

Los parajes de la conciencia en *Middlemarch*, de George Eliot

Luz Aurora Pimentel*

para Colin White

the speech of the landscape
The ocean and the sky
and the everlasting hills are spirit to me
dingy little windows telling, like thick-filmed eyes of
nothing but the darkness within

GEORGE ELIOT

RESUMEN

Es la utilización del paisaje como metáfora de la conciencia, lo que permite a George Eliot mostrar en *Middlemarch* cuándo convergen las representaciones sociales y las individuales. Por su plasticidad, las imágenes de una masa de agua o las de una avenida de árboles pueden registrar la progresión de miradas que constituyen la vida. En una lectura atenta, estas figuras nos enseñan por qué la novela inglesa existe antes y después de Eliot, y a pesar de lo que dijeran críticos como James y Leavis. Al contravenir la prescriptiva narrativa de su época, ella logró explorar el interior del ser humano con la mayor profundidad, plasmó una visión de los procesos mentales y los sociales como redes de interacción e interdependencias e hizo una crítica ineludible a su tiempo.

Palabras clave: *Trama Paisaje Descentramiento Escritura en red*

Formidable, implacablemente analítica, si bien compasiva; crítica aguda y con un sutil sentido del humor y la ironía; moralista, inteligente y erudita; hija y nieta, en fin, de Darwin, Huxley, Spencer y Lewes. Son estos los apresurados rasgos que sintetizan las caracterizaciones y evaluaciones que la crítica ha hecho de George Eliot a lo largo de los años, desde que llegara un día a revolucionar la novela inglesa en la segunda mitad del siglo xx.

* Universidad Nacional Autónoma de México.

A pesar de que Virginia Woolf había declarado que *Middlemarch* (1871-72) era la única novela del siglo XIX escrita para adultos, todavía a mediados del XX la descalificación podía ser devastadora. En una historia de la literatura inglesa de esa época (1948), la (e)(de)valuación crítica es contundente: que ningún novelista victoriano eminente es menos leído que George Eliot; que con frecuencia sus personajes no son otra cosa que la ilustración de sus teorías; que su esfuerzo por elevar el nivel de la ficción de su época, a pesar de haberle redituado un prestigio pasajero, es, en último análisis, la razón misma de su decadencia.¹

Tal descalificación procede, quizá, de una crítica anterior con mucho más peso y mayor capacidad de persuasión y reproducción: la de Henry James. En una reseña de *Middlemarch*, publicada en *Galaxy*, en marzo de 1873, James afirma que esta novela es, a un tiempo, la más fuerte y la más débil de las novelas de George Eliot, pues, además de pecar de “exceso de análisis” —como *Romola*— *Middlemarch* no tiene forma; es un tesoro de detalles pero un todo mediocre.² Este juicio se funda en ciertos presupuestos —y prejuicios— sobre la novela: por una parte, hay que enfrentarse a los conceptos de centro y planificación, pues, según el afamado novelista y crítico, la novela debe ser una composición organizada, moldeada y equilibrada que gratifique al lector con un sentido de diseño y construcción, y no una simple concatenación de episodios, fragmentados en extensiones azarosas y sin conciencia alguna de planificación.³ Por otra parte, James piensa que a

¹ *A Literary History of England*. (1948, 1378-80).

No other Victorian novelist of major rank is so little read today. The effort to lift fiction to a higher plane than that upon which her predecessors and contemporaries were satisfied to work, though it brought her immense temporary prestige, has ultimately been responsible for this decline. (...) *Daniel Deronda* (1876) is an illustration of her moral philosophy in which the characters are but so many examples of the theory she expounds. (A menos que se indique otra cosa, la traducción al español de textos, otros que los de la novela de George Eliot, es mía.)

² *Middlemarch* is a treasure-house of details, but it is an indifferent whole.

³ (...) an organized, moulded, balanced composition, gratifying the reader with a sense of design and construction, or a mere chain of episodes, broken into accidental lengths and unconscious of the influence of a plan.

Middlemarch le falta dramatismo;⁴ que, a pesar de la gran penetración psicológica de su análisis, en sus obras hay demasiada descripción y muy poco drama; demasiada reflexión y escasa creación.⁵ En fin, que *Middlemarch*, es, con frecuencia, “un eco de los Sres. Darwin y Huxley”.⁶ Para el campeón y prescriptor de la transparencia autoral, del “Show, don’t tell!”, la mente predominantemente contemplativa y analítica de George Eliot no puede constituir sino un defecto, un exceso, una demasía (para él todo es “demasiado”), aun cuando de la manera más caballerosa posible, Henry James afirme que las grandes mentes tienen los defectos de sus cualidades.⁷

He ahí los elementos del juicio y de la condena: descentramiento, exceso de descripción y de análisis y por lo tanto —miradas desde esa criba— falta de creatividad, dramatismo y planeación. No obstante, si nos alejamos de manifiestos, prescripciones o *partis pris* de lo que la novela es o debería ser; si consideramos, por una parte, el descentramiento de la trama no como un falla sino como una posibilidad creadora, y la dimensión analítica, no como un defecto —una odiosa “intrusión de autor”— sino como una de las muchas y variadas formas de la representación de procesos de conciencia, tal vez encontremos ahí, en efecto, algunos de los actos verdaderamente innovadores en la narrativa del siglo XIX.

Porque la novela inglesa existe antes y después de George Eliot.

Atendamos primeramente a una concepción novelística que, en su entramado, abandona la centralidad por la reticulación: *Middlemarch*, en efecto, no es una novela con un centro, ni siquiera una estructura elíptica con dos polos (Dorotea y Lydgate); es una auténtica *red* de interacción social —nunca una *trama* novelística se acercó tanto a su origen etimológico: *Middlemarch* es una verdadera *red*, un *tejido* (*trama*) social y espiritual.

⁴ it lacks, we think, the great dramatic *chiaroscuro* (cursivas en el original)

⁵ there is too much description and too little drama; too much reflection (...) and too little creation.

⁶ Many of the discursive portions of *Middlemarch* are, as we may say, too clever by half. The author wishes to say too many things, and to say them too well; to recommend herself to a scientific audience... we may almost call it; *Middlemarch* is too often an echo of Messrs. Darwin and Huxley.

