

NEW LEFT REVIEW 148

SEGUNDA ÉPOCA

SEPTIEMBRE-OCTUBRE 2024

ARTÍCULOS

TOM HAZELDINE El retorno del Partido Laborista 7

ENTREVISTA

ARIELLE ANGEL Abandonar Sión 27

ARTÍCULOS

NATHAN SPERBER La crisis francesa 47

JOSHUA CRAZE Taxonomías del hambre 71

ROHANA KUDDUS Las redes dinásticas de Indonesia 93

JULIAN STALLABRASS Memorias del presente 133

ENRICA VILLARI Entre la historia y la teoría 151

JAN BREMAN & MARCEL VAN DER LINDEN Migración: una visión desde abajo 165

WWW.NEWLEFTREVIEW.ES

© New Left Review Ltd., 2000

Licencia Creative Commons

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



SUSCRÍBETE

ts
traficantes de sueños



ENRICA VILLARI

ENTRE LA HISTORIA Y LA TEORÍA

La forma novela en la obra de Franco Moretti

SI UNA CUALIDAD distingue a Franco Moretti en cuanto teórico literario, es su método sistemáticamente libre de dogmatismos. En su sociología crítica de las formas, Moretti ha adoptado múltiples modelos, enfoques y perspectivas, guiado por la convicción de que, como escribió Novalis, «las teorías son redes; y solo quienes las lanzan conseguirán peces»¹. Para Moretti, la heterogeneidad está en «la naturaleza de la propia literatura» —«La literatura es quizá la institución social más omnívora, la más dúctil para satisfacer demandas sociales dispares, la más ambiciosa a la hora de no reconocer límites a su propia esfera de representación»— y el examen de la misma debe reflejar esto². Lo que unifica dicho eclecticismo es una aptitud para conectar lo muy pequeño con lo muy grande, el detalle textual local con las transformaciones de la cultura y la historia a gran escala. El resultado ha sido un estudio rico y polifacético de las formas literarias y de su evolución, principalmente de la novela.

En este artículo intento reconstruir el estudio efectuado por Moretti del desarrollo de la forma novela en algunas de sus obras principales, con toda la diversidad metodológica de estas —*Signs Taken for Wonders, The Way of the World, The Modern Epic, Atlas de la novela europea, El burgués*— así como la evolución concomitante de su teoría de la novela: lo que Moretti ha producido en realidad es simultáneamente teoría e historia o, mejor dicho, una teoría que se revela a través de una historia de la evolución de la novela. Al reconstruirla, señalaremos algunos rasgos fundamentales: la relación de la novela con su gran rival, la tragedia;

¹ Franco Moretti, *Graphs, Maps, Trees: Abstract Models for Literary History*, Londres y Nueva York, 2005, p. 117.

² Franco Moretti, *Signs Taken for Wonders*, Londres y Nueva York, 1983, pp. 26-27.

su función de resolución de problemas; las determinaciones causadas por la geografía, ya sea del Estado-nación o del sistema-mundo; la interrelación entre estilo y personaje; y, por último, concluyo con algunas consideraciones sobre las inferencias políticas de la teoría.

Un compromiso inestable

Dado que «una forma se vuelve más comprensible e interesante a medida que captamos el conflicto o, al menos, la diferencia, que la conecta con las formas que la rodean», el punto de partida de Moretti es la oposición primordial entre novela y tragedia³. En «The Great Eclipse», recopilado en *Signs Taken for Wonders* (1983), sostiene que la «tarea» histórica de la tragedia isabelina y jacobita era «destruir el paradigma fundamental de la cultura dominante» –la monarquía absoluta– y que al cumplir esta función profanadora abrió el camino hacia la Revolución Inglesa⁴. Moretti considera que esta era del absolutismo está separada de la era del capitalismo por una fractura histórica fundamental: «La tragedia pertenece a un mundo que no reconoce aún la inevitabilidad del conflicto permanente entre intereses o valores opuestos e irresolubles y que, por lo tanto, no experimenta necesidad alguna de abordar el problema de reconciliarlos»⁵. Al derivar de una era marcada por el permanente conflicto de clases generado por el capital, la novela es, por el contrario, esencialmente antitrágica. Su función social es, en realidad, la «composición de valores en conflicto» bajo la seña –siempre precaria, siempre inestable– del «compromiso».

