

NEW LEFT REVIEW 90

SEGUNDA ÉPOCA

ENERO - FEBRERO 2014

ARTÍCULOS

SUSAN WATKINS La triple torsión de Europa 7

ENTREVISTA

BHASKAR SUNKARA Proyecto *Jacobin* 30

ARTÍCULOS

DANIEL FINN Repensar la República de Irlanda 47
FRANCESCO FIORENTINO La ambición 81
ENRICA VILLARI El deber 92
GOPAL BALAKRISHNAN Marx, el abolicionista I 102

CRÍTICA

VIVEK CHIBBER India irredenta 144
MICHAEL DENNING Diseño y descontento 152
BLAIR OGDEN Walter Benjamin 158

La nueva edición de la New Left Review en español se lanza desde la Secretaría de Educación Superior, Ciencia, Tecnología e Innovación y 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)



Secretaría de
Educación Superior,
Ciencia, Tecnología e Innovación



traficantes de sueños

[SUSCRÍBETE](#)

ENRICA VILLARI

EL DEBER

Middlemarch

MIDDLEMARCH ES UNA novela ambientada en una ciudad provinciana de Inglaterra en la era de reforma que comenzó en la década de 1830¹. Sus dos jóvenes protagonistas, Dorothea Brooke y Tertius Lydgate, desean contribuir a «cambiar un poquito el mundo». A diferencia de muchos personajes de novela del siglo XIX, impelidos por un impulso de poseer y consumir (dinero, éxito, posición social), ellos se mueven por el impulso opuesto: entregarse a una causa o cumplir con un deber. Pero en su caso no se trata de responsabilidades tradicionales, sino solitarias vocaciones modernas. Kierkegaard escribía en 1843 que era un error considerar el deber como un conjunto de normas externas. En tal caso, la vida ética sería fea y aburrida: «Si lo ético no tuviese una conexión mucho más profunda con el ser personal, sería siempre muy difícil defenderlo contra lo estético»². La fascinación del siglo XIX por el deber no era «un amor a la ley por sí misma, sino una preocupación por la higiene del yo»³. El deber, que ha dejado de ser abstracto, podía convertirse en tema legítimo de una novela.

En la obra de George Eliot, el deber –incluso el tradicional– nunca es mera conformidad con un dogma. Es, por el contrario, una faceta básica de una personalidad equilibrada. Ya para los personajes humildes de sus primeras novelas, en las que el deber podría parecer un mero acatamiento de la tradición, lo que importa no es la pequeña tarea realizada, sino la forma en que dicha tarea se convierte en parte constitutiva de su ser. «Mantener la

¹ Esta es una traducción de «Il dovere: *Middlemarch*», en Franco Moretti (ed.), *Il romanzo*, Roma, 2001, vol. I.

² Søren Kierkegaard, «El equilibrio entre lo estético y lo ético en la formación de la personalidad», en S. Kierkegaard, *Lo uno o lo otro. Un fragmento de vida II*, Madrid, 2007.

³ Lionel Trilling, «In Mansfield Park», *Encounter*, septiembre de 1954.

cocina impecablemente limpia –como Proust dice en sus notas sobre *Adam Bede*– es un deber esencial, casi religioso, y también atractivo»⁴. El deber se convierte en un valor en sí mismo. En un relato corto titulado «Brother Jacob», escrito diez años antes que *Middlemarch*, Eliot había demostrado que –como cualquier otra forma de cambio social– la emancipación de las mujeres frente al trabajo doméstico no conducía necesariamente a una existencia más elevada y más noble, sino que podría engendrar desidia y corrupción moral, disolviendo la personalidad en el consumo pasivo de placer y lujuria⁵. Dorothea y Lydgate no corren este riesgo tan moderno: su dignidad radica en resistirse al principio del placer en nombre de una vocación más elevada. Pero, como son modernos, tienen que forjar para sí mismos, ellos solos, un nuevo sentido del deber. Sus deberes son subjetivos, no impuestos por ley alguna. Dominadas por este imperativo ético, sus vidas son relatos de errores y fracasos existenciales.

