

GEORGE ELIOT: UN PANORAMA

por *Federico Patán*

“Jane Austen, George Eliot, Henry James y Joseph Conrad son los grandes novelistas ingleses”,¹ nos dice F. R. Leavis, quien se refiere aquí a los siglos xix y anteriores, puesto que en el xx incluirá a D. H. Lawrence en ese grupo de escritores selectos que constituyen la gran tradición. Para el lector medio Dickens es el nombre mágico por conocido, y acaso mucho le sorprenda verlo excluido de la lista anterior. Si acude a Leavis, éste le dará sus razones. En cuanto a Conrad, James y Austen, algo dirán a ese lector medio, pues viven en la penumbra de la casi fama respecto al público en general. No así George Eliot. George Eliot nada significa. George Eliot yace oculta por una suerte de incomprensión surgida del desconocimiento, y tan sólo la crítica especializada sabe de las muchas cualidades que distinguen a esta escritora. Quien, llevado por la curiosidad, lea alguna de las no muy numerosas novelas por ella escritas, corre el peligro de quedar atrapado. Mi ensayo tiene como propósito animarlo a volverse un prisionero.

George Eliot es una gran novelista. Su época, tan dada a las exageraciones como cualquier otra, la puso a la par de Dante y Tolstoi. Innecesario resulta afirmar lo dañino e improcedente de una comparación tan desmedida; valga, sin embargo, para destacar la importancia que a Eliot se le concedía; sirva para lanzarnos a un examen de la mujer y de la artista, examen del cual podamos desprender la valía real de esta escritora.

Su nombre fue Mary Ann Evans y nació el 22 de noviembre de 1819 en Arbury Farm, Distrito de Chilvers Coton, Warwickshire. Se crió, pues, en el campo. En aquel campo inglés aún ajeno a las transformaciones que posteriormente modificarán un modo de vida si no idílico, sí tranquilo y apartado, compuesto de mil detalles cotidianos cuya mayor virtud es darle solidez y seguridad al hombre de provincia, quien vive respaldado por la tradición y por la pequeñez de su mundo. Tradición y pequeñez significan familiaridad, y ésta aporta un modo de existencia liberado de las presiones ciudadinas que la novelística posterior habrá de explorar. En el caso de Eliot, la mayoría de sus obras tendrá como eje el mundo provinciano, siendo en las primeras bastante clara la carga autobiográfica.

Una vida sujeta a los ritmos arriba descritos aletarga. Es uno de los pre-

¹ F. R. Leavis, *The Great Tradition*, p. 9.

cios que han de pagarse por tenerla. Y si insistimos en ello es por mejor destacar el proceso de alertamiento que en Mary Ann Evans ocurre, un despertar digno de encomio dados los obstáculos a toda mujer puestos en aquella primera mitad del siglo XIX. Recordemos que ser mujer equivalía a casarse, dar hijos y manejar el hogar, quedando en manos del hombre las tareas de dirigir la familia y el mundo. Esto se acentuaba en el campo, donde los cambios tardan aún más en llegar. No nos extrañe que Mary Ann, tras sus años de escuela en Nuneaton y en Coventry, termine, a la muerte de su madre en 1836, encargándose del bienestar hogareño de su padre, quien era un severo y tradicionalista representante de las más estrechas miras de su tiempo.

Natural era para la época victoriana que una hija cuidara el hogar paterno; nada de extraño veían en que tal cuidado prolongara su presencia y la jovencita Mary Ann llegara a joven y pasara por mujer dedicada a tarea tan sofocante. Aquí pudimos haber perdido a la escritora. Afortunadamente, en Mary Ann tenemos un carácter fuerte, que supo imponer sus decisiones al medio y soportar el ostracismo cuando éste reaccionaba en su contra. No exploraremos las posibles explicaciones psicológicas de las posiciones adoptadas por la joven Evans, pues la bondad de esas explicaciones es frágil, y procuraremos atenernos a los hechos. Éstos nos dicen que el padre nunca parece haberse opuesto a la educación de la hija: Mary Ann estudió primeramente con la señorita Lewis, en Nuneaton; eran los años más tiernos de la pequeña (1826-1832) y su maestra gozaba fama de creyente devota. Acaso en este período, y por reflejo negativo, la semilla de la duda cayera en un terreno inconscientemente abonado por la apremiante señorita Lewis.

El siguiente período de estudio está en manos de la señorita Franklin, quien tenía una escuela en Coventry. Y luego, ya envuelta Mary Ann en sus deberes de ama de casa, encuentra el tiempo y la voluntad para dedicarse al estudio de las lenguas clásicas, de la ciencia, de la filosofía, de la literatura en general, de la música. Para quien tenga idea de lo que Inglaterra era hacia 1840, esta conducta de la joven será comprensiblemente desusada; piénsese en las heroínas de Jane Austen, de Dickens o de Thackeray, y el contraste resultará claro e iluminador. Esa Mary Ann que en su seno guarda a la futura George Eliot es una mujer muy inteligente, sumamente determinada y decididamente firme en sus conceptos morales. Su espíritu se ha venido preparando para un mañana que acaso presentía singular; y su espíritu está a la espera de los estímulos necesarios.