⁷ the greatest minds have the defects of their qualities

Ahora bien, en esta escritura en red —forma que permite tanto la *variación* como la repetición modulada— encontramos la huella del pensamiento científico de su época. George Eliot no “ilustra” teorías mecánicamente; por el contrario, la ciencia es para ella un estímulo a la imaginación y a la creación; de hecho, los conceptos darwinianos de *variación* y de *red de afinidades* sufren una transmutación creadora al afectar la construcción misma de la novela, proponiendo así formas alternativas y novedosas de tramar.⁸

El pensamiento científico no sólo estimula la imaginación constructora de George Eliot sino que incluso llega a moldear su propio discurso. El capítulo 27, por ejemplo, abre con una interesante analogía científica —que incluso es calificada como *parábola*— susceptible incluso de ser interpretada como un equivalente metafórico del método de construcción novelística de George Eliot:

Your pier-glass or extensive surface of polished steel made to be rubbed by a housemaid, will be minutely and multitudinously scratched in all directions; but place now against it a lighted candle as a centre of illumination, and lo! the scratches will seem to arrange themselves in a fine series of concentric circles round that little sun. It is demonstrable that the scratches are going everywhere impartially, and it is only your candle which produces the flattering illusion of a concentric arrangement, its light falling with an exclusive optical selection. These things are a parable. The scratches are events, and the candle is the egoism of any person (...) (c. 27, 251)⁹

⁸ This emphasis upon plurality, rather than upon singleness, is crucial to the developing argument in *Middlemarch* (...). In this double emphasis on conformity and variability George Eliot intensifies older literary organisations by means of recent scientific theory. (...) George Eliot both registered and extended the imaginative and emotional implications that current scientific discovery and practice carried for her culture. (Beer, 1983/2000, 143-144). En este doble énfasis en la conformidad y la variabilidad, George Eliot intensifica organizaciones literarias más antiguas echando mano de la teoría científica de su época (...) George Eliot marcó y extendió las implicaciones imaginativas y emocionales que, para su cultura, tenían tanto el descubrimiento como la práctica científica de su época.

⁹ La ediciones en inglés y en español utilizadas son: George Eliot, *Middlemarch*. Barnes & Noble, Inc. 1996 y *Middlemarch. Un estudio de la vida en provincias*. Trad. José Luis López Muñoz. Alba Editorial, Barcelona, 2000. Las citas subsecuentes remiten a estas ediciones; sólo se dará el número de capítulo y página entre paréntesis.

Un espejo de cuerpo entero o una amplia superficie de acero bruñido que una doncella se encargue de frotar, recibirá diminutos y múltiples arañazos en todas direcciones; pero si después se coloca frente a esos objetos una vela encendida como centro de iluminación, los arañazos parecerán distribuirse en una delicada serie de círculos concéntricos en torno a ese pequeño sol. Se puede demostrar que los arañazos van en todas direcciones de manera imparcial y que sólo nuestra vela crea la lisonjera ilusión de una ordenación concéntrica, ya que su luz produce una selección exclusivamente óptica. Todo esto no es más que una parábola. Los rasguños son acontecimientos y la vela el egoísmo de cualquier persona (...) (289)

Leída en términos metaficcionales, las innumerables líneas-acontecimientos, arbitrariamente dispuestas, pero que parecen ordenarse en torno a un centro de luz, representan la trama “bien construida”, aquella que tiene un “centro”, y que no es otra cosa que una serie de ilusorios círculos orbitados en torno a una subjetividad igualmente ilusoria que se siente el centro del mundo gracias a la “exclusiva selección óptica” de la luz de su ego. Ahora bien, en la obra de George Eliot, la apariencia de orden creada por ese “centro” novelístico es exhibida como tal, justamente por el movimiento *centrífugo* que opera el descentramiento de la trama. No obstante, también juega con este doble movimiento: en los laberintos que traza su red, la narradora se detiene, aquí y allá, para acercar su “luz” a una u otra de las diversas subjetividades que pueblan este mundo. Es por ello que, para algunos críticos, el “verdadero” centro de la novela es Lydgate; para otros, que no ocultan su decepción, debería serlo Dorotea, y el hecho de que el relato constantemente la abandone es, según ellos, prueba del acto fallido que es *Middlemarch*.¹⁰ No obstante, en los momentos en que el relato se orbita en torno a ese sol que es la conciencia del personaje focal en turno, el análisis de sus estados de conciencia tiene un grado de precisión que difícilmente se lograría sin la penetrante luz analítica de la narradora —doble subjetividad, entonces, la de la voz narradora y la del personaje focal. La descripción del método científico de Lydgate, por ejemplo, se aplica, punto

¹⁰ Arthur George Sedgwick, en su reseña “*Middlemarch*, by George Eliot” (1873), habla, ya desde entonces, sobre estas opiniones encontradas.

por punto, a su propio método narrativo: “[Lydgate] was enamoured of that arduous invention which is the very eye of research, *provisionally framing its object and correcting it to more and more exactness of relation*” (c. 16, 155).¹¹ (“Lydgate estaba enamorado de esa ardua capacidad de invención que es el meollo de la investigación, que *enmarca de manera provisional su objeto y va corrigiendo el punto de vista hasta conseguir poco a poco una mayor exactitud en la relación*” 185-86). A lo largo del relato la exploración de la red se detiene, provisionalmente, en algún nódulo que el análisis enfoca con más precisión cada vez que regresa a él, de tal suerte que la “corrección” opera en el nivel de la red social, produciendo una *relación* cada vez más “exacta”, pero también en el nivel de la conciencia, penetrando a mayores profundidades, no sólo “iluminando” sino dando forma a regiones oscuras de la conciencia.

Así pues, en su *diseño*—justamente aquello que James no encuentra pero que a todas luces, o por lo menos *otras* luces, se puede discernir— George Eliot descarta las fórmulas simples de la trama novelística victoriana, aquellas en las que la historia gira única o preponderantemente en torno a una joven pareja que habrá de casarse en el último capítulo; descarta, asimismo, la trillada fórmula del final feliz. En *Middlemarch*, si bien Dorotea, por ejemplo, acaba casándose con Will Ladislaw y vive en felicidad conyugal, maternal y familiar, la perspectiva de la trama nos ha llevado a calibrar el alcance verdaderamente trágico de su fracaso relativo *como mujer de acción y de pensamiento*. De manera correlativa, Lydgate acaba salvándose del desastre social, sí, pero el precio a pagar no es sólo la infelicidad conyugal sino el fracaso de su vocación, de su visión y de su genio—claro que también se trata de un fracaso relativo, ya que va acompañado de un éxito social considerable: el típico médico mundano que se mueve en los adinerados círculos sociales de Londres y los diversos “Spas” ingleses y europeos. Podría afirmarse que la presentación de estas dos formas de fracaso constituye un importantísimo complejo temático-ideológico en la novela.

