

CAPITALISMO Y FORMA

Muchas han sido las clases dominantes que han aspirado a eliminar de la memoria histórica la sangre y la miseria de la que han nacido. Como advierte Blaise Pascal con impresionante franqueza en su *Pensées*, «La verdad sobre la usurpación [original] no debe ser manifiesta; se hizo realidad en sus orígenes al margen de la razón y se ha convertido en razonable. Debemos asegurarnos de que se la considere auténtica y eterna, y sus orígenes han de permanecer ocultos si no queremos que pronto toque a su fin»¹. También Kant se mostró cauteloso a la hora de especular acerca de los orígenes del poder político, que según él constituían una amenaza para el Estado². No se trata simplemente de que éstos sean sangrientos y arbitrarios; se trata, además, del escándalo absoluto que un origen representa de por sí, en la medida en que lo que nace también puede morir. Es cierto, tal y como escribe Hume en su *Tratado sobre la naturaleza humana*, que en el origen de toda nación encontraremos rebelión y usurpación; tan sólo el tiempo logra «reconciliar a los hombres con una autoridad, haciéndola parecer justa y razonable»³. La legitimidad política, dicho brevemente, se funda sobre la memoria difuminada y la sensibilidad embotada, del mismo modo en que los crímenes llegan a crecer en nosotros como viejos compinches. Y así es cómo en Gran Bretaña, Francia, Irlanda y en otros lugares el revisionismo historiográfico a finales de la época burguesa viene a reescribir las heroicidades de la revolución como pragmática del poder en una ceremonia de autoolvido que no carece de su sintomatología neurótica.

El gran apologeta en Inglaterra de esta doctrina sobre la hegemonía política como una amnesia misericordiosa es Edmund Burke, que frente a las exigencias de los radicales argumenta a favor de unos fundamentos racionales y unos principios legítimos esenciales acudiendo a la doctrina de que sea lo que sea lo que se desarrolle se trata de lo correcto. La escena primaria sobre las fuentes del poder no merece escrutinio, y Burke considera la iniciativa de desvelarlas como un tipo de indecencia sexual.

¹ Blaise PASCAL, *Pensées*, Harmondsworth, 1966, pp. 46-47.

² Hans REISS (ed.), *Kant: Political Writings*, Cambridge, 1970, p. 143.

³ David HUME, *Treatise of Human Nature*, Oxford, 1960, p. 556.

Como irlandés, se hallaba lo suficientemente familiarizado con los valores de la costumbre, la tradición, la economía moral, las lealtades tribales y los derechos asumidos como para poder ofrecérselos al Estado británico como un baluarte frente a la impía cacería en pos de unos orígenes legítimos emprendida por los metafísicos revolucionarios. Una Irlanda que había sido objeto durante largo tiempo de la violencia británica podría recurrir, en la persona de este deslumbrante retórico parlamentario salido de un provinciano colegio en County Cork, a aspectos de su propia herencia premoderna para ofrecer a sus amos imperiales una racionalidad más compleja y persuasiva con la que poder respaldar sus rapiñas que la que éstos hubieran sido capaces de componer de otro modo. Lo que en Hume era hábito, en su colega Gael pasa a ser hegemonía.

Los orígenes, para Burke al igual que para Freud y más tarde para Dickens, son siempre criminales. Se siente tan dispuesto a sepultarlos como el más devoto deconstruccionista. Sin embargo, a pesar de todo, esto origina un problema para la ideología burguesa del progreso, ya que medir dicho progreso implica echar un vistazo al pasado, algo que a su vez puede implicar contemplar la fuente a partir de la cual se evoluciona en una trayectoria ascendente. La condición ideal, entonces, consiste en haber estado ya y desde siempre progresando, un estado de movimiento eterno sin fuente ni *telos*. No obstante, esto implica esquivar un peligro únicamente para cortejar a otro, ya que dicho movimiento eterno se asemeja incómodamente a la temporalidad distintiva de la modernidad, por la que el tradicionalista Burke siente escaso apego. Se trata del hambre perpetua por lo nuevo que Franco Moretti detecta en el estilo narrativo de Balzac, con su «necesidad de *pura narración*, sin principio ni fin...»⁴. La diferencia vital, para Burke, reside en que el progreso introduce en sí mismo la carga limitadora del pasado, en lugar de sacudírsela bruscamente. El mero paso del tiempo es, de por sí, una clase de fundamentación o un argumento de legitimación, que a su vez dará forma al presente y al futuro. No obstante, lo que funda dicho pasado no puede ser otra cosa que un pasado anterior, de modo que la historia se ve, de hecho, privada de autoridad, algo que también les sucede a partidarios de la modernidad como Thomas Paine. Paine vuelve a los orígenes –a los principios racionales que deberían gobernar la comunidad política– con el fin de desafiar al Estado, mientras que Burke se niega a volver a ellos con el fin de preservarlo.