Charles Bray y Charles Hennell, cuñado éste del anterior, fueron dos de esos impulsos. Ninguno de ellos tiene gran importancia en el desarrollo de la cultura inglesa, y acaso más bien se los recuerde a causa de su relación con George Eliot. Como quiera que sea, ambos pertenecían a la escuela científica y el segundo dedicó sus esfuerzos a crear una historia racional de los

orígenes del cristianismo. Sus ideas cayeron en un terreno bien dispuesto. Permitámonos ahora una cita tomada de *Felix Holt*: "No existe vida privada que no se encuentre determinada por una vida pública de mayor amplitud." Esta opinión es uno de los soportes fundamentales de la novelística de George Eliot y debemos conservarla en la memoria, para mejor comprender a nuestra escritora. Sin embargo, queremos aplicar aquí dicha idea a la vida de la joven:

Isaac Evans, hermano de Mary Ann, contrae matrimonio en 1841. Cristina, la otra hermana, se había casado en 1837. En la casa quedaban, pues, Mary Ann y su padre. Decide éste cambiar su domicilio y pasa a vivir a Foleshill Road, Coventry. Y allí vivían Bray y Hennell, con quienes la joven traba amistad. Mínima parece la importancia del suceso, e incluso podría argumentarse que en Arbury Farm misma habría encontrado Mary Ann espíritus afines. Quizás. Lo cierto es que el racionalismo de Hennell —él es la influencia mayor— provoca en la joven una crisis religiosa que la hace comenzar a perder su fe en el cristianismo. La primera consecuencia es una interminable serie de discusiones con el padre, pues Mary Ann se niega a ir a la iglesia, caso más bien inaudito en aquella clase media provinciana a la cual pertenecían los Evans.

Dimos una cita tomada de *Felix Holt*. El ejemplo elegido para ilustrarla pertenece a un tipo de influencia que pudiéramos llamar de círculo familiar. Conviene ahora ampliar la perspectiva y ver cuán representativos de su época son Bray y Hennell; para ello, tracemos brevemente las principales líneas rectoras de la Inglaterra previctoriana y de inicios del victorianismo, pues si aquellos hombres influyeron en George Eliot, sobre ellos influyeron sus tiempos, quedando así plenamente confirmada la verdad de lo dicho en *Felix Holt*; verdad tan obvia, dirán algunos, que es perder tiempo el explorarla. Sin embargo muy a menudo nos cegamos a lo obvio por obvio y cancelamos la oportunidad de aprovecharlo.

Pocas épocas tan decisivas para Inglaterra como la que va de 1780 a 1830. Por principio de cuentas, la Revolución Industrial transforma el modo de vida inglés como nada lo había cambiado anteriormente: de ser un país preindustrial, asentado en un sistema doméstico de producción, pasa a la etapa fabril. Culmina por entonces un tipo de agricultura de campo cerrado, cuya consecuencia es el crear pobreza entre los campesinos, haciéndolos emigrar hacia los grandes centros de población, donde la industria los absorbe y convierte en el primer proletariado, aún primitivo pero ya dueño de las características que habrán de identificarlo en lo sucesivo. Esto, a su vez, dispara el fenómeno de las ciudades y en éstas surgen las zonas de pobreza radical.

Por otro lado, el país crece y se fortalece económicamente. La clase media y el burgués dueño de sólidos capitales comienzan a imponer una presencia cada vez más segura de su papel, y la vieja dicotomía arrendatario-terrate-

niente queda substituida por la pareja obrero o empleado-capitalista. Tal es el panorama cuando la primera generación de novelistas victorianos llega a escena.

¿Qué los singulariza como grupo? Entre otras cosas —y tal vez sea ésta la más importante— el creer en su sistema social. Todos ellos —Dickens, Eliot, Trollope, Gaskell— observan injusticias, pero las atribuyen aquí a la conducta humana, allí a esta institución en lo particular, más allá a un golpe de mala suerte. Pero el marco que incluye esos ejemplos de injusticia es sano, es generoso, es idóneo. Corrijanse los defectillos que presentan y nadie volverá a sufrir. La imagen será muy otra cuando llegue el final del siglo. Pero en lo que a Eliot respecta, nace justo en el momento de mayor optimismo. Y justo ese optimismo económico sirve de trasfondo a su obra, que suele elegir como campo de acción la Inglaterra campirana anterior a 1832, fecha en la cual entra en funciones la primera Ley de Reforma, que concedía el voto a la pujante clase media. A título de ejemplo, recordemos que en *Middlemarch* (escrita en 1871) abundan las notas que permiten situar la acción de la novela: se habla de un gobierno tory, de Lord Grey como primer ministro (estuvo en el cargo de 1830 a 1834), de las luchas por imponer la reforma arriba mencionada, etc. Cuando, en *The Mill on the Floss* (1860), el hermano de Maggie se ve obligado a trabajar, entra en una compañía comercial y bancaria; completará sus ingresos participando en aventuras comerciales en ultramar y llegará así a liberarse de la deuda monetaria contraída por su familia. Clara comprobación es esto de lo antes afirmado: el sistema no tiene la culpa; la culpa radica en cada individuo en lo particular. Esta posición, de obvios antecedentes religiosos, completa su esencia con otra ya también expresada: lo general (la sociedad) conforma el ámbito donde lo particular (el individuo) actuará. Y esta combinación explica a Eliot como novelista, si bien será necesario, en páginas subsiguientes, detallar el modo en el cual se da tal combinación, pues ese modo es la verdadera esencia del escritor.

George Eliot “es tan consciente [como Thackeray] del poder del dinero, así como de los matices que constituyen las diferencias de clase”.² Es fácil comprobar esta idea de Walter Allen. Recordemos simplemente el desastre económico ocurrido a la familia de Gwendolen (*Daniel Deronda*) y el ocurrido al padre de Maggie (*The Mill on the Floss*), con las consecuencias que en el aspecto del trato social tales sucesos conllevan. Traigamos a mente el papel de Bulstrode en *Middlemarch*. Ahora bien, Eliot no es una escritora cuyo interés primordial radique en estudiar los avatares monetarios de sus personajes. Los accidentes de corte económico son parte de un trasfondo, quedando en primer plano el examen certero y acucioso de la conducta ética y moral de las personas. Otra faceta de George Eliot como escritora

² Walter Allen, *The English Novel*, p. 179.

entra aquí: los adelantos científicos de su tiempo la hicieron creer en la fuerza conformadora de la herencia y del medio, de modo que, sin ser una determinista, sí adelanta rasgos de tal escuela. Era inevitable. Lyell y Darwin gravitaban plenamente sobre la conciencia victoriana, haciéndola reaccionar con violencia, fuera para rechazar ideas tan “abominables” como las de aquellos investigadores, fuera para caer en la duda.