Esta noción aparece más elaborada en *The Way of the World* (1987), el estudio pionero de Moretti acerca del *Bildungsroman* como «forma simbólica» de la modernidad europea, el cual emergiendo del conflicto entre la vieja clase aristocrática y la nueva clase burguesa, inauguró la gran estación de la novela decimonónica. Para Moretti, el género está estructurado por una negociación entre la autodeterminación del individuo y las exigencias de socialización, entre la autonomía y la integración. Lo que emerge de este análisis es que, contradiciendo la visión marxista de una burguesía heroica que solo renunció a su función revolucionaria después de 1848, tal y como se desprende de la obra de Lukács o de la *Dialéctica de la Ilustración*, los valores burgueses estuvieron marcados

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 42.

⁵ *Ibid.*, p. 28.

desde el comienzo por tendencias opuestas, y ello de manera más fundamental en las novelas examinadas, polarizadas entre la adopción de la libertad y el miedo a la misma. En el *Bildungsroman* clásico, «encontramos el completo opuesto a lo ocurrido en el verano de 1789: no una separación sino, por el contrario, una convergencia». En resumen, el género, con su *ethos* de compromiso, narra «cómo podría haberse evitado la Revolución Francesa»⁶.

Moretti comprende que esta imagen no revolucionaria de la burguesía (y de la forma novela) puede ser impopular. Pero insiste en dejar atrás dichas preocupaciones:

Que sea o no preferible, por lo tanto, tejer con paciencia el velo del compromiso o rasgarlo, es otra cuestión. Mi propósito aquí no era sino aclarar de qué modo un género literario específico ha fomentado una opción posible en detrimento de otra. Si esta tendencia antitrágica y antiépica impresa por la novela en la cultura occidental ha constituido un progreso o una pérdida, es algo que debemos decidir por nosotros mismos⁷.

De acuerdo con este análisis, es con la Restauración de 1815 cuando la novela se revela como una forma literaria formidable. Tras la traición de los ideales revolucionarios, la armonía entre la autodeterminación y la socialización alcanzadas en Austen y en Goethe se vuelve imposible. Pero las tendencias antitrágicas y antiépicas de la novela permanecen. La idea de que la biografía de un individuo joven que está entrando en la edad adulta es «el punto de vista más significativo para entender y evaluar la historia» se sostuvo durante casi un siglo⁸. Los jóvenes protagonistas de Stendhal, Pushkin y Lermontov, de Balzac y Flaubert, también acaban aceptando el mundo tal y como es; pero esta aceptación, privada de legitimidad simbólica, se produce ahora a costa de la integridad del yo.

Gracias a esta reconfiguración formal, propone Moretti, la interioridad moderna hace entonces su debut novelístico: se trata de una vida imaginaria, que ya no se integra en la realidad, sino que sigue su propia senda independiente, libre de cualquier restricción, como «los “hombres extraños” analizados por la cultura rusa contemporánea», que ya no son

⁶ Franco Moretti, *The Way of the World* [1987], Londres y Nueva York, 2000, p. 64.

⁷ *Ibid.*, pp. 54-55.

⁸ *Ibid.*, p. 227.

interpretables a la manera de Wilhelm Meister o Elizabeth Bennet⁹. Con esto llega la mala fe y todas sus ambigüedades: «La vida imaginaria no es –no es solo– un almacén de mentiras gratificantes acerca de uno mismo; es también esa mismísima interioridad [...] que proporciona refugio a aquellos valores que han sido reprimidos en la conducta pública». Y así, también, las «contradicciones simbólicas» del éxito, pero igualmente la libertad frente a toda restricción, que constituye la maldición de Onegin, o la confusión entre sueño y consumo de la cultura de masas, que es la de Bovary¹⁰. A medida que sus personalidades se elevan sobre la prosa de la realidad (o aspiran a hacerlo), estos protagonistas inauguran el paradigma moderno de la indecisión. Pero la acción es necesaria, tanto en la vida como en la narrativa, y, por lo tanto, tenemos el motivo paralelo de las «decisiones arbitrarias», actos gratuitos como el disparo de Julien Sorel contra Madame de Rênal, o el repentino amor tardío de Onegin por Tatiana.