Estabilidad burguesa y desorden capitalista

La cuestión de los orígenes revolucionarios resulta especialmente comprometida para la burguesía. ¿Acaso no es la clase media, entre todas las clases sociales, una clase pacífica, dócilmente domesticada, comprometida

⁴ FRANCO MORETTI, *The Way of the World*, Londres, 1987, p. 146.

da en virtud de sus propios intereses materiales con lo estable, lo predecible y lo duradero, más proclive a ser reprendida por plácida y bovina que por depredadora y promiscua? ¿Cómo puede entonces acomodar estos ideales con su emergencia manchada de sangre en el escenario de la historia? ¿Y cómo puede reconciliar su pulsión hacia la estabilidad con el hecho de que su revolución, específicamente, nunca toque a su fin; con el hecho de que la clase capitalista, tal y como nos recuerda Marx, sea una fuerza inherentemente transgresora, que continuamente agita, desenmascara, destruye y disuelve? ¿Qué desasosegadora paradoja es evocada mediante la imagen de una clase dominante permanentemente revolucionaria? ¿Cómo debemos interpretar un orden que es transgresión permanente, una normatividad definida por lo arbitrario y aberrante, un sí mismo auténtico que se encuentra siempre escindido o más allá, un presente que constituye una eliminación del pasado ahuecado de antemano por el futuro, una estabilidad que no es sino un desorden incesantemente renegociado? ¿Cómo interpretar, realmente, una forma de vida en la que la transgresión no sólo está permitida sino que es obligatoria, una obligación que, entre otras cosas, amenaza con vaciar dicha transgresión de su *jouissance* o diversión prohibida, y contribuye a generar la visión freudiana de que es la Ley desde el principio la que sibilamente nos insta a soltarnos de las riendas?

Seguramente no sea una coincidencia que este descubrimiento profundamente desencantado sobre la colusión entre la ley y el deseo sea la culminación intelectual de un modelo de civilización en el que el apetito desatado es parte integral del programa. Frustrándose mutuamente, las operaciones anárquicas del capitalismo amenazan con recortar el régimen político, ético y jurídico establecido del que dependen; no obstante, inversamente, los poderes creativos del capitalismo se ven aprisionados por este mismo arreglo. Sea cual sea el modo en el que consideremos este callejón sin salida, hemos de aceptar el hecho –igualmente inaceptable para el liberacionismo ingenuo y el posestructuralismo vulgar– de que la fantasía, el deseo y el desorden son realmente, en cierto modo, parte del orden establecido. Y si este orden se está deshaciendo estructuralmente y se está sumergiendo en una turbulencia continua, ¿cómo afecta esto a la idea de la rebelión en su contra? Así pues, durante las dos últimas décadas de teoría cultural, un posestructuralismo que aún se aferra nostálgicamente a la capacidad subversiva del deseo, mientras advierte escépticamente su naturaleza cómplice y, en último término comprometida, ha cedido el terreno a un posmodernismo para el que la fantasía es verdaderamente constitutiva de la realidad social actual, pero para el que este extremo, de hecho, hace dicha realidad aun más atractiva.

En estas condiciones, la estética tiene un atractivo evidente. Ciertamente, la curiosa preeminencia de la estética en la filosofía europea moderna no puede ser explicada a partir de cierta devoción ingenua hacia el arte por parte de la burguesía; habrá de explicarse, en cambio, como un modo de reformular ciertos problemas ideológicos pujantes, entre ellos la noción