En este sentido disiento de la opinión de F. R. Leavis con respecto a Dorotea (1964, 72 ss). Según él, la debilidad de esta novela reside

¹¹ A menos que se indique otra cosa, las cursivas son mías.

precisamente en el tratamiento novelístico de esta decimonónica Santa Teresa. El problema, creo yo, es que la lectura de Leavis procede por un cotejo de tipo biográfico que lo lleva a ver la caracterización de este personaje *solamente* en términos de una identificación autocomplaciente e inmadura por parte de George Eliot. Desde esa óptica, el ilustre crítico lamenta que la mirada irónica con la que la autora trata a otros personajes excluya a Dorotea, debido a una idealización e identificación que sólo pueden explicarse por su inmadurez. Incluso Leavis llega a sentirse “avergonzado” —casi podríamos decir que le da “pena ajena” — por la manifestación profundamente emotiva que Eliot imprime en la relación entre Lydgate y Dorotea en una de las escenas clave de la novela (c. 76, 724-31)

Este aspecto de autoindulgencia es embarazosamente obvio en las relaciones de Dorotea (tal y como se nos invita a verlas) con Lydgate, quien, a diferencia de Ladislav, es real y es un hombre (!!) (77) (La exclamación es mía)¹²

Empero, desde otra lectura, con una perspectiva de género y desde los albores del siglo XXI, la red permite otro tipo de interpretaciones y, por lo tanto, de evaluaciones. Es cierto, por ejemplo, que varios eslabones van uniendo a Will Ladislav con Dorotea, perfilándolo como su pareja “ideal”; no obstante otros, igualmente poderosos, si no es que aún más, nos proponen claramente a *Lydgate* como la verdadera alma gemela de Dorotea, con una notable afinidad intelectual y vocacional que se hace patente en esta escena clave. Y es ahí donde radica la ironía más profunda de George Eliot; sólo que el filo va dirigido a toda una sociedad, no al personaje. Nunca, ni aun con los medios económicos necesarios —y Dorotea los tiene—, podrá desarrollar una mujer todo su potencial intelectual y vocacional; la sociedad jamás se lo permitiría. Las Doroteas de la época se veían reducidas a conformarse con las migajas intelectuales que el hombre se dignara dejarle: si se trataba de conocimiento, sólo podía realizarse *sirviendo*, de lectora o amanuense,

¹² The aspect of self-indulgence is most embarrassingly apparent in Dorothea's relations (as we are invited to see them) with Lydgate, who, unlike Ladislav, is real and a man.

a un Casaubon, y eso, a regañadientes; si se trataba de acción social, sólo como “ángeles benefactores”, nunca como actrices principales. Dorotea podrá dar ideas y planos arquitectónicos para que *Chettam* construya las cabañas; podrá dar dinero para el hospital y el proyecto de *Lydgate*, nunca el propio. Podrá ayudar a Ladislaw en su acción política, pero nunca será ella quien actúe en primer plano, incluso habiendo sido *ella* la principal “educadora” del marido; porque es ella, con su ejemplo, su constancia y sus principios quien influye en Will para que abandone sus diletantes proyectos de pintor/escritor y encuentre su vocación política y social. *Ésa* es la tragedia de Dorotea, aún más dolorosa que la de Lydgate: el potencial intelectual que no se puede realizar sino a la sombra de un hombre. Si bien es cierto que la sociedad mediocre de esa época (¡no que no las haya en otras!) mutila el genio de hombres y mujeres por igual, en la mujer la represión se da por partida doble. De hecho, la denuncia de esta restricción abre y cierra la novela; está reiteradamente presente, con una gran congruencia (pésele lo que le pese a Leavis), tanto en el “Preludio” como en el “Final” —aunque ahí aparezca una nota de comprensible resignación.

Here and there a cygnet is reared uneasily among the ducklings in the brown pond, and never finds the living stream in fellowship with its own oary-footed kind. Here and there is born a Saint Theresa, *foundress of nothing*, whose loving heart-beats and sobs after an *unattained good tremble off and are dispersed among hindrances, instead of centering in some long-recognisable deed.* (*Prelude, 2*)¹³

De cuando en cuando, rodeado de inquietud, crece, entre los patos del estanque turbio [*brown*], un cisne que nunca llega a la corriente de aguas vivas en compañía de los de su misma especie. De cuando en cuando nace una santa Teresa, *fundadora de nada*; los generosos impulsos con que trata de lograr una *bondad inalcanzable sucumben y se dispersan entre múltiples obstáculos en lugar de hacer blanco en alguna meta claramente delineada.* (14)

¹³ Habría que observar que ya desde el “Preludio” aparece la insistente metáfora paisajista que va dando cuenta de la interioridad de los personajes.

Her finely touched spirit had *still* its fine uses, *though they were not widely visible*. Her full nature, like that river of which Cyrus broke the strength, *spent itself in channels which had no great name on earth*. But the effect of her being on those around her was incalculably diffusive: for the growing good of the world is partly dependent on unhistoric acts; and that things are *not so ill with you and me as they might have been, is half owing to the number who lived faithfully a hidden life, and rest in unvisited tombs*. (Finale, 799)

Su espíritu tocado de delicadeza dio aun frutos maravillosos, *aunque no fueran visibles para muchos*. Su intensa fuerza vital, como aquel río cuyo caudal dividió Ciro, *se fue gastando en canales que no alcanzaron un gran renombre en la tierra*. 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 de debe en buena parte a los muchos que vivieron fielmente una vida escondida y descansan en tumbas que nadie visita*. (889-90)

Es, de hecho, la red de afinidades tejida entre Lydgate y Dorotea la que va dibujando esta figura del fracaso con tan penetrante, aunque dolorosa, precisión.¹⁴

Como podrá observarse, la trama en red acusa un doble movimiento, centrífugo, al dispersarse e irradiarse hacia los distintos puntos de articulación; centrípeta al concentrar la significación narrativa en esos mismos puntos de articulación, a los que se regresa incesantemente para producir variaciones y relaciones cada vez más precisas. Más aún, si la red tiende a la dispersión, a la constelación, la construcción de esta trama reticular acusa también un doble principio unificador: uno