Esta fenomenología del personaje moderno permite a Moretti elucidar el significado histórico de tales novelas. Una actitud nueva ante la vida: la actitud «narrativa» que «ha cortado todos los lazos con el comentario y el juicio como formas de asignar significado»¹¹. La escisión del personaje se corresponde también con una escisión del lector: «el plano del discurso lo trata como un ser adaptable, crítico e inteligente, demasiado inteligente quizá; pero el plano del relato le habla como a una criatura indefensa, desorientada e irracional»¹². Y, sin embargo, cuando nos trasladamos a suelo británico, la novela de formación cuenta una historia completamente distinta. En ella, la identidad de los protagonistas –Edward Waverley, David Copperfield, antes que ellos Tom Jones– no se ve amenazada, porque la juventud no es el laboratorio de la madurez. Es, por el contrario, un paréntesis que distancia temporalmente al protagonista de su yo verdadero, que está arraigado en la niñez, y al que el personaje retorna en el desenlace de la novela. Parafraseando el famoso comentario de Virginia Woolf, Moretti afirma que, con la única excepción de George Eliot, estas no son novelas escritas para adultos. Son regresivas y conservadoras, están en deuda con la estructura binaria del bien y el mal que encontramos en los cuentos de hadas.

⁹ *Ibid.*, p. 86.

¹⁰ *Ibid.*, p. 90.

¹¹ *Ibid.*, p. 124.

¹² *Ibid.*, p. 125.

Si parásemos aquí, esto representaría sin duda el aspecto más problemático del análisis de Moretti y ello no solo por los juicios de valor negativos, no siempre fáciles de compartir, en referencia a novelas específicas. Pero *The Way of the World* ofrece otra interpretación de la variante inglesa. Habiendo experimentado su revolución a mediados del siglo XVII, la sociedad inglesa de mediados del XIX no se caracterizaba por la misma necesidad de legitimación (o, al contrario, de crítica) que la Francia pos-revolucionaria, en la que la traición a la revolución fracturó la unidad novelística de lo real y lo simbólico. No es que en Inglaterra no existiese el conflicto de clases, sino que, al igual que la Revolución Gloriosa había logrado un arreglo entre las dos facciones de la guerra civil, también –y esta es mi propia elaboración– las tramas de las dos obras maestras de la novela inglesa que se ocupan directamente del conflicto industrial (*Tiempos difíciles* y *Norte y sur*) muestran cómo podría haberse evitado la lucha de clases. Como ilustra Moretti, la variante inglesa se asienta en un marco judicial, que convierte el ejercicio del juicio crítico –sus distinciones entre el bien el mal– en algo necesario, hecho que la actitud narrativa de la novela francesa ha eliminado.

Se distinguen, por lo tanto, dos grandes tradiciones narrativas del siglo XIX, representativas de uno de «los grandes contrastes simbólicos del mundo moderno»: «por una parte, la Revolución Francesa [...] Por otra, la Revolución Inglesa»¹³. Bajo el signo de la política y el legado de la Revolución, en la primera predomina la «narrativa». En la segunda, donde domina la cultura de la ley, el elemento del «comentario» sobrevive. Moretti no oculta cuál considera más significativa, pero cuando en *Atlas de la novela europea* (1997) vuelve a estas dos ramas, alcanza conclusiones diferentes. Un cambio de metodología hace que su interpretación sobre la evolución de la novela sea más rica y a la vez más problemática.

La novela y el Estado-nación

En *The Way of the World*, Moretti se ocupa de la relación existente entre la novela y el capitalismo, o la novela y la burguesía. *Atlas de la novela europea* representa un cambio de perspectiva notable:

La sociología de la literatura ha insistido mucho, como sabemos, en la relación existente entre novela y capitalismo. Pero la trama espacial de Austen sugiere una afinidad igualmente estrecha –ya señalada por Benedict

¹³ *Ibid.*, p. 206.

Anderson en *Comunidades Imaginadas*— entre la novela y el Estado-nación. El Estado-nación es un fenómeno que ha tenido un impacto enorme en la existencia humana, pero resulta curiosamente difícil de visualizar, porque los seres humanos llegan a captar de manera diferente muchos de sus hábitats: una aldea, un valle, se los abarca con una mirada; así también la corte, o la ciudad, especialmente al comienzo, cuando es pequeña y cercada por una muralla, e incluso el universo, del que un cielo estrellado, al fin y al cabo, es una estupenda imagen. Pero, ¿el Estado-nación? ¿«Dónde» está? ¿Qué aspecto tiene? ¿Cómo se hace para verlo? Y de nuevo: una aldea, la corte, la ciudad, el valle, el universo, pueden representarse visualmente: en un cuadro, por ejemplo. Pero, ¿el Estado-nación? Bien, el Estado-nación... ha encontrado a la novela. Y viceversa: la novela ha encontrado al Estado-nación. Y siendo la única forma simbólica capaz de representarlo, se ha convertido también en una parte esencial de nuestra cultura¹⁴.