de autonomía y la relación entre forma y contenido. En lo que se refiere a esto último, el problema consiste en que la forma ya no puede ser vista como inmanente en un orden social anárquico; no obstante, si esto es así —si las formas políticas, éticas y legales resultan demasiado obviamente «formalistas», externas a sus propias cuestiones socioeconómicas turbulentas—, entonces perderán rápidamente toda credibilidad. Si la forma ya no es inmanente metafísicamente en las relaciones sociales, y si no puede ser simplemente engatusada a las mismas en un gesto modernista autoirónico, entonces se puede o bien desechar la forma como una falsificación intrínseca (una doctrina común a los campos, de otro modo opuestos, del puritanismo y el libertarismo) o soñar alternativamente en un orden en el que la forma consista simplemente en articulaciones mutuas complejas de las partes constitutivas de los objetos. El microcosmos de este orden es la obra de arte. Ésta satisface la nostalgia organicista de los metafísicos, al tiempo que la seculariza resueltamente, alejándola de cierto ámbito neoplatónico y desplazándola hacia una esfera mundana. Sin embargo, también posibilita que la forma emerja lógicamente de la dinámica de su contenido, algo que difícilmente es el caso en el mundo dividido de la sociedad de clase media. La obra de arte, o quizá simplemente el símbolo, recoge el flujo en la quietud, preservando su vitalidad y resolviendo, por lo tanto, el conflicto entre dinamismo capitalista y estabilidad burguesa. Una contradicción entre hechos se convierte en un valor espiritual. Nos hallamos ante un humanismo racional que hace frente simultáneamente al formalismo vacuo y al libertarismo informe.

El discurso estético está dedicado en su totalidad a sanar una fisura entre forma y contenido que es endémica al orden burgués como tal y que se manifiesta, entre otros lugares, en la brecha entre la estasis de su esfera moral y cultural y la cinética de su mundo material. Siempre es posible reconciliar a ambos considerando la forma o el límite como una condición esencial de un dinamismo potencialmente infinito. William Blake, por ejemplo, considera la forma nítidamente definida como algo que da realce, al tiempo que mutila el flujo de energía eterna, mientras Fichte considera los objetos como un tipo de resistencia pasajera frente a la cual el sujeto retrocede, y al hacerlo conoce sus propios poderes inextinguibles. Para Nietzsche y Foucault, el poder lanza una fuerza contraria frente a la que poder sacar músculo, tal y como le sucede a un hombre cuya masculinidad puesta en duda se afana en buscar a un contrincante a quien poder echar un pulso. Si la forma es interna a la fuerza, del mismo modo en que la brida contribuye a la acción de espolear, algunas dificultades puede ser resueltas.

Aun así, no resulta fácil para la mente digerir la idea de una forma de vida que, en la práctica, parece deconstruir la distinción entre orden y subversión, que en teoría se siente muy dispuesta a mantener, y que, de este modo, está abocada a discernir en las luchas de sus antagonistas políticos una versión grotescamente paródica de sí. No puede evitar enseñar ciertas lecciones a dichos antagonistas, siendo la más obvia que si el orden

dominante puede hacer su revolución, entonces también pueden hacerla ellos. Dicho de un modo más preciso, un orden *burgués* que gobierne mantiene regularmente en las mentes de sus subordinados la plasticidad inherente al mundo, que no se corresponde exactamente a su intención. No obstante, el mensaje bastante menos obvio es que la revolución anti-capitalista, siendo el sistema al que se opone tan perpetuamente inmóvil, debe hacerse en nombre tanto de una vida sosegada como de una excitante. En este sentido, tanto las personas maduras como las jóvenes tienen reflexiones que aportar a la teoría revolucionaria. Un materialismo auténtico recuerda sobriamente a la humanidad sus irritantes limitaciones en tanto seres vivos, las debilidades de su especie vulnerable, e insta, así mismo, a imaginar fuerzas desarrolladas mucho más allá del presente. Debe combatir la temerosa *hybris* del capitalismo, junto a sus irritantes limitaciones, que es, sin lugar a dudas, lo que Walter Benjamin tenía en mente cuando comparó la revolución socialista no a un tren desenfrenado sino a la activación del freno de emergencia. Brecht expresó una idea bastante similar al señalar que es el capitalismo y no el comunismo lo que resulta radical. Tras el capitalismo, la conexión intuitiva entre dinamismo y revolución debe ser examinada nuevamente.