¹⁴ La red de variaciones, repeticiones moduladas y variaciones es aún más compleja. Habría que considerar —como una resonancia muy especial— la dimensión de autosabotaje que tiene también el fracaso. Y esa resonancia especial es el fracaso de Casaubon: la *ceguera* espiritual e intelectual como un componente importante. Si bien, en el caso del clérigo, esa ceguera espiritual está en el centro mismo del fracaso, en el fracaso relativo de Dorotea y Lydgate, es la dimensión social la que pesa más, aunque no se descarta —si tan sólo por resonancia— la dimensión de la ceguera (Lydgate al creer que puede aislarse de la presión social y al casarse con la mujer equivocada; mientras que la ceguera de Dorotea la lleva, no sólo a depender de un hombre espiritualmente estéril, sino incluso a idealizarlo).

temático —la vocación y la búsqueda de una identidad individual y social—;¹⁵ el otro metafórico —el motivo del laberinto como figuración de las redes exteriores e interiores que van conformando la identidad, las vidas mismas de los personajes. De hecho, George Eliot compone algo que los críticos han llamado un “paisaje de opinión” (*landscape of opinion*): en *Middlemarch* todo mundo sabe lo que hace y le pasa a todo mundo; todos tienen una opinión al respecto y asumen una postura moral o expresan algún sentimiento. Un haz de perspectivas, matices y modulaciones organiza la representación de la vida, las aspiraciones, incluso los chismes, de toda una comunidad. Pero este paisaje de opinión tiene en *Middlemarch* su correlato metafórico en lo que yo querría llamar “los parajes de la conciencia”. Y aquí abordamos la otra vertiente del genio de George Eliot.

Nunca en la novela inglesa la vida interior del ser humano fue explorada tan a fondo ni de manera tan interrelacionada; nunca la conciencia se exhibió en una galería de ecos en los que la vida social resuena en el alma que, como bien dice nuestra autora, “fluye por muchos canales” (“The human soul moves in many channels”). Si bien, como en las novelas de Jane Austen, por ejemplo, la conciencia se nos presenta como el espacio donde se dirimen conflictos morales, en las de George Eliot, la narradora se embarca en un análisis minucioso de procesos de conciencia apenas incoativos, de sentimientos vagos de los que el personaje no es totalmente o siquiera consciente. Esto es lo que marca su obra: no sólo es cuestión de discriminar moralmente, ni de arbitrar entre ideas —aunque también de eso se trata esta novela—, sino de hacer la “cartografía” de los territorios menos explorados de la conciencia. Decir que George Eliot sólo ilustra teorías filosóficas, científicas u otras, no es sino el producto de una no-lectura, informada— o mejor dicho, *de-formada*—por un incomprensible prejuicio en contra del análisis autoral, etiquetado uniformemente como “intrusión de autor”. Sin embargo, una lectura que atienda cuidadosamente a la textura verbal de la novela —un “close reading”, en suma —nos revelará varias

¹⁵ Por falta de espacio no se mencionan aquí todas las variaciones del tema, presentes en las otras líneas narrativas. También la de Bulstrode o la de Fred Vincy y Farebrother, entre otros, es una historia de vocación y de un lento despliegue de la identidad.

cosas: en primerísimo lugar, que en George Eliot lo moral y lo intelectual están signados por lo *pasional* (*¡pace* Leavis!); en segundo lugar, que si podemos hablar de un cierto determinismo, éste no es producto de una tesis transitivamente reconstruida en una situación ficcional —no es un mero “eco de los Sres. Darwin y Huxley” (*¡pace* James!), ni es la encarnación ficcional de las teorías literarias de un Taine, tan al gusto de la época— es, más bien, la consecuencia de una visión de la vida social y mental como red de interacciones e interdependencias. Porque en George Eliot, el destino es un destino moral: como lo afirma en *Adam Bede*, “nuestros actos nos determinan tanto como nosotros determinamos nuestros actos” (“Our deeds determine us as much as we determine our deeds” (*Adam Bede*, c. 30).

En una ocasión, Eliot le dijo a sus editores que su arte para nada se inclinaba a la presentación de personajes irreprochables, sino de seres humanos mixtos que pudieran despertar tolerancia, conmiseración y simpatía.¹⁶ Tolerancia, conmiseración y simpatía: una visión de mundo que se despliega en el vasto abanico del mayor número de perspectivas posibles, pues tampoco la perspectiva narrativa en esta novela está centrada —ni siquiera por turnos— sino multiplicada, diversificada en los distintos puntos de la red. Casaubon, por ejemplo, no tolera la lástima, se contrae interiormente ante esa posibilidad; no obstante, en algún otro lugar, en otro momento, vemos a Lydgate, a Dorotea, o a su familia, sintiendo y expresando lástima por el pedante erudito. Mas no se trata de una mera repetición sino de una *variación* —incluso en sentido darviniano, como lo sugiere Beers— o, para cambiar de metáfora, se trata de una *concertación*, una verdadera *orquestración*, ya que en cada una de esas mentes la compasión “suena” diferente, creando armonías y disonancias insospechadas, hasta llegar a la suprema ironía de que sea la propia narradora quien, al ahondar en la conmiseración, nos ofrezca una nueva perspectiva de la dimensión afectiva y espiritual de un ser al que —gracias a ella, en parte— hemos aprendido a rechazar, incluso a despreciar, por su pedantería y autoritarismo.

¹⁶ My artistic bent is directed not at all to the presentation of eminently irreproachable characters but to the presentation of mixed human beings in such a way as to call forth tolerant judgment, pity and sympathy. Citado en *A Literary History of England* (1948, 1379).