La novela entendida como forma simbólica del Estado-nación. Y con esta reformulación, la rama inglesa parece de repente la más fértil. Mientras que con anterioridad los británicos representaban abrumadoramente una retaguardia conservadora, imbuida de nostalgia por la niñez, en lugar del ardor de la juventud que caracteriza la novela de aprendizaje en su forma más lograda, son ahora Scott y Dickens (y Conan Doyle) quienes dominan la historia de la novela. ¿Cómo explicarlo? La explicación que emerge del análisis de Moretti es la siguiente: la nación británica es un espacio más compuesto y diferenciado y, por lo tanto, más generativo para la vocación «resolutoria de problemas» de la forma novela. Es «una forma que (a diferencia de un himno o de un monumento) no solo no oculta las luchas intestinas del propio país, sino que sabe además transformarlas en relato»¹⁵. Goethe captó esta especificidad británica cuando identificó el florecimiento de la novela histórica con la riqueza de una nación compuesta por tres reinos —Inglaterra, Escocia e Irlanda— cada uno con su historia y sus tradiciones propias. Si esto animó a Scott a convertirse en novelista histórico, Goethe concluyó que fue la pobreza comparativa de la historia alemana la que lo devolvió a él a los temas privados tras el experimento de su drama teatral *Götz von Berlichingen* (1773)¹⁶.

El análisis de Moretti comienza de nuevo con Austen y la forma en la que las dos Inglaterras —la «gentry local» y la «elite aristocrática

¹⁴ Franco Moretti, *Atlas of the European Novel*, Londres y Nueva York, 1998, pp. 16-17; ed. cast.: *Atlas de la novela europea, 1800-1900*, Madrid, 2001, pp. 16-17.

¹⁵ *Ibid.*, p. 20; ed. cast.: p. 21.

¹⁶ Johann-Peter Eckermann, *Gespräch mit Goethe, in den letzten Jahren seines Lebens, 1823-1832*, vol. 2, Leipzig, 1937, pp. 304-308.

nacional»– dan lugar al drama de *Orgullo y prejuicio*. Pero es *Waverley*, de Scott, con el viaje de su protagonista por un paisaje de desarrollo desigual, desde la Inglaterra hanoveriana en la que están ambientadas las novelas de Austen hasta la Escocia feudal y las Highlands jacobitas, la que ejemplifica la importancia fundamental de la geografía y en especial la dialéctica entre centro y periferia. En *Waverley*, es la periferia escocesa la que genera la trama, pero como demuestra Moretti, en los relatos de dos ciudades –las novelas de Balzac y Dickens ambientadas en París y Londres– dicha trama está provocada por el centro.

Surge aquí otra divergencia. Mientras que en la *Comédie humaine* París es «un remolino del que nadie logra sustraerse», en Dickens, Londres «no tiene casi fuerza de gravedad: escapan todos (menos los canallas)»¹⁷. En París el centro se impone –y dentro de él el movimiento lineal desde el Barrio Latino (jóvenes en busca de éxito) hacia el Faubourg Saint-Germain– mientras que en Londres observamos una retirada: los personajes «se refugian en el contramundo del suburbio, protegen sus propias ilusiones morales». Pero, de manera ingeniosa, para Moretti es precisamente esta falta de atracción gravitacional la que convierte el retrato que Dickens hace de la metrópoli moderna en el más radical. En *Atlas de la novela europea*, la linealidad del deseo impuesta a la complejidad de París se contrapone –y se ilustra con mapas de *Our Mutual Friend*, *Little Dorrit* y *Bleak House*– a una Londres enigmática y casi ilegible, un «mosaico de pequeños mundos» carente de centro, en el que, pese al concepto organizador de las «famosas novelas familiares» de Dickens, los diversos hilos narrativos siguen en gran medida sin estar relacionados¹⁸.

El espacio nacional que dio lugar a la trama de *Waverley* encuentra así su equivalente en la metrópoli carente de centro de Dickens. La capacidad de la periferia para provocar drama –recuérdese la importancia de Betsey Trotwood en *David Copperfield*– da forma a la novela británica, desde Trollope hasta las hermanas Brontë, Eliot y Hardy. Y a partir de Scott, a la dialéctica puede atribuírsele un importante «efecto secundario» de desarrollo desigual: la continua reconsideración de la «modernidad» a la vista de las formaciones sociales y las culturas del pasado. El linaje británico proporciona, en consecuencia, ejemplos más ricos de la forma en la que la

¹⁷ F. Moretti, *Atlas of the European Novel*, cit., p. 120; ed. cast.: p. 117.