George Eliot es, sin duda, producto de su tiempo. Y cúmplase en ella misma lo que de otros dijo: formada por su medio, reaccionó a él de un modo individual y luego tuvo el valor de aceptar las consecuencias. La hemos dejado, párrafos arriba, sujeta a la influencia de Bray y de Hennell. Mas estas amistades fueron una simple continuación de lo sucedido cuando la joven Mary Ann cayó en manos de la señorita Lewis, cuando dedicó sus afanes a lecturas iluminadoras, cuando tropezó con el terco y tradicional espíritu de su padre. Y después vinieron otras experiencias. Como el haber terminado la traducción de la *Vida de Jesús* iniciada por la señora Hennell. La había escrito el teólogo alemán David Strauss (1808-1874), quien manejaba las fuentes evangélicas como mitos. Quizás no sobre decir que se trata del mismo Strauss mencionado por Renán en la “Introducción” a su propia *Vida de Jesús*, y con quien el francés confiesa coincidir en varios puntos. Renán leyó la traducción al francés y, para precisar, la segunda edición, sacada al mercado en 1856. Quiere decir esto que la traducción al inglés terminada por Mary Ann en 1846 se adelantó en algunos años a la arriba mencionada. El lector al tanto de la posición mantenida por los autores en sendos libros sabe que no existe en ellos afán de demeritar el cristianismo. Buscan —y ello bastó para provocar revuelo— enfocar la vida de Jesús como una serie de sucesos explicables a partir de la razón. Respondió esto a las tendencias filosóficas del xix, respondía a los intereses de Bray y Hennell y terminó por responder a las inquietudes de la joven Evans.

En 1849 muere Robert Evans, padre de Mary Ann. Sale ésta en su primer viaje al extranjero: acompañada por los Bray visita Ginebra. Este viaje parece simbolizar la frontera entre dos etapas, pues cuando la futura escritora regresa a Inglaterra en 1850, John Chapman la nombra ayudante de director del *Westminster Review*. Se trata del John Chapman que editara la *Vida de Jesús*. El nombramiento es de suyo significativo, pues en la época victoriana no solía distinguirse a las mujeres con puestos de esta categoría. Debemos comprender la estima que por Eliot se tenía; estima por su inteligencia y por su preparación. Y de ninguna manera olvidemos cuánto se le facilitó a nuestro personaje el relacionarse con algunas de las mentes más destacadas de esa época: Herbert Spencer, John Stuart Mill, Thomas Carlyle y hasta George Henry Lewes.

Lo que de común tienen esas personas tan diferentes es una inteligencia que las alertó a los sucesos de su época, las hizo analizarla y proponer explicaciones o soluciones cuyo origen era, precisamente, el espíritu de los tiem-

pos. Mill fue propulsor —con Bentham, James Mill y Javons— del utilitarismo, corriente económica de profundo significado en el siglo XIX inglés. Russell la resume del siguiente modo: “De todas las situaciones posibles, la mejor es aquella que permite el equilibrio de mantener el placer por encima del dolor”, agregando líneas después: “Por tanto, es tarea del legislador crear armonía entre el interés público y el privado.”³ Esta idea central se desarrollará y cambiará en manos de economistas posteriores. Sin embargo, pongamos la segunda parte de nuestra cita al lado de la tomada de *Felix Holt*, y veremos que en ambas existe una misma idea central. Ocurre tan sólo que George Eliot la expresa en términos narrativos y dramáticos, prefiriendo el pesimismo que su sentido moral le dicta, al optimismo abstracto del enunciado filosófico. Mas queda claro cuán de su tiempo es la esencia espiritual de George Eliot. No olvidemos tampoco que primero conoce a todos estos personajes y luego se inicia como novelista. Lógico es suponer una influencia.

Creía Spencer que las sociedades son organismos sujetos a evolución, existiendo en tal posición profundos ecos biológicos de origen darwiniano. De Spencer parte la idea de que las sociedades van de lo simple a lo compuesto, de lo militar a lo industrial. Para nosotros, el interés radica en la esencia determinista de tal teoría, determinismo latente en las soluciones propuestas por Bentham, y no menos claro en el transfondo de las obras escritas por Eliot. Nadie niega que para esta escritora “en el individuo y en la elección moral por él hecha se encuentra la responsabilidad por el tipo de vida y por el destino que le toquen”,⁴ pero cierto es, a la vez, que ese individuo elige guiado por su experiencia y por su crianza, y éstas surgen del medio.

A Carlyle podemos marginarlo: poco influye sobre el tema que venimos explorando. Pero Lewes resulta de importancia capital por razones de orden biográfico y artístico. Pasemos a explicar el caso. Nacido en Londres en 1817, tuvo una vida bastante agitada, cuya culminación fue el periodismo, el ensayo y la biografía. Destacó en esta última, pues su libro *Vida y obra de Goethe* (1855) sigue siendo el texto inglés clásico sobre el tema. Incluso “para fines del siglo había llegado a dieciséis ediciones en su traducción al alemán”.⁵ Un simple examen de los títulos de su producción restante indica que estamos ante un hombre muy enterado del desarrollo intelectual de su sociedad. Dedicó sus intereses a la historia de la filosofía, a la fisiología, a la vida animal, a Comte.

Eliot y Lewes se conocen. Una corriente de simpatía se establece entre ellos y luego viene el amor. Existía el obstáculo de que él estaba infelizmente casado, y las costumbres de la época no contemplaban el divorcio

³ Bertrand Russell, *History of Western Philosophy*, p. 741.

⁴ Walter Allen, *op. cit.*, p. 220.