Así, el “paisaje de opinión” es tanto exterior como interior, unificado, a pesar de su heterogeneidad, por esa especie de “gelée” espiritual que es la ubicua, omnisciente, incluso “omnividente” y “ominisintiente”, conciencia de la voz narradora. Es, por otra parte, la gran metáfora del paisaje la que le permite a George Eliot tejer su red y desplegar (y que se me perdone a mí el abigarramiento de metáforas) ese abanico de perspectivas que le da forma y significado a su mundo. El despliegue, sin embargo, se da en el tiempo y en la constante modificación, porque, para George Eliot, la identidad es un proceso y un despliegue —“character (...) is a process and an unfolding” (c.15, 141).¹⁷

Mas ¿de dónde la idea del “paisaje de opinión”? Bien sabido es que George Eliot, profundamente marcada por las lecciones de Ruskin, es una gran paisajista verbal.¹⁸ Sus descripciones se inspiran, sobre todo, en Constable, Turner y los pintores prerrafaelitas, como William Holman Hunt. Habría que recordar aquella maravillosa descripción de paisaje que abre *The Mill on the Floss*, tan evocadora de ciertos cuadros de Constable. Hay un gusto también por los paisajistas del siglo XVIII, aunque no por Claude Lorrain, por considerarlo demasiado artificial, demasiado excluyente de lo humano. Es por ello que Eliot se aleja de lo meramente “pintoresco”, decorativo, para imprimir en sus descripciones una significación moral; aun en *Adam Bede*, la más pastoral de sus novelas, la belleza del paisaje descrito no la ciega a la realidad de lo escuálido o sórdido de ese entorno “idílico” —como diría Wytemeyer, “mountain gloom is no less real than mountain glory”. Empero, y a diferencia de otras novelas, en *Middlemarch* la descripción de paisajes se reduce a ciertos pasajes clave que han de multiplicarse metafóricamente en los distintos puntos de la red de significaciones que caracteriza la composición de esta obra. Es tal vez porque la dimensión puramente descriptiva es más o menos reducida en esta obra que los críticos han llamado al tejido social que toma su lugar un *paisaje de opinión*.

¹⁷ Prefiero en este momento la idea del *despliegue*. La traducción de López Muñoz elige *desarrollo*: “el carácter es un proceso y un desarrollo” (169).

¹⁸ Ver, entre otros, los trabajos de Hugh Wytemeyer (1979) y Gillian Beer (1974).

No obstante, si bien la descripción de paisajes no es ni tan extensa ni tan insistente como en otras novelas, aquellos descritos y redescritos en *Middlemarch* tienen una significación tan importante que valdría la pena acercarse más a este fenómeno descriptivo, con objeto de discernir el valor simbólico de tal elección: el paisaje como medio para significar la interioridad de los personajes, así como la red de relaciones intersubjetivas que se va tejiendo entre ellos a partir de metáforas contrastantes o complementarias. Permítaseme, entonces, y en este momento, una breve digresión que tiene por objeto reflexionar sobre la naturaleza y el sentido del concepto mismo de *paisaje*.

Habría que considerar que un paisaje no es simplemente un sinónimo de *naturaleza*; es una construcción de la imaginación, social y cultural, producto de una transformación humana y colectiva de la naturaleza.¹⁹

Un paisaje es una imagen cultural, un modo pictórico de representar, estructurar o simbolizar el entorno; lo cual no quiere decir que los paisajes sean inmateriales. Pueden representarse con una variedad de materiales y sobre diversas superficies —con pintura sobre un lienzo, escritura sobre papel; con tierra, piedra, agua y vegetación sobre el suelo. *Un parque es un paisaje más palpable pero no por ello más real, ni menos imaginario que un paisaje pintado o en un poema.* (Daniels & Cosgrove, 1988, 1)²⁰

Es interesante hacer notar una especie de promiscuidad conceptual que permite ir y venir entre el paisaje “natural”, el pintado y el descrito: el punto de intercambio y relevo es la imaginación y el concepto afín de la *representación*. De hecho, en lenguas romances el término *paisaje* (*paysage*, *paessaggio*, *paisagem*), tiene una connotación pictórica más fuerte que la denotación geográfica. En el mismo origen etimológico

¹⁹ landscape is a *social* product, the consequence of a collective human transformation of nature. (Cosgrove, 1984/1998, 14).

²⁰ A landscape is a cultural image, a pictorial way of representing, structuring or symbolizing surroundings. This is not to say that landscapes are immaterial. They may be represented in a variety of materials and on many surfaces —in paint on canvas, in writing on paper, in earth, stone, water and vegetation on the ground. *A landscape park is more palpable but no more real, nor less imaginary, than a landscape painting or poem.*

de la palabra en inglés y alemán (*landscape, Landschaft*), por ejemplo, encontramos tanto la ambivalencia como la semilla del concepto moderno. Por un lado, la palabra *landscape*, en su sentido geográfico, incluso topográfico, denota un trecho *identificable* de tierra, un área de *dimensiones conocidas*; por otro, el OED (*Oxford English Dictionary*) la define como “A *view* or *prospect* of natural inland scenery, such as can be *taken in at a glance from one point of view*” (citado en Cosgrove, 1998, 16-17) (“una vista o prospecto de escenografía natural, tierra adentro, que abarque la mirada desde un punto de vista”).

Habría que reflexionar sobre algunos puntos de estas definiciones. En primer lugar, es notable que se trata de una región o superficie *identificable*, es decir, es la naturaleza pero ya dotada de una *forma*, de una *identidad*, lo cual implica un trabajo de transformación y composición con los materiales mismos de la naturaleza: tierra, agua, roca, vegetación. Sobre ese “texto” material se han inscrito, en una suerte de “palimpsesto natural”, los significados de una actividad social y cultural que transforma y se apropia de la naturaleza para convertirla en una naturaleza con forma y sentido. En segundo lugar, la insistencia en la mirada es evidente en estas definiciones — *view, scenery, glance, prospect* (cf. *spectare*). El paisaje es entonces no sólo una construcción material, sino también una construcción de la mirada, un acto de contemplación claramente *exterior*: el paisaje como una manera de ver el mundo.²¹ En tercer lugar, ese acto de contemplación está estructurado desde una perspectiva, un punto de vista que “compone” un paisaje. Finalmente, el paisaje es, a un tiempo, objetivo y subjetivo; *objetivo*, en tanto que es susceptible de un análisis morfológico —un todo estructurado cuyos elementos compositivos y relaciones permiten realizar una identificación, una clasificación y una medición precisas— *subjetivo*, en tanto que el área misma se define desde una perspectiva, desde

²¹ landscape denotes the external world mediated through subjective human experience in a way that neither region or area immediately suggest. Landscape is not merely the world we see, it is a construction, a composition of that world. *Landscape is a way of seeing the world* (Cosgrove 13) .

paisaje denota el mundo exterior mediado por la experiencia humana subjetiva de una manera tal que ni *región* ni *área* sugieren a primera vista. El paisaje no es meramente el mundo que vemos, es una construcción, una composición de ese mundo. *El paisaje es un modo de ver el mundo*.