¹⁸ *Ibid.*, p. 129; ed. cast.: pp. 120, 125.

geografía modela las propiedades formales de la novela. Pero el argumento de Moretti es aplicable fuera de los límites de Gran Bretaña –piénsese en *I Malavoglia* (1881) de Verga o *Il gattopardo* (1958) de Lampedusa; o en la dialéctica entre Europa y Rusia en *Guerra y paz* (1865) o en la novela rusa más en general– y mucho más allá del siglo XIX.

En *The Modern Epic* (1996) Moretti concluye su investigación sobre un linaje supercanónico de «textos sagrados» –*Fausto*, el ciclo de los *Anillos*, los *Cantos* de Pound entre ellos– con la periferia del sistema-mundo de posguerra y el extraordinario éxito mundial de *Cien años de soledad* de García Márquez. «Por primera vez en la historia moderna, el centro de gravedad de la creación mundial sale de Europa, y un sistema literario verdaderamente mundial –la *Weltliteratur* soñada por Goethe en la vejez– sustituye a un circuito europeo más restringido»¹⁹. Regístrese la homología en el análisis de Moretti, porque las posibilidades de la forma novela no se regeneran en el centro sino en la periferia, pero esta vez ya no en el Estado-nación. Y hay más: al joven Waverley, aburrido de su juventud prosaica en Waverley-Honour, Escocia lo expone a una realidad desconocida, que no es fruto de una invención poética, sino un hecho real:

He aquí una joven de apenas diecisiete años, la más gentil de su sexo, tanto en temperamento como en apariencia, que había contemplado con sus propios ojos una escena que él había evocado en la imaginación, teniéndola por algo acaecido solo en tiempos antiguos, y que hablaba de ella con calma, como algo que muy probablemente volverá a suceder. Experimentó de inmediato el impulso de la curiosidad y esa leve sensación de peligro, que no sirve más que para aumentar el interés [...]. A Waverley le parecía un sueño que estos hechos violentos fueran familiares para las mentes de los hombres y que fueran comentados en la actualidad como si entrasen en el orden común de las cosas, como si acaeciesen a diario en la vecindad inmediata, sin tener que surcar los mares, y mientras se encontraba en la, por lo demás ordenada, isla de Gran Bretaña²⁰.

El potencial para lo maravilloso que descubre «naturaliza» el romance de la novela gótica. Como observa el lapidario epílogo de Scott: «De hecho, las partes más románticas de este relato son precisamente las que están basadas en hechos»²¹, como queriendo decir que la realidad del desarrollo desigual produce reservas de lo maravilloso que ninguna poética

¹⁹ Franco Moretti, *The Modern Epic*, Londres y Nueva York, 1996, p. 233.

²⁰ Walter Scott, *Waverley*, Londres, 2011, pp. 77-78.

²¹ *Ibid.*, p. 363.

logra igualar. Asimismo, Moretti ilustra aquí de qué manera lo real maravilloso vuelve a poner la «modernidad con los pies en el suelo». La expresión apareció por primera vez en el prefacio de Alejo Carpentier a *El reino de este mundo* (1943) en el que contrastaba la vanguardia europea, caracterizada por la «agotadora pretensión de suscitar lo maravilloso [...] lo maravilloso buscado a través de los viejos clisés [...] pobrememente sugerido por las habilidades y deformidades de los personajes de feria [...] obtenido con trucos de prestidigitación» con la «realidad maravillosa» de la vida cotidiana que él descubrió en Haití²². Como explica Moretti:

Lo real maravilloso. No el *realismo* mágico, como por desgracia se ha traducido (y seguirá inevitablemente denominándose), sino la *realidad* maravillosa. No una poética: un estado de cosas. En Haití, escribe Carpentier, el surrealismo está en las propias cosas. Es un hecho cotidiano y colectivo, que devuelve la realidad a las técnicas modernas. ¿Separa el *Ulises* la polifonía de cualquier «voz» reconocible en concreto? Pues bien, en *Hijos de la medianoche* sucede lo contrario y la polifonía es remotivada: hay muchas lenguas en la novela, porque la India está dividida en muchas culturas y Saleem, con su audición extraordinaria, lograba oír las todas. La complejidad técnica permanece, pero está *naturalizada* (y también, la verdad sea dicha, un tanto atenuada)²³.