⁵ D. C. Browning, *Dictionary of Literary Biography*, p. 408.

como solución. Muestra aquí Mary Ann su fuerza de espíritu, pues acepta viajar con Lewes a Alemania (1854) y, al regreso de su aventura, vive con él en Richmond, cerca de Londres. Esta unión, inaceptablemente irregular para la mentalidad de aquellos tiempos, trae el ostracismo social a la pareja, cuya primera existencia será de soledad, excepto por el apoyo fiel de un puñado de amigos. Si nos atenemos a la filosofía del vivir que George Eliot plantea en su novelística, tenemos que un acto surgido de la voluntad provoca ciertas consecuencias ineludibles. Mas si en algunas novelas el personaje no comprende que él mismo fue causa de la desgracia que termina por sufrir, Eliot se sabe origen de aquel ostracismo y lo acepta con gallardía. No nos extrañaría descubrir como base de tal aceptación el calvinismo que la acompaña por un trecho de su vida.

Lewes trae amor, compañerismo, comprensión. Lewes posee una mente crítica notable. Lewes capta en Mary Ann algo que a todos los demás parecía haber escapado: el poder creador de esta mujer. Fue él quien la impulsó a escribir literatura. Y así, Mary Ann Evans descubre que dentro de sí lleva una gran novelista, cuyo nombre es George Eliot. "Amos Barton", la primera narración, aparece en 1856; en 1857, el primer libro: *Escenas de la vida clerical*.

Adam Bede, quizás la novela más popular de Eliot entre el público lector medio, trae a la autora fama inmediata. Se sabe entonces, nos encontramos ya en 1859, a quien oculta el seudónimo, y el incipiente renombre alivia un tanto las presiones del aislamiento. Las obras se suceden unas a otras, y Eliot gana una elevada posición como novelista.

En 1863, siempre en compañía del fiel Lewes, muda su residencia a Londres; eligen una casa cerca de Regent's Park. Las salidas al extranjero no cesan; si Suiza y Alemania habían sido motivo de curiosidad, posteriormente la pareja visitará Italia (y con las notas acumuladas durante el viaje Eliot creará la atmósfera de su fallida *Romola*) y España (experiencia de la que surge el poema dramático *La gitana española*). Sin darnos cuenta, George Eliot se ha convertido en una figura nacional, y cuando Virginia Woolf la describe, un apagado tono de ironía y rechazo parece haberse infiltrado en aquellas páginas de *El lector común* dedicadas a la novelista del xix: "...una sibila grande y robusta, soñadora e inmóvil, cuyos rasgos masivos, un tanto ceñudos cuando se los ve de perfil, están incongruentemente bordeados por un sombrero que siempre sigue la última moda de París y que, en esos días, solía incluir una inmensa pluma de avestruz".⁶ Ciertamente que aquí Virginia Woolf está citando el testimonio de la señora Gosse; pero es de preguntarse el porqué de la elección de esas líneas; por otra parte, la autora del ensayo misma habla de una "cara grande y dura"

⁶ Virginia Woolf, *The Common Reader*, p. 230.

cuya expresión es de "seriedad y hosquedad". Captamos en Woolf una actitud doble, quizá no muy desusada en quienes hablan de Eliot: alabar a la escritora no sabiendo qué hacer con la mujer.

Como quiera que sea, George Eliot y Lewes forman una sólida pareja y consiguen finalmente imponerse al mundo. Viven juntos veinticuatro años y sólo la muerte del biógrafo, ocurrida el 28 de noviembre de 1878, consigue separarlos. En su diario Eliot escribirá, a raíz de esa desaparición: "Y aquí estamos sentadas la tristeza y yo." Basta como testimonio. El resto es simple espera de un final que llega el 22 de diciembre de 1880, cuando George Eliot muere.

Toda la información dada en las páginas anteriores —necesariamente breve y acaso insuficiente— quiso crear, en primera instancia, una imagen. La imagen de una mujer decidida y voluntariosa, capaz de tomar decisiones no siempre cómodas. *El molino en el Floss* permite adivinar que en el pasado de aquella mujer hubo una niña ansiosa de vida y hasta frágil, cuya educación no fue avara en dar sufrimientos. De aquí parecen provenir por igual la ternura que en su obra late y la ironía en ocasiones socarrona y dulce con que describe a ciertos personajes. Algunos críticos han comentado la fealdad física de George Eliot (hay algo de esto en la cita de Virginia Woolf) y han dicho que la reacción contra la belleza detectable en las novelas de esta escritora tiene como base aquella fealdad. Otros hablan de un calvinismo provocador de tal reacción. George Eliot es demasiado novelista para quedar explicada por unos cuantos detalles, quizás ciertos pero nunca suficientes. Y conviene ya pasar de Mary Ann a George Eliot; de la vida a la obra.

Walter Allen divide a los escritores victorianos en dos grupos: aquellos que "eran uno con su público", "estaban condicionados por él" y "eran portavoces de su época". A ellos pertenece Eliot. Los ha conformado la Revolución Industrial y piensan con optimismo en el futuro. Pero esto lo hemos comentado ya. El segundo grupo es aquel que pierde su optimismo, critica con dureza el sistema victoriano y abre el camino a los escritores de comienzos del siglo xx. Samuel Butler destaca en el segundo grupo, junto con Thomas Hardy y H. G. Wells, aunque éste sólo en algunos de sus aspectos. Comparados con los novelistas europeos del xix —Balzac sería muy representativo—, los victorianos que escribieron entre 1820 y 1880, por dar dos fechas un tanto arbitrarias, resultan poco críticos. Enraizados en una clase media cada vez más pujante, escribían desde ella y para ella. George Eliot sigue fielmente, en el aspecto de la forma y de las tramas, el dictado de su época, y a título de ejemplo citamos el deprimente final de *El molino en el Floss*. Deprimente en el sentido de que viene a destruir la unidad estructural de la novela. Llegado el momento de las soluciones, Eliot retrocede ante una salida más congruente con el carácter de Maggie —pero muy opuesta a lo aceptable para el público victoriano—, y recurre al ex-

pediente del *deus ex machina*, aquí representado por una oportuna inundación que ahoga a los protagonistas, eliminando de cuajo —más artificialmente— la necesidad de una conclusión en verdad razonable.