Dorothea no tiene aún veinte años. En posesión de una sustancial dote, y tan fuera de lugar en *Middlemarch* como «una elegante cita de la Biblia –o de cualquiera de nuestros mayores poetas– en un párrafo del periódico de hoy», adopta un método singular para buscar marido. Desdeña los deberes tradicionales de una esposa y madre. Su mente es «teórica» e «inclinada por naturaleza a una concepción elevada del mundo que francamente pudiera incluir la parroquia de Tipton y su propia norma de conducta allí». Así que decide casarse con Casaubon, un hombre de profundo saber y suficientemente mayor como para ser su padre. Ella lo ve como un Locke o un Pascal modernos, un gran hombre con el que compartir su proyecto. Es un error fatal. El pobre Casaubon no puede cumplir las expectativas de su esposa. Acaba comprendiendo que su búsqueda de conocimiento está destinada al fracaso, y este amargo reconocimiento lo hace inadecuado como maestro y como marido de Dorothea. El matrimonio resulta un doloroso fiasco.

Lydgate es tan poco convencional como Dorothea. Desprecia los privilegios de su nacimiento aristocrático y venera a los grandes médicos del pasado. Después de estudiar medicina en las grandes capitales de Europa, ha rechazado el atractivo de la metrópoli para retirarse a *Middlemarch*, donde planea reformar la práctica médica (estableciendo un hospital para curar fiebres) y emprender una atrevida investigación

⁴ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, ed. de Pierre Clarac, París, 1971, p. 65.

⁵ Véase Enrica Villari, «Introducción» a George Eliot, *Jacob e suo fratello*, Venecia, 1999, pp. 9-34, esp. pp. 23-29.

anatómica (esperando descubrir el tejido humano original). Su vocación es «hacer un trabajo pequeño y bueno para Middlemarch, y un gran trabajo para el mundo». Pero el desastroso matrimonio con una mujer derrochadora y frívola lo carga de deudas elevadas y acaba convertido en un médico rico y de moda en Londres, autor de un tratado menor sobre la gota. Universalmente considerado un hombre de éxito, «él siempre se ha visto a sí mismo como un fracaso».

Leslie Stephen consideraba que todos los personajes de Eliot ilustraban un tema común, del que Dorothea y Lydgate podrían considerarse variantes. Se nos pide, pensaba ella, que simpaticemos con las nobles aspiraciones de almas generosas y apasionadas, sabiendo que «no pueden recibir plena satisfacción dentro de las condiciones habituales en este mundo prosaico»⁶. Pero no es así. Esta versión novecentista de la relación entre el yo y el mundo solo era para George Eliot una verdad a medias, porque era una verdad demasiado reconfortante:

Algunos caballeros han constituido una asombrosa figura literaria mediante el descontento general con el universo considerado como una trampa de tedio en la que sus grandes almas han caído por error; pero la sensación de un yo estupendo y un mundo insignificante puede tener sus consuelos. El descontento de Lydgate era mucho más difícil de soportar; era la sensación de que había una existencia grandiosa en el pensamiento y en la acción efectiva que lo rodeaba, mientras que su yo estaba siendo constreñido en el miserable aislamiento de los temores egoístas, y las vulgares ansias de que se produjesen acontecimientos capaces de aliviar dichos temores⁷.