La épica de la vida comercial

En realidad, también ha de ser examinada nuevamente la distinción igualmente plausible entre lo rutinario y lo extraordinario. De hecho, el desmantelamiento de esta oposición, conocido como la novela, representa uno de los logros culturales más asombrosos de la clase media. Abanderando el nuevo género de la novela histórica, Walter Scott esperaba combinar romance y realismo, el rimbombante drama militar, religioso y político del pasado sectario escocés con las virtudes menos atrayentes de la época guillermína. En la política de los géneros literarios, el romance es jacobita mientras que la narrativa cotidiana es hanoveriana. El romance versa sobre lo maravilloso y la novela sobre lo común; de modo que, urdiendo ambas formas narrativas en una, Scott puede forjar un género literario fiel tanto a la turbulencia revolucionaria como al entorno cotidiano de la temprana edad burguesa. El entretejimiento, no obstante, no es total. Con Scott, no se trata de dos capas sincrónicas de la historia –de las dimensiones serias y turbulentas de la modernidad de clase media–, sino de un cambio cronológico decisivo de una a otra. Es el contraste entre ellas, no su colusión, lo que está en cuestión. Nos desplazamos de la sublimidad primitivista y premoderna de las Tierras Altas, simultáneamente nobles y bárbaras, al despuntar ambiguamente admirable e insípido de la civilidad, la normalidad y la moderación simbolizada por la ilustración de las Tierras Bajas y el asentamiento guillermíno. Una cronología en cierto modo similar a la que puede hallarse en el *Bildungsroman*, desde *Tom Jones* hasta *Wilhelm Meister*, a medida que nos desplazamos desde un asentamiento original hacia un periodo de conflicto y dislocación, y desde ahí hacia una estabilidad final.

Lo que resulta cierto en Scott lo es, en cierto modo, también en Stendhal, para cuyos protagonistas de mente elevada lo que importa es el conflicto entre el idealismo revolucionario del pasado napoleónico y los degradados juegos de poder del presente. La diferencia clave es que para Scott la pérdida del pasado resulta en gran medida afortunada, mientras que para la ficción desilusionada de Stendhal es inequívocamente trágica. A pesar de todo, Stendhal marca uno de los últimos momentos en los que la política, con sus intrigas cortesanas y valentías militares, puede seguir proporcionando la materia del romance. Ya en el momento de la *La educación sentimental* de Flaubert, la revolución política y la vida cotidiana se entrecruzan únicamente de forma contingente de un modo que deválua a ambas. Es sólo con Balzac, cuya *Comédie humaine* aborda el idealismo político de la clase media en menor medida que sus condiciones sociales y económicas posrevolucionarias, donde la épica y lo cotidiano pueden fundirse totalmente. Puesto que lo que ha presenciado Balzac es la medida en la que la existencia cotidiana de la burguesía está impregnada del heroísmo, el melodrama y la monstruosidad; cómo los motivos más sórdidos y frívolos pueden en este momento aún naciente de su carrera generar dramas épicos de energía y ambición cautivadores.

No se trata simplemente de que estos banqueros, grandes abogados y cortesanas de clase alta tengan que ratear sus disfraces llenos de *glamour* heroicos de la antigüedad, tal y como Marx argumentará acerca de su progenie en *El dieciocho de Brumario de Luis Bonaparte*. Por el contrario, a pesar de todo el paso de lo sublime a lo trivial de una burguesía heroica que se puede registrar en Balzac –y que en el momento de Gustave Flaubert corresponderá más o menos a todo lo que *es* registrado–, estas criaturas, cuya rapacidad no conoce límite, con sus apetitos grotescamente gargantuescos, sus proteicas personalidades y sus poderes para ensalzar la vida y repartir la muerte, son realmente la materia de la épica. Lo que sucedió, simplemente, es que ninguna épica clásica imaginó jamás que se pudiera arrancar del comercio el tipo de vitalidad prodigiosa, destructividad trágica, personajes titánicos y visión panorámica que se podía extraer de los asuntos militares, mitológicos y políticos. Los románticos estaban equivocados al creer que el poder y la gloria se habían disipado con el comienzo de la modernidad. Simplemente se habían reubicado en la sociedad civil, y con el movimiento moderno se verían a su vez expulsados de dicho terreno para establecer su hogar en el interior del sujeto humano. Con *Ulises*, la épica burguesa se convierte en épica burlesca, a pesar de que la fastidiosa reverencia de Joyce hacia lo común (disponía, según sus propias palabras, de la mente de un tendero) aún preserve una memoria aficionada a lo auténtico. Con anterioridad a este momento, no obstante, la *Au Bonheur des dames* de Zola se las había arreglado para extraer del capitalismo de finales del siglo XIX una última pieza de mitología heroica; no, ciertamente, a partir de la insípida compulsión de la producción, sino del emergente mundo del consumismo a gran escala, con sus suntuosos almacenes erotizados y su carnaval de deleites sensuales.