Ejemplo es lo anterior del victorianismo novelístico presente en Eliot. Es en momentos así que nuestra escritora emparenta con Dickens, como con él emparenta en otro sentido: la facilidad para crear con humor donoso personajes secundarios, cuyo modo de hablar reproduce atinadamente, si bien ocurre que en Dickens ciertos personajes —de traza estupenda— sobran en la novela, no sucediendo esto en las de Eliot, quien mucho cuida la congruencia de cada obra como un todo (el ejemplo de falla estructural que dimos es consciente y de origen ético). Mas nuestro empeño de hacer ver al lector cuán de sus tiempos es George Eliot pudiera llevarnos a exagerar la nota, provocándose con ello una imagen deformada de dicha escritora. Si sólo la distinguieran los rasgos mencionados, cuestión sería de entregarnos al estudio de Dickens como suficiente y ejemplificador. Pero Eliot es Eliot. Es decir, por esencia a nadie se parece, y las características comunes a ella y otros escritores de aquellos tiempos corresponden a lo superficial. De otra manera, no podrían ser generales. Hemos dicho —y ahora insistimos en afirmarlo— que George Eliot es una gran novelista. Conviene examinar las razones de tal opinión.

Acudamos a Leavis. “Es necesario insistir —nos dice—. . . en que los grandes novelistas. . . equivalen a los grandes poetas, no sólo en el sentido de que cambian las posibilidades del arte para quienes lo practican y para quienes lo leen, sino que son importantes porque adelantan la percepción humana: la percepción de las posibilidades que la vida tiene.”⁷ Hemos pensado oportuno apoyarnos en Leavis porque su definición incluye todo aquello en lo cual cremos: un arista verdadero modifica la relación entre el hombre y el mundo, añadiendo riqueza a dicha relación en lo que toca a la forma y en lo que toca al contenido. Eliot pertenece a los artistas que tal han hecho.

En tanto que escritora, Eliot nace de la novela victoriana. Arriba vimos algunos de los rasgos externos de tal herencia. Otro de ellos es el papel del narrador. En un principio tenemos a la autora como voluntad divina: surge en todo momento y todo lo explica, afanándose en dar a los lectores mundo ordenado y perfecto, en el cual hasta las coincidencias y los azares revelan una mano vigorosamente rectora. El narrador penetra en los personajes, los explora, los observa, los comenta y hasta lanza juicios éticos. Van Ghent opina que *Adam Bede* presenta “un mundo conformado de una punta a la otra por juicios y evaluaciones morales”.⁸ Ocurre que Eliot está aprendiendo el oficio, y el miedo presente en todo autor novel lo hace apoyarse en demasía en lo ya existente. Recordemos, sin embargo, cuánto gozaba

⁷ Leavis, *op. cit.*, p. 10.

⁸ Dorothy van Ghent, *The English Novel*, p. 172.

Henry James con la inteligencia de George Eliot. Esa inteligencia —alerta, flexible, cada vez más enriquecida— fue su mejor maestra, y nuestra escritora deja pronto atrás la fácil narración de sus primeras obras, aquellas en las cuales el encanto priva. Lentamente conquista diferentes etapas y finalmente la tenemos dueña de su estilo maduro. Para llegar a él, pasa por la autobiografía disfrazada contenida en la primera parte de *El molino en el Floss*; en esos capítulos el narrador aprendió ya a dar libertad a los personajes, y si bien comenta mucho, hay una línea divisoria clara entre el comentario del narrador y los pensamientos de los diferentes protagonistas.

El desarrollo que hemos esbozado culmina en la segunda etapa de Eliot como novelista. Esa segunda etapa abarca de *Felix Holt* (1866) a la última obra, *Daniel Deronda*, y vemos en ella una escritora cuyo magnífico oficio le permite “confiar todo a los personajes”, según apreciación de Pagnini.⁹ Consiste tal confianza en hacer de cada personaje un punto de vista, de modo que a cada participante lo asista la razón desde su propia perspectiva. En opinión de Pagnini, el lector “ve, siente y piensa con la conciencia de uno u otro personaje”,¹⁰ creándose una especie de “objetividad absoluta” a partir de la suma de subjetividades. El siglo xx en términos generales y Flaubert y James en el xix, junto con Eliot, lo utilizan. Antes, Shakespeare lo había intuido y aprovechado, como bien lo entendió Bernard Shaw. Se trata, pues, de un recurso bastante convencional hoy día; mas no lo era hacia mediados del xix, cuando Eliot dio en emplearlo. Es con base en lo arriba expuesto que Allen habla de como en Eliot los personajes se vuelven trama.

Ahora bien, no bastaría ello como perspectiva de la narración. George Eliot sigue fielmente los dictados de su época, ocurriendo tan sólo que los purifica. De aquí que en su madurez como creadora “el habla, la acción y las observaciones del narrador”¹¹ constituyan la esencia novelística. Ha encontrado Eliot el equilibrio perfecto entre los elementos centrales de toda novela del xix. Y siendo plenamente victoriana en su concepción de la novela, con base en los convencionalismos del xix llega a la modernidad que hoy deseamos en cualquier narración.

Sírvanos lo anteriormente dicho para pasar a otro aspecto, relacionado con la estructura de la novela. Los personajes son la trama, afirma Allen; y ello es, ya, parte de la estructura. Mas en Eliot podemos acercarnos a esta última a partir de la hipótesis de los “dos círculos” propuesta por Joan Bennett.¹² ¿Qué nos dice esa hipótesis? Que en las novelas de Eliot existe un círculo interno, compuesto por los personajes, y otro externo, for-

⁹ Se trata de un breve comentario en Marcello Pagnini, *Estructura literaria y método crítico*, p. 104.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Leavis, *op. cit.*, p. 122.

