseverar la *unidad* fundamental e inmutable de la cultura. Lo hermoso tiene que ser *también* bueno *y* sagrado *y* cierto. El comienzo del renacimiento del gótico, escribe Kenneth Clark, fue la decisión de «excluir los términos técnicos» del debate sobre el nuevo Parlamento, y dejar que «los simples valores humanos ocupasen su lugar»[63]. Simples valores humanos: los hombres de cultura, escribe Arnold, «se han esforzado por separar el conocimiento de todo aquello desagradable, grosero, difícil, abstracto, profesional, exclusivo; humanizarlo, hacerlo eficiente fuera de la camarilla de los cultivados y educados»[64]. Son «la facilidad, la gracia y la versatilidad» de los «liberalmente educados» a los que alude Newman en *The Idea of a University;* la cruzada de Ruskin contra la precisión «mecánica»; o, de nuevo, la «atractiva presencia conversacional» como la «cualidad más distintiva» de Arnold[65]. Y el resultado de todo esto...

El resultado es que la cultura *no* debe ser una profesión. Esta es la fuente de la niebla que invade cada página de *Culture and Anarchy:* la facilidad y la gracia del *dilettante,* flotando a la deriva entre los valores humanos, sin inclinarse ante las definiciones mecánicas que un profesional tendería a dar. No es que la vaguedad de Arnold sea en consecuencia invencible: para saber lo que él entiende por «cultura», por ejemplo, solo necesitamos olvidar las insípidas fórmulas por las que es famoso –«lo mejor que se ha pensado y conocido»: niebla– y observar las concordancias del término: y desde dentro de la oposición entre cultura y anarquía, se materializa otra en la que la cultura gravita en torno a la idea de Estado y la anarquía en torno

---

[62] «Ciertos conceptos son irradicablemente vagos», escribe Michael Dummett, no en el sentido «de que no pudiésemos precisarlos si lo deseamos; sino, por el contrario, de que, para precisarlos, deberíamos destruir toda su razón de ser». Michael Dummett, «Wang's paradox», en Rosanna Keefe y Peter Smith (eds.), *Vagueness: A Reader,* Cambridge, Massachusetts, 1966, p. 109.
[63] K. Clark, *The Gothic Revival: An Essay in the History of Taste,* cit., p. 102.
[64] M. Arnold, *Culture and Anarchy,* cit., p. 79.
[65] Stefan Collini, «Introduction» a Matthew Arnold, *Culture and Anarchy,* Cambridge, 2002, p. xi.

a la clase obrera[66]. Luego sí, podemos dispersar la niebla y descifrar el mensaje oculto debajo. ¿Pero y si la niebla *en sí* fuese el mensaje? Dror Wahrman:

> Entre los polos de la inclusividad indivisa (radical) y la exclusividad drástica (conservadora) se levantaba el «idioma de la clase media». La capacidad de sus defensores para caminar por una fina línea [...] se basaba en el hecho de que, en cuanto a significación social, *el lenguaje de la «clase media» era inherentemente vago*. Pocos de sus defensores optaron por definirlo o especificar sus referentes[67].

Inherentemente vago. La categoría de la clase media tenía «una vaguedad inherente en relación con las estructuras sociales», añade en otra parte, «y de hecho esta vaguedad era a menudo útil para quienes la empleaban»[68]. Perfecta, esta afinidad optativa entre la retórica de la vaguedad y el término que expulsó la palabra «burgués» de la lengua inglesa. Esa opción semántica había sido un acto de camuflaje simbólico, sugiero yo en la «Introducción» a *The Bourgeois;* pero, de nuevo, el victorianismo es una larga historia de camuflaje, desde los torreones góticos al *gentleman* cristiano, desde la hipotaxis en Tennyson a las digresiones de Conrad, los capitanes de Carlyle, y los adjetivos moralizadores de todos ellos y la seriedad ansiosamente promovida. La vaguedad es lo que permite a estos espectros sobrevivir a la luz del día; la niebla que entierra la «inconfundible concreción» de la prosa y, con ella, la gran apuesta intelectual de la literatura burguesa.

---

[66] «La cultura sugiere la idea del Estado», escribe Arnold casi al final de la segunda parte: «No encontramos base para un firme poder estatal en nuestro yo ordinario; la cultura nos sugiere uno en nuestro mejor yo» (p. 99). Y en la «Conclusión»: «Por consiguiente, a nuestros ojos, el marco mismo y el orden exterior del Estado, quien sea que administre el Estado, es sagrado; y la cultura es el enemigo más resuelto de la anarquía, por los grandes designios y esperanzas para el Estado que la cultura nos enseña a alimentar» (p. 181). En cuanto a la anarquía, en aquellos casos en los que el término va unido a un referente social reconocible, se trata de «la rdueza de Hyde Park» de extracción obrera (p. 89); en un momento especialmente desvergonzado, Arnold admite que «hacer lo que a uno le gusta» era «suficientemente oportuno siempre que solo los bárbaros y los ignorantes hagan lo que les guste, pero [se está] volviendo inoportuno, y causante de anarquía, ahora que la plebe también quiere hacer lo que le gusta» (p. 120).

[67] Dror Wahrman, *Imagining the Middle Class: The Political Representation of Class in Britain, c. 1780-1840,* Cambridge, 1995, pp. 55-56.

[68] *Ibid.,* pp. 8, 16.