Disfraz y representación

No obstante, dejando a un lado a Balzac, el proyecto de convertir en heroica a una clase comercial tenazmente mundana no está exento de dificultades. Existen, ciertamente, excepciones notables como el *Buddenbrooks* de Thomas Mann; pero en general pareciera que únicamente se puede elevar al empresario mostrándolo como otra cosa —como a un náufrago en una isla desierta (Robinson Crusoe), como a un mago filósofo (Fausto de Goethe), como a un oficial militar o a un capitán de la industria (Carlyle), como a un arrojado aristócrata (Disraeli), como a una heroína amazónica (Shirley de Charlotte Brontë), como a un demonio autoatortorado (Ahab de Melville), como a un villano de *vaudeville* (Dombey o Bounderby de Dickens) o como a un cuasi intelectual al cual nunca vemos trabajar, como Charles Gould en *Nostromo* de Conrad, Gerald Crich en *Mujeres enamoradas* de Lawrence y Arnheim en *El hombre sin atributos* de Robert Musil. Para representar a este personaje, uno se ve forzado a apoyarse en modelos figurativos ajenos a su propio tiempo y lugar, haciendo pillaje por igual en lo pastoral, en la mitología, en la antigüedad, en el feudalismo y en el aristocratismo. Existe verdaderamente algo épico acerca del capitalismo, aunque algo innoble también, de modo que la cultura literaria en este tema oscila inquietamente entre el paso de lo sublime a lo trivial y la hipérbole. Para destacar la lucha heroica del capitalismo frente a la Naturaleza, por ejemplo, hay que trasladar al empresario de su oficina o de su fábrica a algún ámbito más elemental y severo, a un océano como en Melville o a una jungla como en Conrad; pero esto amenaza a su vez con recortar el conjunto del proyecto.

Existen otros problemas de representación. Por una parte, la sociedad capitalista se caracteriza por encima de todo por la presencia en el escenario histórico de un nuevo tipo de protagonista, las masas, de las que Zola es un defensor literario de primer orden. No obstante, una cultura individualista no está acostumbrada a retratar personajes colectivos, y la novela realista encuentra difícil caracterizar a su nuevo y formidable actor (aún invisiblemente presente, tal y como nos ha mostrado Benjamin, como un murmullo y un zumbido en el trasfondo de la obra de Baudelaire) sin recurrir a viejas imágenes común y corrientes de la muchedumbre insensata, del océano sacudido por la tempestad o de la erupción volcánica. Curiosamente, no resulta difícil naturalizar a las masas. Por otra parte, el principio fundador de la sociedad burguesa —la libertad— es por definición indeterminado y se desliza por entre la red de la representación. Los burgueses son iconoclastas por naturaleza, dado que ofrecer una determinada imagen de la libertad equivaldría a matarla al instante. Al margen de todo el culto literario del personaje, no existe un modo adecuado de representar la singularidad inefable del individuo, que debe permanecer tan elusivo como el ámbito nouménico en Kant. En Dickens, esta singularidad es introducida mediante la excentricidad; sin embargo, dado que corresponde a dicha excentricidad el repetirse a sí misma de forma compulsiva, las propias idiosincrasias de la vida humana acaban

por proporcionar una taxonomía bastante ordenada del personaje. El movimiento moderno es el momento en el que la indeterminación comienza a infiltrarse tanto en la forma como en el contenido: el único modo de imaginar la libertad es mediante una forma que, siendo escasamente determinada en sí misma, se arriesga a evaporarse por completo, de igual modo a como la sintaxis de tela de araña de Henry James parece constantemente a punto de colapsar bajo el peso de los materiales que tiene que negociar.

El orden burgués es estable porque se halla sólidamente fundado; sin embargo, el principio de libertad al que está anclado es un tipo de negación pura o indeterminación sublime, lo cual equivale a decir que el orden realmente no está fundado en absoluto. También en este sentido la solidez de la clase media se muestra reñida con la empresa capitalista. Se exige a los miembros de esta sociedad ser fundacionalistas devotos y autoinventores gratuitos, metafísicos en la teoría y pragmáticos en la práctica. El sí mismo en Stendhal es un sí mismo performativo, cuyo mero artificio y oportunismo pone en cuestión la existencia enraizada y satisfecha a la que, a pesar de todo, las clases medias siguen aspirando nostálgicamente. En Dickens, ambas formas de subjetividad –la performativa y la esencialista– existen codo con codo, distribuidas, en gran medida, entre la plebe y la virtuosa clase media. Incluso cuando el mundo de la tardía modernidad alcanza su expresión más ampliamente reificada y regulada, se sigue esperando que creamos que lo determinado es una negación de la propia esencia de la humanidad de clase media. No obstante, la novela burguesa tardía sugiere otra cosa. Si ya no puede seguir siendo heroica, esto no se debe a que exista una carencia de guerras y revoluciones, sino a que o bien éstas han dejado de ser adecuadas para la ficción o el individuo ha dejado de poder dar forma a su destino. Si *Ulises* es una épica, se trata de una que carece de actores.