Mientras que el *Ulises* de Joyce desligaba la polifonía –la coexistencia de diferentes estilos y discursos que Bajtín denominó heteroglosia– de cualquier voz reconocible, en el Macondo de García Márquez la polifonía se produce por la coexistencia de cinco generaciones. «Y no es solo una cuestión de coexistencia biológica: a través de los individuos, se superponen culturas enteras»²⁴. Recuérdese la famosa escena del juicio en *Waverley* en la que la cultura de los jacobitas caballerescos y feudalmente fieles choca con la legalidad hanoveriana del Estado-nación. También la de Macondo es la historia de una modernidad acelerada. Al situar la búsqueda de lo maravilloso por parte del personaje en su propio tiempo, Scott conservó lo que los formalistas rusos denominaron la «ilusión realista». Esto frenó la tendencia, presente ya en Sterne y Diderot, a una liberación del antropocentrismo que triunfaría en la polifonía de las obras globales del siglo xx. Y después de ello, «el realismo mágico restaura el lazo que la generación de Joyce había cortado: la técnica y también el antropocentrismo»²⁵.

²² Citado en F. Moretti, *The Modern Epic*, cit., p. 234.

²³ *Ibid.*, p. 234.

²⁴ *Ibid.*, p. 239.

²⁵ *Ibid.*, p. 235.

El yo y el mundo

Si bien el personaje es fundamental para la conceptualización inicial de la novela y de su evolución efectuada por Moretti, este énfasis disminuye a medida que su marco gira hacia el Estado-nación y el sistema-mundo. *El burgués* (2013) representa un punto intermedio. Como explica la introducción del libro, el análisis se bifurca: «dos capítulos sobre personajes burgueses y dos sobre el lenguaje burgués»²⁶. En el capítulo central sobre el estilo, Moretti explicita este giro en la atención: cuando «se solidifican las estructuras capitalistas, los mecanismos narrativos y estilísticos remplazan a los individuos como centro del texto». De acuerdo con su análisis, el lenguaje preciso de *Robinson Crusoe* representó un hito en la revolución cultural burguesa: «Es el primer destello de la “mentalidad” burguesa y de la inmensa contribución que hizo Defoe a la misma: la prosa como el estilo de lo útil»²⁷. En la era victoriana, sin embargo, esta claridad sucumbe ante la «niebla», ante una prosa cargada de adjetivos y metáforas. Se abandona la precisión para asumir la movilización imponente de los valores victorianos –religiosos, morales, sociales– con los que la burguesía británica ocultaba la dinámica desnuda y autónoma del capitalismo. Existe aquí una paradoja, por lo tanto. O, por usar el término de Moretti, una «disonancia»: la mayor potencia capitalista del siglo XIX produjo la cultura más saturada de valores. Así fue, explica Moretti, como garantizó su hegemonía.

En otra parte de la introducción, Moretti confiesa que estuvo tentado de explicitar las inferencias contemporáneas de este análisis: «El “estilo de vida americano” como un victorianismo de hoy: por mucho que me sintiera tentado por la idea, era demasiado consciente de mi ignorancia sobre las cuestiones contemporáneas y decidí desecharla»²⁸. *El burgués* se publicó el mismo año que *Las antinomias del realismo* de Fredric Jameson y como ha observado Jonathan Arac, estas obras concurrentes sobre la novela realista escritas por dos importantes críticos marxistas indican evaluaciones políticas opuestas: «Jameson escribe como si se hubiese ganado una gran revolución; Moretti, como si se hubiese perdido»²⁹.

²⁶ Franco Moretti, *The Bourgeois*, Londres y Nueva York, 2013, p. 17; ed. cast.: *El burgués: Entre la historia y la literatura*, Buenos Aires, 2014, p. 31.

²⁷ *Ibid.*, p. 39; ed. cast.: p. 54.

²⁸ *Ibid.*, p. 23; ed. cast.: p. 38.

²⁹ Jonathan Arac, «Why Should Marxist Critics Fight over George Elliot?», *Modern Language Quarterly*, vol. 77, núm. 4, diciembre de 2016, p. 585.

Arac detecta esto en la evaluación opuesta que ambos hacen de Eliot, en especial un célebre pasaje de *Middlemarch* en el que el chantajista, Raffles, muere en la casa de su víctima, el banquero local, Bulstrode. La ambigüedad de Bulstrode es una de las cúspides de la caracterización en Eliot: «Él era simplemente un hombre cuyos deseos habían sido más fuertes que sus creencias teóricas y que había justificado gradualmente la realización de sus deseos mediante un satisfactorio acuerdo con esas creencias. Si esto es hipocresía, se trata de un proceso que se da de cuando en cuando en todos nosotros, cualquiera que sea la confesión a la que pertenezcamos»³⁰.