¹² Cf. Allen, *op. cit.*, p. 221. También *From Dickens to Hardy*, p. 286.

mado por el mundo social. Queda el primero inscrito en el segundo, siendo éste el que da los parámetros generales de aquél. Si volvemos a la cita tomada de *Felix Holt*, veremos cuán lógica resulta la estructura elegida, y cuán inseparables son estructura literaria y visión social. En apoyo de esto, volvamos a la idea de los dos círculos. En el menor, el de los personajes, se dan los conflictos, sean del orden que fueren. En él tendremos siempre las tensiones dramáticas, surgidas del tejido de relaciones existente entre los habitantes de la novela en turno. Ahora bien, las consecuencias de esas tensiones dramáticas se vuelcan hacia el círculo exterior y quedan conformadas y calificadas por él. De esta manera, lo individual se encuentra sujeto a lo general. No obstante, serán los protagonistas quienes deciden si la conducta propia será de acatamiento o de rebeldía; lo general —el mundo social— reaccionará de acuerdo con su inamovible sentido ético.

Los resultados obtenidos con la técnica arriba expuesta varían. *Adam Bede* funciona de maravillas en lo concerniente al círculo externo, pues se ha descrito de modo insuperable cómo era la vida en un pueblo provinciano inglés hacia 1800. El círculo interno tiene fallas, dado que el narrador explica en exceso todo lo relacionado con los personajes y les escamotea la posibilidad de actuar por sí mismos. Ocurre, a la vez, que la autora impone muy decididamente sus opiniones morales y, en consecuencia, Hetty Sorrell paga por su conducta con la muerte y Dinah Morris recibe su recompensa. Que la primera heroína sea bella y la segunda tenga la belleza de su “severa integridad moral” viene mucho al caso, dado que esto refleja la posición calvinista desde la cual George Eliot juzga. No impide todo lo anterior que *Adam Bede* sea una excelente novela pastoril; para Allen, la mejor de la literatura inglesa, excepto por *Lejos de la oprimente muchedumbre*, de Hardy.

Vayamos ahora a *Middlemarch*, considerada la mejor novela de George Eliot, porque es ejemplo opuesto al anterior: aquí los dos círculos se integran de un modo bellísimo. Decía nuestra novelista: “Es un hábito de mi imaginación esforzarme por conseguir una visión lo más completa posible del medio en el cual se mueven mis personajes, así como una visión completa de éstos en sí.” Justo lo que en *Middlemarch* logra. Cuatro tramas apretadamente unidas constituyen el círculo interno: la de Dorothea Brooke, la del matrimonio Lydgate, la de Mary Garth y la del banquero Bulstrode. Personajes de características muy distintas, sus encuentros y desencuentros emocionales, morales, sociales y prácticamente de todo tipo van componiendo poco a poco, gracias al apoyo de un diálogo inigualable, un mundo de engaños, decepciones y frustraciones bastante pesimista. Toda esta riqueza humana se vuelca hacia el círculo externo y crea lo que Quentin Anderson ha llamado “el tejido primitivo de una comunidad”, agregando líneas adelante que “los personajes se mueven en un paisaje de opiniones”.¹³

¹³ Quentin Anderson, “George Eliot in *Middlemarch*”, *From Dickens to Hardy*, p. 281.

Este paisaje es el círculo externo, cuyas proyecciones, a su vez, penetran en el interno.

Dicho queda en todo lo anterior que George Eliot es el novelista como moralista. A su mundo no le son ajenos —y expresado fue atrás esto— los problemas sentimentales, económicos o políticos; pero su interés primero es la exploración del ser humano a partir de sus actos, pues de éstos se desprenderá el futuro de los personajes. En otras palabras, el hombre nace conformado por un medio específico, mas tiene la libertad de elegir cómo se comportará en ese medio. Eliot parece adelantar en su obra ciertos aspectos de Sartre. No tomemos esta afirmación demasiado al pie de la letra, pero sí cabe trazar aproximaciones entre ambos escritores. El francés creía en la fuerza de la herencia y en la libertad de elección, trazando su filosofía a partir de un mundo sin dios. Eliot cree en lo mismo, mas dios aparece en el centro de su concepción. Sé que Eliot tuvo el problema de haber perdido su fe, pero su fe en el cristianismo. Existe un innegable trasfondo religioso en toda su obra, cuya presencia más clara tenemos en ese deleite que la escritora siente en todo lo que se atiene a una jerarquía y a un orden. Cierta voluntad divina, invisible pero cierta, rige desde lo oscuro. La libertad de opción que al hombre se le concede proviene del libre albedrío entendido en su sentido cristiano. Por tanto, aquella pérdida de la fe no encuentra su reflejo en la obra escrita, ya que ésta parece conservar posiciones enraizadas en la etapa formativa de George Eliot. Pensemos que en el mundo de esta escritora la virtud es en sí la recompensa, y los personajes a la virtud deben aspirar. Su incapacidad de lograrlo forma parte del tono pesimista, sordo pero constante, de la obra de Eliot. Recordemos lo que la propia novelista nos ha dicho: “Si la ética del arte no admite la presentación real de un personaje esencialmente noble, pero propenso a los grandes errores, errores que constituyen la angustia de esa nobleza, entonces, me parece a mí, la ética del arte resulta demasiado estrecha.” Una visión clásica pervive en esas afirmaciones. Y una lucha contra la tozudez de ciertas mentes católicas. Pero lo importante es que Eliot pone como centro del arte un problema moral: el de la libertad de elección; y, como derivación de él, la necesidad de enfrentarse a las consecuencias de lo que hemos provocado con nuestra elección.

Henos aquí enclavados en la esencia misma de la novelística de Eliot: elegir, acaso equivocarse al hacerlo, y pagar por ello. En *Silas Marner* (1861) un personaje afirma: “Las consecuencias no tienen piedad. Nuestros hechos traen consigo consecuencias terribles...” O piénsese en la señora Transome (de *Felix Holt*), cuya vida ha quedado señalada por un “pecado” ocurrido antes de iniciarse la novela, acto que a lo largo de la narración la está acosando. O bien, en esa misma *Felix Holt*, penetramos en la mente de Esther y la sorprendemos pensando: “Si hubiera podido casarme con Felix Holt, habría podido ser una buena mujer.” Ya nos dijo Shakespeare

que "sí" es la palabra más triste del idioma. En *El molino en el Floss* el padre de Maggie equivoca su conducta y trae a su familia años de pagar por el error. Vemos, pues, cuán recurrente es esta idea en Eliot. Pero no olvidemos que los personajes están conformados siempre por el medio y reaccionan con base en tal formación.