Afirmar que el orden burgués ha sido durante todo el tiempo secretamente revolucionario es sugerir que es tanto poli como caco, tanto Holmes como Moriarty; de igual modo, el Satán de Milton, en el nacimiento mismo de la época burguesa en Inglaterra, es tanto príncipe pomposo como ardientemente rebelde. Y esto significa que los valores impercederos cultivados en los ámbitos éticos, jurídicos, domésticos y culturales están reñidos con las formas de vida proteicas, difusas y provisionales criadas por el mercado. Una doblez fatal subyace a este orden de Jekyll-y-Hyde; se trata de una doblez que desmantela, en la realidad y no sólo en la teoría, la antítesis metafísica entre el bien y el mal. (Se puede contrastar este desmantelamiento mediante, pongamos por caso, el purgatorio de Dante, que no constituye una especie de zona ambigua entre el bien y el mal, sino un mundo con sus propias fronteras precisas, sus protocolos y sus reglas de admisión.) En la era moderna, las tensiones más ingenuas del romanticismo sencillamente reescriben la pareja bien/mal como dinamismo/estasis; sin embargo, en un orden social en el que el dinamismo no sólo es frecuentemente destructivo sino que se sitúa

en gran medida de parte de la estasis –lo cual equivale a decir: allí donde las fuerzas de la producción deben desarrollarse para mantener el marco de relaciones sociales dado–, esto resulta claramente insuficiente. (Dickens, por ejemplo, se siente tanto alarmado como embelesado por lo dinámico, como ilustra el célebre pasaje sobre los ferrocarriles en *Dombey e hijo*.)

Un pacto con el crimen

La situación real resulta más compleja. En un nivel, como parte de una estrategia de división y rechazo, los burgueses proyectan sus propias cualidades «demoníacas» y transgresoras sobre un determinado otro monstruoso, haciéndose con la clase de virtud más flagrantemente monótona, además de con un problema cultural fundamental. ¿Cómo puede la buena vida ser imaginativamente seductora cuando la clase media no ha definido la virtud en los términos tradicionales aristotélicos o tomistas, como energía, capacidad vital, plenitud de vida, sino como prudencia, abstinencia, ahorro, frugalidad, castidad y autodisciplina? ¿Cómo puede el diablo carecer de las mejores melodías? Si se trata de un problema cultural, así como moral, esto se debe en parte a que parece existir algo inherentemente transgresor en el propio arte. En último término, el objetivo de la imaginación es extenderse más allá de lo dado, de modo que exista algo extrañamente autodestructivo en novelas como *Clarissa* o *Mansfield Park*, en las que se afirman las reposadas virtudes decorosas. Si Samuel Richardson fuera realmente uno con la santa Clarissa, no habría podido imaginar al libertino Lovelace y, por lo tanto, no habría podido escribir la novela. Aun así, a no ser que el mal se haga real de un modo convincente, la virtud que se le resiste se mantiene también en un plano irreal. La mera producción del arte, por lo tanto, contradice las afirmaciones del producto. El burgués honesto puede rechazar al artista como a un transgresor peligroso, pero la virulencia con la que lo hace, igual a la del puritano que denuncia la pornografía, traiciona el hecho de que parte de lo que con ello está rechazando es una imagen intolerable de sí mismo.

Así pues, en un determinado momento a comienzos de la sociedad moderna, el crimen y la villanía se hicieron atractivos, en la medida en que el pillo de la picaresca viene a reflejar no sólo el deseo reprimido del ciudadano, sino una amplia parcela de su actividad real. Una ética estática y censora alimenta a su propio opuesto fuera de la ley de un modo tan claro a como *Oliver Twist* alimenta a Fagin o *Little Nell* al maligno Quilp. No obstante, en otro nivel, la antítesis simplemente pone abiertamente de manifiesto el secreto más inconfesable de cada cual, es decir, desde Macheath y Moll Flanders hasta John Gabriel Borkman, el verdadero anarquista es el hombre de negocios. Vautrin, el banquero de Balzac que presta sus servicios al submundo criminal, es uno de los ejemplos más extravagantes de esta identidad; Merdle, de Dickens, es otro. Entre el burgués y el bohemio, el ciudadano y el criminal, la ley y la transgresión, existe una complicidad encubierta así como un antagonismo genuino;