Es cierto que el fresco de la sociedad de *Middlemarch* no es menos convincente que el de las novelas de Balzac en su descripción de la «entorpecedora presión filamentososa de las pequeñas condiciones sociales, con su frustrante complejidad», y que Eliot creía que no había criatura alguna «con un ser interior tan fuerte como para no estar enormemente determinado por lo que hay fuera de él». Pero el fracaso de Dorothea y de Lydgate tiene más que ver con el carácter de sus vocaciones y la naturaleza problemática de sus modernas ideas del deber. Dorothea se figura el deber como algo salido de una novela:

Estaría obligada a aprenderlo todo entonces [...]. Sería mi deber estudiar para poder ayudarlo mejor en sus grandes obras. No habría nada trivial en nuestras vidas. Las cosas cotidianas significarían para nosotros las cosas

⁶ Leslie Stephen, obituario anónimo sobre George Eliot, *Cornhill Magazine*, febrero de 1881, en David Carroll (ed.), *George Eliot: The Critical Heritage*, Nueva York, 1971, p. 482.

⁷ Todas las referencias son a la edición de *Middlemarch* de Penguin.

más grandes. Sería como casarme con Pascal. Yo debería aprender a ver la verdad con la misma luz que la han visto los grandes hombres. Y después debería saber qué hacer, al hacerme mayor: debería saber cómo era posible llevar una gran vida aquí –ahora– en Inglaterra.

A través del deber se imagina a sí misma elevándose por encima de la banalidad del mundo, del mismo modo confuso que Emma Bovary fantasea con hacerlo mediante el placer, en su primera experiencia adúltera:

Ingresaba en un reino maravilloso donde ya todo sería pasión, éxtasis, delirio. Una inmensidad azulada la rodeaba, las cumbres del sentimiento resplandecían en su imaginación y la existencia rutinaria quedaba relegada a lo lejos, allá abajo, sumida en la penumbra, apenas visible desde las alturas⁸.

En su extraña similitud de sentimiento e imaginación quijotesca, la heroína del deber y la heroína del placer son primas. Dorothea se entrega a románticas fantasías sobre el uno en igual medida que Emma sobre el otro. Casaubon resulta tan decepcionante para Dorothea como Rodolphe para Emma. En un punto crucial de su existencia, Emma experimenta una crisis mística, prueba de que la búsqueda absoluta del placer y su negación absoluta pueden responder a la misma necesidad. Una sensación de *ennui* y rechazo de la vida ordinaria son la raíz de ambos. Es este rechazo el que distingue la llamada moderna de las concepciones tradicionales del deber. «Mantener la cocina impecablemente limpia» no tiene atractivo alguno para Dorothea, y no simplemente por razones de clase.

Desde el comienzo, en el «Preludio» de la novela, el motivo de estas tardías santas Teresas indica que el destino de una vocación elevada en un mundo prosaico será el tema de *Middlemarch*. Relacionado con él, está el culto al héroe en Thomas Carlyle. Podría decirse de Dorothea y Lydgate que reaccionan a lo que para Carlyle era el mayor enemigo del heroísmo: la «doctrina de los motivos» como suprema fuerza motriz en el universo, la cual –decía él– enseñaba que «no puede haber sino un mísero amor al placer, temor al dolor; que el hambre, de aplauso, de dinero, de cualquier vianda que sea, es el hecho supremo en la vida del hombre»⁹. Pero el lamento inicial por el

⁸ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Barcelona, 1988, p. 192.

⁹ Thomas Carlyle, *On Heroes, Hero-Worship & The Heroic in History*, Oakland, 1993, p. 149. Se ha descuidado la influencia de Carlyle en Eliot, pero fue fundamental. Toda la obra de esta, con su celebración del realismo y los atractivos de la vida cotidiana, puede interpretarse como un antídoto al culto de Carlyle a lo heroico, pero sería impensable sin Carlyle y sin lo que Eliot describió como la vitalidad de las «peligrosas paradojas» de aquel. Véase «Thomas Carlyle», *Leader*, 27 de octubre de 1855, en George Eliot, *Selected Essays, Poems and Other Writings*, Harmondsworth, 1990, pp. 343-348, esp. p. 344.

destino de estas santas Teresas tardías, a las que se les niega la oportunidad de una vida épica, ha desviado demasiado a menudo la atención del hecho de que la novela se construye, si no contra la idea del heroísmo propiamente dicha, sí ciertamente contra las nociones del deber sublimemente abstractas que abrigan sus principales protagonistas.