una dimensión que los ojos puedan abarcar y demarcar —en ese sentido el paisaje queda investido con una significación humana desde fuera (cf. Cosgrove 17). Por ejemplo, es muy significativo que para el que habita esa región la experiencia vivida no es la de un “paisaje” sino la del espacio de la vida cotidiana; es, en cambio, para el que lo mira desde fuera, desde lejos, desde una cierta *perspectiva*, que ese espacio se convierte en paisaje. Más aún, la separación opera también en un nivel socioeconómico —como bien lo ha hecho notar Raymond Williams: “una tierra de labranza casi nunca es un paisaje. La idea misma de paisaje implica separación y observación” (1973, 120).²² Así, la noción de paisaje es una construcción cultural que separa la producción del consumo. Con su trabajo el campesino *produce*, para él la tierra no es un paisaje, es una realidad cotidiana, un *modus vivendi*; mientras que para el terrateniente, la conversión de región o área geográfica identificable en paisaje no es sólo el resultado de un acto de contemplación sino de *apropiación*, de verdadero *consumo*; más aún, el paisaje construido desde esa apropiación es una afirmación de poder. (Cf. Williams, 120-26)

Volviendo a *Middlemarch*, la metáfora del paisaje tiene, por todas estas consideraciones, un altísimo grado de plasticidad: es una mediación por la cual la narradora puede, al mismo tiempo, penetrar y apropiarse de los procesos de conciencia de sus personajes; es también el medio sensible que le confiere forma y significación a procesos de conciencia informes o apenas incoativos; pero, sobre todo, la metáfora del paisaje nos ofrece una perspectiva privilegiada, *tanto objetiva como subjetiva*, para describir los estados de ánimo de los personajes. Más aún, cuando estas metáforas se focalizan en ellos, cuando es el personaje mismo quien genera la metáfora, el grado de autoconocimiento que esta operación implica es extraordinariamente complejo, pues implica un verse simultáneamente desde fuera y desde dentro —como habremos de examinarlo en el caso de Dorotea. Pero el juego de las perspectivas abarcadoras no termina en la proyección de la interioridad de los personajes sino que, sobre el gozne de articulación del paisaje, estructura la tela de fondo social que hace de *Middlemarch* un verdadero *mun-*

²² (...) a working country is hardly ever a landscape. The very idea of landscape implies separation and observation.

d: un rico paisaje de opinión que interactúa con los diversos parajes de la conciencia, porque son precisamente estos elementos metafóricos, derivados del paisaje, los que permiten dar cuerpo y sondear las profundidades, de otro modo inefables, de la conciencia humana.

El capítulo 42, por ejemplo, abre con un extenso análisis del estado de ánimo y la actividad mental de Casaubon, mientras espera la llegada del Dr. Lydgate a quien quiere consultar sobre su salud. A partir de esta preocupación, que podríamos llamar de superficie —su estado de salud— la voz narradora recorre todas las direcciones posibles que puedan dar cuenta de la actividad mental en distintos niveles de profundidad; mas no recurre, como Joyce, a una forma de representación dramática y mimética —monólogo interior, entre otras— sino a un minucioso análisis que pulsa todas las teclas, explora todos los estratos, ya sea echando mano de la psiconarración, la reflexión filosófica o la psicoanalogía. Y es justamente con las psicoanalogías que Eliot da cuerpo a todo aquello que para el clérigo está en los lindes de lo inconsciente o que se manifiesta apenas de manera incoativa. Ahora bien, muchas de las metáforas, símiles y analogías abrevan en motivos paisajísticos, como el del lecho del río: “one knows of the river by a few streaks amid a long-gathered deposit of uncomfortable mud” (c.42, 398) (“se sabe de la existencia del río por unos cuantos hilos de agua entre depósitos seculares de molesto cieno”. 449). La impresión de turbiedad, además, viene a reforzarse por la sutil resonancia con otras metáforas similares. Ya antes la narradora había caracterizado el alma del erudito como un ser potencialmente alado pero “fluttering in the *swampy ground* where it was hatched, thinking of its wings and never flying” (c. 29, 266) (“se agitaba sobre el *terreno pantanoso* donde había sido incubada pensando en sus alas y sin volar nunca”. 306). Más tarde, a lo largo del análisis, y con gran ironía, describirá su mente en términos de un “terreno cercado”.²³ Cuando al final vuelve a la superficie de la conciencia, y antes de

²³ To this *mental estate mapped out* a quarter of a century before, to sensibilities thus *fenced in* (c.29, 267).

A este estado mental (cf. *estate*= propiedad o predio) delineado un cuarto de siglo antes, a esta sensibilidad así atrincherada (307).

Como podrá observarse, en este caso, la traducción desvirtúa la metáfora *sostenida* del paisaje: con predios, mapas, cercas...

ofrecernos el discurso de Casaubon sin mediación alguna —discurso citado cuya superficialidad, en todos los sentidos, nos hace concebir el alcance de la duplicidad y el autoengaño de que es capaz, sin saberlo, el ser humano— la narradora expresa a un tiempo su insatisfacción y otra metáfora que se conecta con la del lecho del río: “This is a very bare and therefore a very incomplete way of putting the case. The human soul moves in many channels” (c. 42, 401) (“Ésta es una manera muy esquemática y por tanto incompleta de presentar el caso. El alma humana se mueve por muchos canales” 452). Más aún, lodo, turbiedad y estrechez configuran un paisaje interior que se contrapone al proyectado anteriormente por Dorotea y que luego habrá de desembocar en los parajes más reducidos de la prisión afectiva que ambos comparten, que ambos se han construido en red. Porque, en un primer momento, Dorotea, aunque alma expansiva por naturaleza, proyecta sobre Casaubon esta característica de apertura y expansión que le es propia:

“He thinks with me”, said Dorothea to herself, “or rather, he thinks a whole world of which my thought is but a poor twopenny mirror. And his feelings, too, his whole experience —*what a lake compared with my little pool*”. (c.3, 21)

“Piensa como yo —se dijo Dorotea—, o más bien, abarca un mundo entero del que mis ideas no son más que un reflejo insignificante. Y no hay que olvidar sus sentimientos, toda su experiencia... ¡*qué lago, comparado con mi pequeña alberca!*” (36)

para luego darse cuenta de que *él* es el estanque: su vida conyugal es eso, estanque y estancamiento:

Having once *embarked on your marital voyage*, it is impossible not to be aware that you make no way and that the *sea* is not within sight—that, in fact, you are exploring *an enclosed basin*. (c. 20, 186)

Una vez embarcados en el viaje marital, es imposible no darse cuenta de que *no se avanza* y de que *seguimos sin ver el mar...* de que, en realidad, lo que estamos explorando no es más que un *estanque (dársena)*. (220)

Es significativo que justamente cuando le llega a Dorotea la revelación del estancamiento, de la cerrazón del alma, la narradora la “abre” a una generalización, haciendo de paso una crítica al matrimonio como prisión, más allá de la situación ficcional específica. Por medio de la metáfora de los cuerpos de agua, dinámicos o estancados, el análisis de los procesos de conciencia de Dorotea continua desarrollándose en el tiempo, dibujando la identidad que es siempre un proceso, afinando y enfocando con creciente precisión las estaciones de un alma particular que sin embargo son proyectadas hacia lo general de la condición humana.

En esta exploración, el alma sigue fluyendo por muchos canales... hasta hacerse laberíntica. La metáfora del laberinto espejea en toda la novela: reflejo de su estructura reticular, de los meandros de la interioridad del ser humano y de los hilos pasionales que amarran a unos seres con otros, de tal suerte que comprender al uno es ya, en cierta medida, comprender al otro. Antes del matrimonio, y desde las alturas de su propio idealismo que, paradójicamente, es al mismo tiempo miopía espiritual y, por tanto, falta de *distancia crítica* frente al erudito idealizado, a Dorotea le parece atractivo incluso el laberinto mental de su futuro marido:

Dorothea by this time had looked deep into the *ungauged reservoir* of Mr. Casaubon's mind, seeing *reflected there in vague labyrinthine extension every quality she herself brought*, had opened much of her own experience to him, and had understood from him the scope of his great work, also of *attractively labyrinthine* extent. (c.3, 20)

Para entonces Dorotea había examinado a fondo el *incommensurable depósito* de conocimientos que albergaba la mente del señor Casaubon, *viendo reflejadas allí, en laberínticas proporciones, todas las cualidades que ella misma aportaba*; había hecho partícipe de gran parte de sus propias experiencias al erudito clérigo; y captado, gracias a sus explicaciones, el alcance de su gran obra, de una extensión también *laberínticamente atractiva*. (35)

En ese momento, Dorotea concibe la mente de Casaubon como cuerpo de agua inconmensurable; la suya como un simple estanque. Mas el

embalse habrá de convertirse en dársena cerrada. Si ahora el laberinto es atractivo y extenso, más tarde se convertirá en una estrecha prisión.²⁴ Pero habría que marcar de manera muy especial la sutileza con la que la narradora insiste en la dimensión *especular* de todo este proceso, pues estas cualidades no son de Casaubon sino de Dorotea —“seeing reflected there in vague labyrinthine extension every quality *she herself brought*”. Irónicamente, el laberinto es de su propia factura, el resultado de su propia ceguera; un laberinto trazado con elementos que se toman prestados al paisaje exterior, pero también al claustrofóbico interior doméstico en Lowick, como habremos de verlo con más detalle después.

Si bien, en general, es la narradora quien utiliza la metáfora del laberinto para describir la actividad mental de Casaubon, el discurso narrativo hace esa incursión, con esa misma metáfora, también desde la perspectiva de la propia Dorotea, como si, a pesar de lo expansivo de su naturaleza, en el fondo su propio laberinto imantara al del otro, y es por ello que en un primer momento le parece atractivo. Pero el otro, lleno de closets y estrechos pasadizos, en un nivel de conciencia más superficial, le permitirá a Dorotea verse en ese espejo y sondear sus propios fondos dedálicos.

Uno de los paisajes más insistentemente descritos es la vista desde las ventanas de Lowick. El hecho mismo de la reiteración, de las sutiles modulaciones en las descripciones a lo largo de la novela, sugiere un proceso, una evolución interior que va cobrando forma por la mediación del paisaje. Ya desde la primera descripción, en una suerte de díptico, dos espacios se contraponen, dos perspectivas se desautorizan la una a la otra, propiciando un sentido de engaño, de apariencia. La primera vez que Dorotea visita Lowick, el entorno —a primera vista una simple descripción de un nuevo lugar— asume de entrada una significación simbólica por el antagonismo de los espacios y por la proyección de lo humano sobre lo natural y sobre la misma casa:

²⁴ (...) the mere chance of seeing Will occasionally was like a lunette opened in the wall of her prison, giving her a glimpse of the sunny air. (c.37, 345) (...) la simple oportunidad de ver a Will de cuando en cuando era como un *ventanuco* abierto en el muro de su prisión, *que le permitiría contemplar por un momento el aire soleado*. (392)

It had a small park, with a *fine* old oak here and there, and an avenue of limes towards the south-west front, with a sunk fence between park and pleasure-ground, so that *from the drawing-room windows the glance swept uninterruptedly* along a slope of greensward till the limes ended in a level of corn and pastures, which often seemed to melt into a *lake* under the setting sun. This was the *happy* side of the house, for the south and east looked rather *melancholy* even under the brightest morning. The grounds here were more *confined*, the flower-beds showed no very careful tendance, and large clumps of trees, chiefly of *sombre* yews, had risen high, not ten yards from the windows. The building, of greenish stone, was in the old English style, not ugly, but *small-windowed and melancholy-looking*. the sort of house that must have children, many flowers, open windows, and little vistas of bright things, to make it seem a joyous home. In this latter end of autumn, with a sparse remnant of yellow leaves falling slowly athwart the *dark* evergreens in a *stillness without sunshine*, the house too had an air of *autumnal decline*, and Mr. Casaubon, when he presented himself, had *no bloom* that could be thrown into relief by that background. (c. 9, 68-69)