y no cabe duda de que ésta es una de las razones de que la literatura europea moderna esté salpicada de una serie de ambiguos encuentros entre estos principios. Otelo y Yago, Dios y Satán en *El Paraíso perdido*, Clarissa y Lovelace, de Richardson; Urizen y Orc, de Blake; Fausto y Mefistófeles, de Goethe; Oliver y Fagin, Catherine y Heathcliff, Ahab y Moby-Dick, Alyosha e Ivan Karamazov, Leopold Bloom y Stephen Dedalus, Zeitblom y Leverkühn en *Doktor Faustus* de Mann: todos estos enfrentamientos, ciertamente, están moldeados de acuerdo con sus diversas circunstancias históricas. Y aun así, lo que todas estas parejas comparten es el hecho de que, como comenta Franco Moretti sobre Fausto y Mefistófeles en la obra de Goethe, resulta imposible decidir si las partes son aliadas o adversarias⁵.

O si no imposible en todos los casos, sí al menos intrigantemente ambiguo. En cada uno de los casos, un principio virtuoso, heroico o supuestamente positivo se enfrenta a una fuerza destructiva respecto a la cual traiciona cierta afinidad secreta. El Satán de Milton es un ángel caído, Yago se siente perversamente fascinado por Otelo, Clarissa y su seductor Lovelace puede incluso que estén enamorados; puede que Catherine y Heathcliff sean hermanos, el cinético Dédalos vislumbra a un padre suplente en el espiritualmente estático Bloom, mientras que el imperturbablemente burgués Zeitblom disfruta espantado junto al satánico Leverkühn la clase de intimidad que el capitalismo liberal tiene con el fascismo. La atracción que el mal experimenta hacia el bien es un tema venerable; sin embargo, el pacto encubierto que el bien establece con el mal, el lazo subliminal entre ellos, lo es en bastante menor medida. Una ambigüedad similar marca a algunos de los últimos protagonistas de Henry James, a los que se podría leer bien como angelicales bien como demoníacos, como a santos o como a intrigantes. Realmente, con James la distinción se ha convertido finalmente en indescifrable. Para decirlo de otro modo: en la ficción de James, la precisión de la percepción moral es ahora tan dependiente de la vida civilizada, y ésta a su vez tan dependiente de la explotación económica, que la deconstrucción de la superestructura moral y de la base económica se produce de un modo más o menos completo; sin embargo, irónicamente, todo ello tiene lugar en un periodo en el que los valores morales, enfrentados con más insistencia que nunca a los intereses materiales brutales, deben afirmar su «bella» trascendencia respecto al mundo material.

Rechazo y recuperación

A pesar de todo, las afinidades no deben distraernos con respecto a los antagonismos. La vitalidad demoníaca y el orden moral pueden hallarse entretejidos; sin embargo, la sociedad capitalista también necesita de cier-

⁵ FRANCO MORETTI, *Modern Epic*, Londres, 1996, p. 25.

tos mecanismos de división y negación, de modo que las energías destructivas puedan ser repelidas y, de este modo, el ámbito del valor pueda aislarse del dominio del deseo. Al igual que el ego freudiano –o si nos remitimos al pensamiento tardío de Freud, al igual que la tensa relación entre Eros y Tánatos–, esta civilización depende para su propia autoorganización de un dinamismo que simultáneamente niega. O –formulando esta cuestión en un registro filosófico diferente– los ámbitos nouménico y fenoménico que, en la forma de valores morales últimos y existencia material práctica, inevitablemente interactúan en la propia textura de la novela deben, ideológicamente hablando, mantenerse estrictamente separados. Joseph Conrad puede afirmar el código moral absoluto de la tripulación del barco, pero sólo suprimiendo el hecho que representa la carga que descansa unos cuantos pies por debajo de la cubierta, donde sus marineros permanecen tan leales y resueltos, y suprimiendo con ella toda la empresa económica de explotación a la que la tripulación está vinculada. Franco Moretti ha señalado cómo Mefistófeles, en la segunda parte del *Fausto* de Goethe, está presente para hacerle parte del trabajo sucio económico al héroe, trasladando la culpa que esto implica para el propio Fausto de modo que éste pueda finalmente ser redimido del modo más eficaz⁶. También el propio Ahab, que proyecta sus propias tinieblas sobre Moby Dick, ha sido considerado como un tipo de dispositivo de desplazamiento según el cual su *status* de héroe trágico desvía la atención alejándola de la industria ballenera en la que es una figura clave⁷.