Al comienzo de la novela no puede sino impresionarnos la nobleza de carácter de Dorothea. Pero también los rasgos negativos que la acompañan. Su sentido del deber adopta la forma de adoración al héroe —«los héroes convertidos en hombres de letras» en la visión de Carlyle— que ella dirige a Locke, Pascal, Milton, Hooker y todos los demás grandes sabios del pasado. La consecuencia es una concepción libresca y abstracta del deber, teñida del fanatismo de sus antepasados puritanos. El ascetismo que hace a Dorothea rechazar los placeres más sencillos (negarse a heredar las joyas de su madre, abandonar la equitación, casarse con un marchito anciano) no está libre de un fuerte sentimiento de superioridad hacia su hermana Celia, cuyos deseos son más mundanos. Al elegir a Casaubon, es tan insensible a las verdaderas necesidades de él como Casaubon lo es a las de ella, algo que el famoso aparte del capítulo XXIX deja claro: «Una mañana, varias semanas después de llegar a Lowick, Dorothea (pero ¿por qué siempre Dorothea? ¿Era el punto de vista de Dorothea el único posible en lo referente a este matrimonio?)». El elevado ascetismo de su idea del deber al comienzo de la novela no la ha inmunizado contra lo que Eliot denomina nuestra «estupidez moral»:

Todos nosotros nacemos en la estupidez moral, tomando el mundo como una ubre para alimentar nuestros yos supremos: Dorothea había empezado pronto a emerger de dicha estupidez, pero sin embargo le había sido más fácil imaginarse dedicándose al Sr. Casaubon, y volverse sabia y fuerte gracias a la fuerza y la sabiduría de él, que concebir esa distinción que ya no es reflejo, sino sentimiento —una idea forjada en la franqueza de la percepción, como la solidez de los objetos— de que él tenía un centro equivalente de sí mismo, en el que las luces y las sombras siempre deben caer con cierta diferencia.

Esta es la idea más significativa y recurrente de la novela, a la que Eliot retorna de manera casi obsesiva; encuentra trazas de estupidez moral en los lugares y en los personajes más sorprendentes, empezando por la propia Dorothea. La estupidez moral es el obstáculo con el que tropiezan todas las falsas nociones del deber en la novela. Principalmente, la devoción religiosa de un maestro del autoengaño, el puritano banquero Bulstrode. Él es el hombre moderno por antonomasia, que tergiversa la ley superior de la religión a su propia voluntad:

Era simplemente un hombre cuyos deseos habían sido más fuertes que sus teóricas creencias, y que gradualmente había convertido la gratificación de sus deseos en satisfactoria coincidencia con esas creencias. Si esto es hipocresía, es un proceso que se muestra ocasionalmente en todos nosotros, sin importar nuestra confesión religiosa.

Esta miopía egoísta, de la que están imbuidas las imaginaciones románticas de Dorothea (como las de Emma Bovary), es un rasgo común de casi todos los personajes. Reflexionando sobre la elección de marido de Dorothea, Will Ladislaw concluye que «debe de haberse forjado su propia idea romántica de este matrimonio», y no se equivoca. Y Rosamond, que no se deja fascinar por el verdadero Tertius Lydgate, sino por la proyección que de él hace, y el atractivo de su «buena cuna». Está también la idea romántica de Casaubon y Lydgate acerca de las mujeres, tan irrealista como la de Dorothea y Rosamond.