Jameson elogia el episodio por considerar que indica la superación de las distinciones tradicionales entre el bien y el mal; para él, Eliot es una figura principal en «la última fase de la lucha laica contra la religión y la superstición, así como el impulso político más fundamental hacia la democratización»³¹. Moretti, por el contrario, contrapone críticamente el enfoque de Eliot con el radicalismo de Ibsen. Mientras que Ibsen rechaza resolver el conflicto entre la legalidad y la injusticia, Eliot escoge la resolución:

La idea de la injusticia protegida por el manto de la legalidad –un Bulstrode culpable y acaudalado que sale ileso de sus acciones pasadas– era para Eliot una visión demasiado lúgubre de su sociedad. Cuidado, así es como funciona el capitalismo: expropiación y conquista, reescritas como «mejora» y «civilización» («¿quién usaría el dinero y la posición mejor [...]?) [...] Pero la cultura victoriana –incluso en el mejor de los casos [...] no puede aceptar la idea de un mundo dominado por la *injusticia perfectamente legal*»³².

Como hemos visto, sin embargo, Moretti ha elogiado en otras partes *Middlemarch* de un modo parecido al de Jameson, considerándola como la excepción a la moral de cuento de hadas aplicada en las novelas victorianas (y, por lo tanto, «de lejos la mejor novela inglesa del siglo XIX»)³³. En *El burgués*, elogia «la precisión tan típica del estilo prosístico de Eliot» y el deseo expresado por ella de «escapar de toda vaguedad e inexactitud hacia la luz diurna de las ideas nítidas, vívidas»³⁴. Al efectuar su juicio,

³⁰ George Eliot, *Middlemarch*, Edimburgo y Londres, 1876, p. 459; ed. cast.: *Middlemarch*, Barcelona, 2000, p. 664.

³¹ Citado en J. Arac, «Why Should Marxist Critics Fight over George Eliot?», cit., p. 583.

³² F. Moretti, *The Bourgeois*, cit., p. 178; ed. cast.: p. 215.

³³ F. Moretti, *Way of the World*, cit., p. 216.

³⁴ F. Moretti, *The Bourgeois*, cit., p. 84; ed. cast.: p. 105.

Moretti no estaba vacilando, sino señalando una oportunidad perdida específica: la de cristalizar el episodio, convirtiéndolo en un momento de verdad, una manifestación de la cohabitación entre legalidad e injusticia. La divergencia no se da tanto entre Jameson y Moretti como entre Eliot e Ibsen. Y depende de la caracterización: «Reconocer la impotencia del realismo burgués frente a la megalomanía capitalista: he ahí la lección perdurable de Ibsen para el mundo de hoy»³⁵.

En esta conclusión reconocemos la perspectiva crítica marxista que Moretti no ha olvidado nunca. ¿Es significativo que la última palabra no se le conceda a un novelista, sino a un dramaturgo? Lo que los personajes de la novela señalan a través de su relación con el mundo es que, mientras haya individuos, y tiempo de narrativa extenso para contar sus historias, habrá espacio para pequeñas oscilaciones y opciones: decidir resistirse al modo de ser del mundo, o no. Un espacio –limitado, aislado– en el que el buen *Bürger* podría de hecho resistirse a la fuerza destructiva del capitalismo. El yo y su relación con el mundo, tan fundamental para la novela, es un código evidente de una problemática de la modernidad: los márgenes de la agencia individual y las posibilidades de cambiar el mundo un poco (por seguir a Eliot). En *Middlemarch*, mientras que la aspiración de Bulstrode a ser un buen puritano queda empequeñecida por la megalomanía capitalista, los sueños de grandeza de Dorothea –responsables de su matrimonio infeliz– son derrotados, por el contrario, por los valores de la seriedad burguesa. Eliot sabía muy bien que «no hay criatura cuyo ser interior sea tan fuerte como para no estar enormemente determinada por lo que hay fuera de ella», pero al final de la novela, le concede un significado político a la vida (carente de heroísmo, sin historia) de Dorothea:

Pero el efecto de su ser sobre las personas de su entorno fue incalculable: porque el crecimiento del bien en el mundo depende en parte de actos que nada tienen de históricos; y que ahora las cosas no nos vayan tan mal como podrían irnos se debe en buena parte a los muchos que vivieron fielmente una vida escondida y descansan en tumbas que nadie visita³⁶.