El problema puede resolverse en cierto modo a través de la proyección y el rechazo. Sin embargo, también puede resolverse mediante una estrategia freudiana alternativa de idealización; y en esto reside parte del gran logro del *Fausto* de Goethe. Con *Fausto*, la transgresión se torna trascendencia; una lucha espiritual perpetua que se niega a reposar en el presente y, en este sentido, una versión evangélica del deseo demoníaco. En realidad, Fausto será condenado únicamente por dejar de *luchar*, y su búsqueda espiritual es tanto un desafío a Mefistófeles como el fruto de un pacto con él. En una ecuación magistral, el deseo es salvación, y por ello es despojado de gran parte de sus cualidades soberbias disruptivas. La infinidad del deseo es un equivalente laico de la eternidad del cielo; y cuando Fausto es aceptado en el paraíso, el uno se convierte en la otra.

Así pues, no se trata ya de una cuestión de conflicto entre una moralidad estática y un mundo material cinético. Por el contrario, vivir bien es vivir dinámicamente, una doctrina que más tarde Nietzsche volverá a formular con su propio estilo. Sin embargo, podría parecer que el precio de la misma consiste en abandonar la estabilidad; y quizá esto pueda parecer plausible en una sociedad atrasada en un periodo temprano del desarro-

⁶ *Ibid.*, capítulo 1.

⁷ P. ROYSTER, «Melville's Economy of Language», en Sacvan BERGOVITCH y Myra JEHLLEN (eds.), *Ideology and Classic American Literature*, Cambridge, 1986, pp. 313-314.

llo del capitalismo, antes de que los estragos perpetrados por la terrible energía del sistema se hicieran totalmente aparentes. Aun así, los burgueses pueden pretender ahora asegurarse para sí lo mejor de los dos mundos, intercambiando la estática trascendencia de la moralidad religiosa por la «trascendencia» afirmativa del deseo que se niega a aceptar lo real. El heroísmo de Fausto, en el lenguaje de Lacan, no consiste en aceptar su deseo, lo que equivale a decir aceptar su carencia (siempre un anticipo de la muerte), y tampoco, tal y como le instaría Mefistófeles, en atiborrarlo con las chucherías de un hedonismo trivial o fijarlo en un único objeto. Simultáneamente, para Fausto, la infinitud del deseo no tiene por qué ser «mala», en el sentido de Hegel. Ya que si bien el deseo es «trascendente», también pertenece a este mundo, una materia hecha de logros sólidos tales como los tremendos sistemas de drenaje de Fausto. Lo infinito significa simplemente lo que aún queda por alcanzar, algo relativiza los logros presentes acudiendo a un estilo tradicionalmente «espiritual», pero lo hace únicamente a la luz de lo que aún queda por obtener de un modo no espiritual.

Al igual que la forma-mercancía, el deseo es indiferente a la especificidad de su objeto, negándose a anidar en su sensual abrazo. Ésta es una de las razones por las que resulta tan desestabilizador, ya que destripa el presente en nombre de un futuro igualmente vacío. Es el equivalente al modo narrativo de Balzac, un tipo de narratividad pura sin contenido sustantivo. No obstante, es posible sumirse, tal y como hace Fausto, en el momento existencial, saborear el logro y después ocuparse en otra cosa, cabe la posibilidad de combinar un anclaje sólido en el mundo junto a una autotransformación incesante. Y esto, verdaderamente, no sería sino la utopía burguesa. Ya que el problema que tiene la sociedad burguesa es que su libertad está reñida con su necesidad de una base inexpugnable en el mundo; y dicha base no es simplemente deseable en sí misma, sino esencial para realizar la propia libertad. ¿Cómo se puede ser simultáneamente autónomo y sentirse como en casa? Fausto, en sus majestuosas correrías a través del tiempo y el espacio, deja entrever una especie de respuesta que implica redefinir el propio sentido de sentirse en casa. Si la totalidad del planeta constituye el propio lugar de residencia, entonces la libertad y la pertenencia no tienen por qué estar reñidas. La travesía desde Goethe hasta la globalización no es tan tortuosa como parece. Sin embargo, aunque el propio sentido de sentirse en casa no tenga por qué vulnerar la propia libertad, siempre puede vulnerar la de alguien. En Fausto, este obstáculo es representado mediante la pareja de ancianos campesinos Filemón y Baucis, cuyo modesto chamizo se interpone en el camino de los grandiosos planes de expropiación de Fausto y que serán brutalmente desposeídos por los esbirros de este último. Algunos de los Filemones y Baucis de nuestro tiempo se están mostrando bastante más intransigentes.