Dorothea empieza a liberarse de la «estupidez moral» cuando su noción del deber cambia, debido a la infeliz experiencia de su matrimonio. Las cosas empiezan a desmoronarse en la luna de miel en Roma. Dorothea comprende el abismo entre su fantasía del matrimonio con un gran erudito y la realidad de un hombre seco y amargado por su fracaso intelectual. Pero la historia no acaba ahí. Para Dorothea, la belleza arquitectónica y artística de Roma forma un doloroso contraste con la mísera condición de sus habitantes. Con una arraigada desconfianza puritana hacia las artes visuales, se pregunta cuál es la relación entre el arte y la vida. Ante la ingenua comprensión de que no coinciden, Dorothea no duda en hacer su elección. La magnificencia de la Roma católica le enseña que «en el mundo hay muchas cosas más necesarias que los cuadros». Este paréntesis estético de la novela, en el que se habla mucho de arte, de artistas y del romanticismo alemán, marca un paso esencial en la modelación del destino de Dorothea. De vuelta a Inglaterra, le dice a su tío, el señor Brooke, que la aversión que siente por las imágenes pintadas de Tipton Grange deriva del contraste de estas con la pobreza y el sufrimiento de los jornaleros agrícolas que las rodean. El disfrute de su belleza formal le parece «un intento malicioso de encontrar placer en lo falso, mientras que no nos importa lo dura que es la verdad para los vecinos que se encuentran fuera de nuestras paredes». Hay la misma desconexión entre su abstracto sentido del deber inicial y la realidad de su desagradable e infeliz marido:

Ya no luchaba contra la percepción de los hechos, sino que se ajustaba a la percepción más clara de los mismos; y ahora, cuando miraba fijamente el fracaso de su marido, y más aún la posible conciencia que él pudiese tener del fracaso, parecía contemplar la única senda en la que el deber se volvía ternura.

En una escena memorable, Dorothea, superada por el resentimiento ante el duro trato que le da Casaubon, se obliga a considerar «una letanía de tristezas pintadas y de gritos silenciosos», los del hombre al que ahora le habían diagnosticado una enfermedad cardíaca y que «por primera vez se encontraba mirando a los ojos de la muerte». En último término, la simpatía triunfa sobre el resentimiento. Es casi de madrugada. Dorothea espera que su marido salga de la biblioteca, y provoca el milagro de las únicas palabras amables que él pronuncia en toda la novela. Un deber concreto sustituye al abstracto, mientras la introvertida y elevada absorción de Dorothea en sí misma se transforma en ternura y compasión. Esta es la secreta verdad en el centro de la historia de Dorothea.

En «The Fate of Pleasure», Lionel Trilling sostiene que la espiritualidad moderna desplegada por el protagonista de las *Memorias del subsuelo* de Dostoyevski –solitario, lleno de amargura, que rechaza despectivamente el consuelo– era el resultado lógico de una reacción contra la creencia de comienzos del siglo XIX, expresada por Wordsworth, de que «el grandioso principio elemental del placer» constituía «la dignidad desnuda y nativa del hombre». Trilling añade que precisamente «porque se produjo en un momento determinado», esta espiritualidad «puede considerarse un modo de pensamiento no necesario, sino contingente»¹⁰. La historia de Dorothea es una crítica contemporánea temprana a esta forma de espiritualidad moderna. Cuando, al final de la novela, Celia le pregunta por qué se entregó a Casaubon, Dorothea responde: «Por supuesto, me entregué a él porque era mi deber; ese era mi sentimiento hacia él». Al final Dorothea se casa con Ladislav, un hombre veinte años más joven que Casaubon con el que tendrá dos hijos, demostrando que el deber no exige la mortificación de la carne y la renuncia a la vida que inspiraron su anterior matrimonio. Finalmente, Dorothea acaba pareciéndose al administrador de fincas Caleb Garth y su hija Mary, los personajes más tradicionales de la novela, comparados a menudo con las figuras de Jane Austen. Para ellos, la lealtad protectora a su aprendiz Fred Vincy y la ética de trabajo han sido todo el tiempo deberes atractivos. Pero para la santa Teresa de *Middlemarch* dicho conocimiento es resultado de un doloroso proceso de aprendizaje que parte de la peligrosa desconexión moderna entre el deber y ese placer que constituye la única verdadera conexión que tenemos con la vida.