Hablábamos arriba de rasgos clásicos. Siente Eliot especial predilección por los seres en algún sentido excepcionales. A partir de Adam Bede mismo, la escritora traza una serie de retratos de personas sobresalientes. Cuando estos seres caen en el error, las consecuencias son incluso más crueles, dada la estatura del personaje. Y ¿no es esto un rasgo clásico? Deronda aspira a ser el nuevo Moisés (según comentario de Henry James), Felix Holt el obrero ideal, Lydgate el ideal de intelectual; en Maggie Tulliver y en Romola tenemos dos seres de excepción, más la segunda que la primera, veladamente autobiográficos. Nada raro sería que la personalidad misma de Eliot, ser excepcional, estuviera como razón primera y primaria de esa inclinación por lo sobresaliente. Las necesidades dramáticas de las distintas narraciones serían otra razón más y la última que sólo en seres tan dotados puede darse una conciencia de los hechos capaz de llegar a lo trágico. El tema de Eliot, nos dice Barbara Hardy, "es el drama del intelecto y de la sensibilidad en seres excepcionales y fuertes".¹⁴

Sin embargo, Eliot es una maestra en describir lo mediocre. No otra cosa quiere decirnos el *Dictionary of Literary Biography*¹⁵ cuando afirma que "su gran fuerza radica en la minuciosa descripción de personajes, sobre todo de aquellos pertenecientes a la clase media baja: tenderos, comerciantes y campesinos de los Midlands..." O recurramos a otro ángulo del mismo problema: a Eliot le interesan "las entretelas de esa estupidez que nos impide escuchar el corazón de la ardilla o el crecimiento de la hierba".¹⁶ De aquí que su descripción de la clase media baja sea convincente desde cualquier punto. Pero debe importarnos otro aspecto de lo mismo: los seres excepcionales sobresalen únicamente en un medio inferior a ellos. En aislamiento, no hay modo de compararlos, al ser única medida de sí mismos. Volvemos con ello a los dos círculos: los protagonistas viven en el interno, rodeados por personajes secundarios hundidos en lo mediocre e incapaces de comprender a esos protagonistas; en el círculo externo tenemos como transfondo la gente descrita en la cita 14. Vemos así cuán preciso es el manejo de medios por parte de Eliot.

El ser excepcional exige de sí mismo actos excepcionales. Esto no alcanza a comprenderlo la gente cotidiana —llamémosla así—, quien rechaza ese tipo de comportamiento, pues le resulta molesto por desusado. Cuando uno de

¹⁴ Barbara Hardy, "Mrs. Gaskell and George Eliot", *The Victorians*, p. 182.

¹⁵ D. C. Browning, *op. cit.*, p. 221.

¹⁶ Elizabeth Dipple, *Plot*, p. 49.

aquellos protagonistas yerra y debe pagar las consecuencias, ¿nos extrañará la actitud de “te lo dije” adoptada por el consenso de las personas? No. Pero resulta que en la obra de Eliot no hay malicia ninguna en el retrato hecho de lo mediocre; antes bien, la autora comprende a su gente común y corriente, y la pinta con ironía, cierto, pero con ironía amorosa. Ocurre entonces que, de acuerdo con el punto de vista que se adopte, todos los personajes pueden tener razón. Y ello es índice de que estamos ante un escritor de gran altura, capaz de ver los motivos que asisten a cada una de sus creaciones. Por ello, Eliot “no tiene rival en la narrativa inglesa en la creación y desarrollo de las complicaciones y consecuencias inherentes a toda relación...”¹⁷ De la suma de opiniones parciales surge el tejido total de la trama —recordemos los personajes son la trama en Eliot—; y de algún modo mágico, esa suma da una visión del mundo.

Hemos trazado así los rasgos sobresalientes de Eliot como novelista. Si los resumimos, parecen centrarse en el aspecto técnico de la narrativa. Engañosa sería tal conclusión, pues el oficio de escritora no hace en Eliot sino plegarse a las demandas de un comentario moral constante, aunque casi nunca obvio, casi nunca de primer plano. Y es hora de comentar otro aspecto. En Eliot —deliciosas virtudes del arte— se repiten los dos círculos a otro nivel: el de la propia escritora. Pensemos que todo autor nace cuando alguna corriente literaria está en su apogeo, en sus inicios o en una transición. Esa corriente (el círculo externo) conforma los rasgos generales del creador; si éste pertenece a la categoría de los grandes, entra en funciones el círculo interno: el autor terminará por modificar el externo. Victoriana, Eliot crece en medio de la corriente realista, a la cual modifica en varios sentidos. Fácil es aceptar que las novelas de Eliot siguen en lo superficial la tendencia de su época: obras de extensión generosa (llamadas en aquellos tiempos “three-decker”) y abundantes en personajes, con una presencia constante del narrador como comentarista y un empleo en ocasiones molesto de la moralina. Pero la apariencia es superficial. Dijimos ya que Eliot sólo introduce personajes secundarios cuando su presencia ayuda a consolidar la trama. Vimos cómo Eliot matiza sus perspectivas narrativas y oculta la presencia del comentario moral, más presente en los sucesos de la novela que en las palabras del narrador. Y en cuanto al estilo, escribe Eliot con la parsimonia clásica del siglo XIX; su ritmo es de “una lentitud masiva que, en su transcurso, reúne un denso cuerpo de detalles físicos y morales, sumando una partícula a otra y acumulando una capa sobre otra con paciencia abismal”.¹⁸ “Detalles... morales” son las palabras clave aquí, pues crean la diferencia entre Eliot y otros escritores victorianos. Eso y que si bien gusta “de la representación fiel de los objetos comunes y corrientes”,

¹⁷ Raymond Williams, *The English Novel*, p. 118.