Esta es la tarea lenta, prosaica, podríamos decir incluso que aburrida, de la reforma, en claro contraste con la turbulencia histórica de la revolución.

³⁵ *Ibid.*, p. 187; ed. cast.: p. 225.

³⁶ G. Eliot, *Middlemarch*, cit., p. 621; ed. cast.: pp. 889-890.

Es la lección de *Middlemarch*. Pero es también la lógica de la novela, en contraste con la de la tragedia. En uno de sus ensayos más interesantes, «The Moment of Truth», publicado en 1986, Moretti escribe acerca de la tragedia moderna –de la que identifica a Ibsen como figura principal– que, en su progreso hacia lo que denomina «verdad», este género tiene un antagonista desconocido para la tragedia antigua y la renacentista: «No es ni la ceguera, ni la pasión, ni el Destino, ni un valor contradictorio. Es, simplemente, la *vida*». Y este antagonismo, explica, «no es otro que la representación trágica de la lucha genérica entre la tragedia en sí y la novela». La lucidez de Ibsen y la niebla de Eliot están presentes ya en estas reflexiones sobre las dificultades de la tragedia moderna, la principal de las cuales es su «condición posnovelística». En este ensayo Moretti expresaba la esperanza de «una cultura de la izquierda que no considerase el momento de la crisis el único momento de la verdad y el momento de la única verdad». Subrayando que esto no tiene por qué significar «infinitas humillaciones y concesiones», concluye con una cita de Max Weber –«de quien probablemente haya mucho que aprender»– que podría también considerarse una celebración del personaje novelístico:

Lo profundamente llamativo y conmovedor, por otro lado, es la visión del hombre *maduro* –no importa que sea joven o viejo en años– que, sintiendo verdadera y completamente su propia responsabilidad por las consecuencias y actuando de acuerdo con la ética de la responsabilidad, dice de repente: «No puedo hacer otra cosa: no me retiraré de aquí». He aquí una conducta verdaderamente humana y conmovedora, y dicha situación debe ser posible en cualquier momento para todos los que no hemos perdido aún nuestra vida interior³⁷.

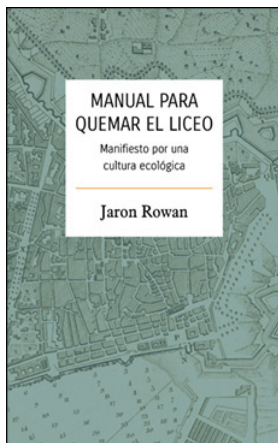
³⁷ Franco Moretti, «The Moment of Truth» [El momento de la verdad], *NLR* I/59, septiembre-octubre de 1986, pp. 42-44, 47-48.

Publicado por primera vez bajo el título de «Il romanzo secondo Franco Moretti», en Francesco de Cristofaro y Stefano Ercolino (eds.), *Critica sperimentale: Franco Moretti e la letteratura*, Roma, Carocci Editore, 2021, reproducido aquí con permiso de los editores; Verso publicará en breve una edición de la obra en inglés, traducida por Richard Braude.

traficantes de sueños

www.traficantes.net

C/Duque de Alba 13, 28012. Madrid



Manual para quemar el Liceo

Manifiesto por una cultura ecológica

Jaron Rowan

Colección: mapas 84

PVP: 15 €

El siglo XX fue un siglo de vapuleos y enmiendas a muchas de las asunciones propias de la modernidad europea. No obstante, pese a que gran parte de su legado fue pasado por la trituradora, una idea permaneció intacta: la idea ilustrada de que la cultura «civiliza», nos libera o nos hace mejores. Este libro, que reivindica a un tiempo la tradición de los estudios culturales y una perspectiva de análisis materialista, nos invita a replantear la vigencia de la noción burguesa de cultura, que todavía sigue siendo promovida por las instituciones públicas y que define los valores y aspiraciones de gran parte de la sociedad.

La propuesta de Jaron Rowan desafía la noción de la cultura como un agente inherentemente emancipador y transformador, al tiempo que muestra cómo esta ha sido repetidamente empleada para mitigar los conflictos sociales y bloquear los procesos de cambio político. La cultura es un medio para moldear los gustos y sensibilidades de las clases medias, convirtiéndose así en una importante herramienta de gobierno social. Al explorar las formas de trabajo, precariedad y subjetividad, a la vez que analiza el ámbito de la estética, este libro pone en crisis muchos de los fundamentos sobre los que se articula la noción de cultura burguesa heredada, con el fin de abrirnos a nuevos paradigmas ecológicos de entender, habitar y vivir la cultura.