¹⁰ Lionel Trilling, «The Fate of Pleasure», en L. Trilling, *Beyond Culture: Essays on Literature and Learning*, Londres, 1965, pp. 57-88, esp. pp. 58 y 79.

La vocación de Lydgate no carece de conexión con la vida o con la experiencia. La profesión médica —«la mejor del mundo» porque ofrece «la alianza más directa entre la conquista intelectual y el bien social»— lo protege de los peligros de la exaltación en las solitarias vocaciones modernas. Su interés por todos sus pacientes garantiza esa percepción de la vida real que falta en la infructuosa búsqueda de una «clave para todas las mitologías» emprendida por Casaubon, cuya carencia de dicha percepción es delatada por su reacción ante la disconformidad planteada por su antiguo amigo Carp, la cual «permanecía encerrada en un cajoncito del escritorio de Casaubon, y en un oscuro apartado de su memoria verbal». Pero también los fracasos de Lydgate tienen profundas raíces en una concepción heroica del deber.

Porque dicha concepción no deja espacio para las obligaciones menores. El primer error de Lydgate, al comienzo de la relación con Bulstrode, que será su ruina, es aceptar el chantaje del banquero, votando a favor de Tyke, y no de Farebrother, como su conciencia le habría dictado. Considera que la elección entre Tyke y Farebrother para nombrar al nuevo capellán del hospital es demasiado trivial como para prestarle atención, ocupado como está en el gran proyecto de un Nuevo Hospital para Fiebres en Middlemarch y con unos descubrimientos científicos que, piensa él, salvarán la vida de millones de personas. «En sus habitaciones de estudiante, había previsto su acción social de un modo muy distinto»; es decir, de un modo mucho más elevado. Lydgate considera el tema del capellán inferior a él, y decide no optar por ninguno y dejar que el asunto siga su curso. Llega tarde a la reunión del comité, y el destino se venga: el suyo es el voto de calidad. Sin mayor reflexión, opta por la causa injusta. Pero el «asunto de la capellanía se convirtió en un punto amargo en su memoria, un caso en el que este mezquino medio de Middlemarch había sido demasiado fuerte para él». En la grandiosa concepción del deber que tenía Lydgate, tampoco hay espacio para el dinero o las mujeres. Sin embargo, las deudas y su matrimonio con Rosamond serán las razones por las que sus aspiraciones fracasan.

Otros han observado que el dinero —la herencia negada a Will y después rechazada por él cuando Bulstrode se la ofrece; las dificultades económicas del clérigo Farebrother; las deudas de Fred y Lydgate; el infame codicilo del testamento de Casaubon— desempeña una función crucial en la novela. En ningún otro novelista encuentra la ética comercial protestante una expresión tan clara: es un deber, una forma de responsabilidad moral, reconocer la importancia del dinero. Dar el

dinero por sentado –como hacen Fred, Lydgate y Rosamond– es una forma de egoísmo y corrompe tanto como la avaricia compulsiva que en el entierro del terrateniente Featherstone transforma a sus parientes en «carnívoros cristianos». Lo que hace a Eliot «fascinantemente original es que para ella la negativa a entender las realidades económicas que subyacen a las distinciones de clase constituye una especie de vulgaridad»¹¹, y que rechaza como algo banal las visiones exaltadas de la existencia en las que un yo noble se enfrenta a un mundo indigno. Contra estas, su novela ofrece un pródigo examen de las «manchas de vulgaridad» de Lydgate, esos prejuicios que él comparte con «los hombres ordinarios del mundo» y que sus elevadas concepciones le impiden reconocer.