¹⁸ Van Ghent, *op. cit.*, p. 173.

según afirma en *Adam Bede*, esa representación no es, definitivamente, realista, pues el autor elige cuáles objetos representa y esa elección viene en apoyo siempre de la perspectiva moral. Eliot no es una cámara; es una voluntad de expresión que pondera con afán insólito su selección de materiales. Dickens, una vez más, constituye el ejemplo contrario, pues Dickens acumula descripciones llevado por la presión misma del objeto descrito, perdiéndose con ello, demasiado a menudo, la integridad del todo.

Así pues, Eliot toma la narrativa de su época y la afina en puntos de suma importancia. Mas también le agrega elementos y la hace avanzar. Trajo a la novela el análisis de los pensamientos secretos de los personajes¹⁹ y una discusión intelectual de los problemas elegidos (en ocasiones provoca esto excesos, como es fácil ver en *Felix Holt* y en partes de *Daniel Deronda*). Significaba esto abordar el mundo con la inteligencia despierta, lista a captar una verdad importantísima: “los credos, las fórmulas, las prácticas y las instituciones en las cuales se protege la gente no son menos importantes porque llegue a comprenderse que no son absolutos”.²⁰ Así, un conocimiento dolorosamente lúcido sirve de centro a la novelística de Eliot. En ocasiones —seres excepcionales que son— sus protagonistas actúan a partir de tal conciencia. Y siendo los sentimientos de importancia suma, de importancia aún mayor será el propósito de vida que guíe a los héroes y a las heroínas de Eliot. De aquí lo afirmado por Anderson de Eliot: “sabía y podía demostrar que tras cada idea hay una pasión, y que el pensamiento es un acto pasional”.²¹ Sus personajes se lanzan a la pasión de sus actos con generosidad plena; que en ocasiones la mediocridad del mundo los quiebre, que en ocasiones paguen sus actos con duras consecuencias no es sino parte de la visión del mundo entregada por Eliot a través de sus novelas. Acaso lo mismo quiere decir Williams cuando asegura que los personajes de nuestra escritora quieren dar “alguna explicación a esta vida dura y real”, agregando con razonado argumento que para Eliot la historia es “un proceso social y moral”.²² Esta pasión de los personajes y esta pasión del narrador mismo hacen de Eliot una gran escritora: estudiaba al individuo sobresaliente sumido en el mediocre mundo de quienes lo rodeaban; exploraba las interrogantes que ese personaje se hacía y, a la vez, daba con suma simpatía aquel mundo cotidiano —mediocre— en el cual dicho personaje vivía. Y todo ello le permite alcanzar problemas esenciales del ser humano, que nos entrega sin olvido alguno de que los entrega a través de una novela. Digamos con Allen, pues, que Eliot trajo a “la novela inglesa una seriedad moral y estética... del tipo que existen en Flaubert”.²³

¹⁹ Diana Neill *A Short History of the English Novel*, p. 217.

²⁰ Anderson, *op. cit.*, p. 288.

²¹ *Ibid.*, p. 234.

²² Raymond Williams, *op. cit.*, pp. 62 y 71 respectivamente.

²³ W. Allen, *op. cit.*, p. 218.

O, si se prefriere a Fraser, escuchémoslo decir como “la novela, en tanto que forma artística, quizás llegó a su cumbre con George Eliot y los grandes rusos...”²⁴ Débese esto, en parte, a que “el sentido de creación colectiva tomó el lugar de la inmortalidad cristiana”.²⁵

Eliot explora con infinito amor el círculo interno a partir del externo, quedando éste iluminado gracias a los sucesos ocurridos en aquél, de modo que lo individual y lo general son, como en cada gran novelista, dos partes irremediamente unidas en la constitución de un todo, todo visto —claro está— desde la visión necesariamente parcial y selecta del novelista, para que el juego entre lo particular y lo general vuelva a darse a otro nivel. Eliot es la novela hecha con la apasionada inteligencia de una moral intransigente y, por ello, paradójicamente rica en su parcialidad.

BIBLIOGRAFÍA

- Allen, Walter, *The English Novel*, Inglaterra, Pelican, 1960.
 Anderson, Quentin, “George Eliot in *Middlemarch*” en *From Dickens to Hardy*, volumen 6 de *The Pelican Guide to English Literature*. Inglaterra, Pelican, 1973.
 Browning, D. C., *Dictionary of Literary Biography*, Londres, J. M. Dent & Sons Ltd., 1969.
 Dipple, Elizabeth, *Plot*, Londres, Methuen 1970.
 Fraser, G. S., *The Modern Writer and His World*, Inglaterra, Pelican, 1964.
 Hardy, Barbara, “Mrs. Gaskell and George Eliot” en *The Victorians*, ed. por Arthur Pollard, Londres, Sphere Books Ltd., 1970.
 Leavis, F. R., *The Great Tradition*, Inglaterra, Pelican Books, 1972.
 Neill, Diana, *A Short History of the English Novel*, Nueva York, Collier Books, 1967.
 Pagnini, Marcelo, *Estructura literaria y método crítico*, Madrid, Cátedra, 1975.
 Russell, Bertrand, *History of Western Philosophy*, Londres, Unwin Paperbacks, 1979.
 Van Ghent, Dorothy, *The English Novel*, Nueva York, Harper 1961.
 Williams, Raymond, *The English Novel*, Frogmore, Ing. Paladin, 1974.
 Woolf, Virginia, “George Eliot”, en *The Common Reader*, Nueva York, Harcourt, Brace and Company, 1948.

²⁴ G. S. Fraser, *The Modern Writer and His World*, p. 27.

²⁵ Hardy, *op. cit.*, p. 185.