En una carta escrita a John Blackwood mientras trabajaba en *Middlemarch*, Eliot explicaba que su objetivo era demostrar «la acción gradual de las causas ordinarias, no de las excepcionales»¹². En el verano de 1870, con la escritura de *Middlemarch* en marcha, ella y su compañero Lewes leyeron juntos en voz alta *Las ilusiones perdidas* de Balzac. Las referencias explícitas o implícitas a Balzac, «quizá el novelista más maravilloso»¹³, aparecen constantemente en la escritura de Eliot, como si él se situase en sus antípodas ejemplares. No hay en *Middlemarch* ningún Carlos Herrera maligno pero irresistible, sino la fuerza resistible de esa «entorpecedora presión filamentososa de las pequeñas condiciones sociales, y su frustrante complejidad». La epistemología de las causas extraordinarias cede el paso a una epistemología de las ordinarias. La historia de las ilusiones perdidas de Lydgate muestra que, a pesar de sus genuinas aspiraciones de mejorar el mundo y mejorarse a sí mismo, acabará admitiendo que debe «hacer como los demás hombres, y pensar qué le agradará al mundo y le permitirá a él ganar dinero». Es un relato de las presiones pequeñas, recurrentes y sutiles a las que él se somete sin advertirlo, porque no llevan la aterradora máscara de Herrera, sino la apariencia inocua de una cara bonita:

Porque en la multitud de hombres de mediana edad que se dedican a sus vocaciones en un curso cotidiano determinado para ellos del mismo modo que el nudo de sus corbatas, siempre hay muchos que en otro tiempo quisieron modelar sus propias hazañas y alterar un poco el mundo. La historia de cómo acabaron pareciéndose a la media y aptos para ser empaquetados

¹¹ David Daiches, *George Eliot: Middlemarch*, Londres, 1963, p. 47.

¹² Carta escrita el 24 de julio de 1871, en Gordon S. Haight (ed.), *The George Eliot Letters*, vol. v, 1869-1873, New Haven, 1955, p. 168.

¹³ George Eliot, «The Morality of “Wilhelm Meister”», *Leader*, 21 de julio de 1855, en G. Eliot, *Selected Essays, Poems and Other Writings*, cit., pp. 307-310, especialmente la p. 309.

por docenas, rara vez se cuenta, ni siquiera en su conciencia; porque quizá su ardor por el trabajo generoso y no remunerado se enfrió tan imperceptiblemente como el ardor de otros amores de juventud, hasta que un día su yo anterior empezó a caminar como un fantasma en su propia casa, asustado por los nuevos muebles. ¡Nada hay en el mundo más sutil que el proceso de cambio gradual de estos hombres! Al comienzo lo inhalaban sin saber; tal vez usted y yo les hayamos echado el aliento, infectándolos, al pronunciar nuestras falsedades acomodaticias o al sacar nuestras estúpidas conclusiones; o quizá se produjo con las vibraciones de una mirada de mujer.

Es el presagio de Rosamond, mucho antes de que Lydgate la conozca. Acabará llamándola «mi albahaca», «maravillosamente florecida en el cerebro de un hombre asesinado».

La epistemología de las causas ordinarias explorada en *Middlemarch* tuvo una importancia fundamental en la historia cultural del siglo XIX. Supuso devolver a los individuos la responsabilidad por sus acciones, reabriendo un espacio en el que la antigua noción del deber recuperó su valor. En aquel momento significó también ir contra otro dogma innecesario que empezaba a calar en la mejor tradición literaria francesa, como de inmediato entendieron los críticos literarios franceses de la década de 1880, que contrapusieron el ejemplo de Eliot a la narrativa de Zola:

Creemos que todo hombre determina su propio destino, que es el creador de su propia felicidad o el autor inepto y criminal de su propio infortunio. Es una forma de concebir la vida. Zola cree, por el contrario, que «el vicio y la virtud son productos, como el vitriolo y el azúcar» y que formamos una sustancia maleable, moldeada por una combinación aleatoria de circunstancias. Es otra forma de concebir la vida¹⁴.

¹⁴ Esta es la respuesta de Ferdinand Brunetière a Zola en *Revue des deux Mondes*, 15 de febrero de 1880, citada en John P. Couch, *George Eliot in France: A French Appraisal of George Eliot's Writings, 1858-1960*, Chapel Hill (NC), 1967, p. 88.