La mansión disponía de un pequeño parque, con algún que otro *roble añoso de hermosa silueta*, una avenida de tilos hacia la fachada del sudoeste y una zanja y un muro de retención entre el parque y el jardín ornamental; de este modo, *desde las ventanas del salón la vista se extendía sin interrupción* a lo largo de una pendiente cubierta de césped hasta que los tilos terminaban en una llanura de maíz y de pastizales que con frecuencia parecían disolverse en un *lago* bajo el sol poniente. Aquél era el lado *risueño* de la casa, porque el sur y el este ofrecían un aspecto bastante *melancólico* incluso en las mañanas más luminosas. Los jardines tenían aquí *menos espacio*, los macizos de flores no daban la impresión de estar muy cuidados, y grandes grupos de árboles, sobre todo tejos *sombríos*, habían crecido mucho a menos de diez metros de las ventanas. El edificio, de piedra verdosa, era de estilo inglés antiguo, no feo, pero *de ventanas pequeñas y aspecto melancólico*: el tipo de casa que necesita niños, muchas flores, ventanas abiertas y vistas agradables para que parezca un hogar alegre. Al final del otoño, con algunas hojas amarillas cayendo lentamente entre los *oscuros* árboles de hoja perenne en *una quietud sin luz de sol*, la casa tenía también un aire de *decadencia* otoñal, y el

señor Casaubon, al hacer su aparición, se hallaba *desprovisto de la frescura juvenil* que aquel entorno pudiera realzar. (87-88)

En una primera lectura, la descripción se antojaría “objetiva” puesto que se da en el contexto autoral de la llamada “narración omnisciente”.²⁵ Sin embargo, la composición en díptico —el lado “feliz” vs. el lado “melancólico” de la casa— aunada a los sistemas de adjetivación contrastantes, insiste en la dimensión subjetiva y francamente simbólica de esta descripción. Por una parte en el lado feliz, la avenida de tilos corre *ininterrumpidamente, se expande y funde* con la naturaleza cultivada y con el agua, iluminada por el sol. Si bien aquí esta mirada expansiva es la de la voz narradora, Dorotea la asume, implícitamente, en este momento en el que tanto idealiza al hombre con quien se va a casar (“what a lake compared with my little pool”). En el lado melancólico, los adjetivos nos hablan de estrechez, confinamiento y oscuridad— los árboles sombríos, la vegetación oscura, las ventanas pequeñas y de apariencia melancólica; todo es estático, sin sol. Como un énfasis suplementario, la descripción cierra con una caracterización recíproca: la casa tiene un aire de decadencia otoñal que inmediatamente se transfiere al dueño. Parafraseando a Balzac, podríamos decir que en esta descripción de Casaubon, “toda su persona explica la casa, como la casa implica su persona”.²⁶

En la página siguiente, la mirada ha cambiado; es Casaubon quien ahora nos conduce (al lector y a los personajes) al interior de la casa. Desde ahí los árboles ya no están calificados:

Mr. Casaubon led the way thither. The bow-window looked down the avenue of limes; the furniture was all of a faded blue, and there were miniatures of ladies and gentlemen with powdered hair hanging in a group. A piece of tapestry over a door also showed a blue-green

²⁵ Incluso un momento antes la narradora nos ha dado información objetiva sobre cómo adquirió Casaubon la propiedad: In the beginning of his career, Mr. Casaubon had only held the living, but the death of his brother had put him in possession of the manor also. It had a small park, with a fine old oak (...) (c.9, 68).

²⁶ Sa figure (de Mme Vauquer) fraîche comme une première gelée d’automne, ses yeux ridés (...) enfin toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Honoré de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 30.

world with a *pale* stag in it. The chairs and tables were thin-legged and easy to upset. It was a room where *one might fancy the ghost of a tight-laced lady revisiting the scene of her embroidery*. A light book-case contained duodecimo volumes of polite literature in calf, completing the furniture. (c.9, 70)

El señor Casaubon guió hasta allí a sus invitados. El mirador daba a la avenida de tilos; los muebles eran todos de un color azul desvaído y, colgadas de la pared, había un grupo de miniaturas de damas y caballeros con el cabello empolvado. Un tapiz, situado sobre una puerta, también mostraba un mundo verde y azul habitado por un *pálido* ciervo. Las sillas y mesas eran de patas finas y aire frágil. Se trataba de una habitación en la que *cabía imaginar* que el *fantasma de una dama muy austera volviese a veces para visitar el escenario de sus labores de bordado*. Una estantería de color claro con volúmenes en dozavo de literatura refinada, encuadernados en piel, completaba el mobiliario. (89)

Casaubon conduce, es cierto, pero casi inmediatamente la narradora vuelve a apropiarse no sólo de la mirada sino de la voz. Los adjetivos que califican este espacio no son los que Casaubon utilizaría, pues no sólo califican sino *enjuician*, mientras que el tono de ironía, al sugerir el hipotético fantasma de la madre, es de clarísima filiación autoral (“one might fancy the ghost of a tight-laced lady revisiting the scene of her embroidery”).²⁷ Cuando, tras la primera decepción en el museo del Vaticano, Dorotea regresa en la imaginación a este paisaje como el escenario proyectado de su vida futura, las sutiles modulaciones que se registran en la descripción son altamente significativas:

She *did not really see* the streak of sunlight on the floor more than she *saw* the statues: she was inwardly seeing the light of years to come in her own home and over the English fields and elms and *hedge-bordered* highroads... (c. 20, 193)

²⁷ El tono irónico con el que la narradora constantemente, y despiadadamente, desinfla las pretensiones de Casaubon puede observarse en la frase lapidaria: digestion was made difficult by the interference of citations. (c.29, 268) “la digestión se le hacía difícil por la interferencia de las citas” (308). En este pasaje, yo, personalmente, habría preferido la posibilidad de una hermandad rimada entre “digestión” y “citación”.

(...) la señora Casaubon *no veía* ni el rayo del sol en el suelo ni las estatuas; *veía* en su interior la luz de los años futuros en su propio hogar, la luz que iluminaría también los campos de Inglaterra y los olmos y los caminos *bordeados de setos* (...) (227)

A lo largo de la novela Will Ladislaw está siempre asociado con la luz (cf., “the mere chance of seeing Will occasionally was like a lunette opened in the wall of her prison, giving her a glimpse of the sunny air”.);²⁸ no obstante, el hecho de que en este momento Dorotea sea incapaz de percibir la luz (ni ésa ni ninguna otra), nos indica hasta qué punto se siente atrapada por el futuro: tiempo, luz y avenida de árboles se intercambian metafóricamente en un mundo constreñido (*hedge-bordered*). Aun cuando se trate del mismo paisaje, la aparición de hitos, de demarcaciones en el camino contrasta con la libertad imaginada anteriormente, con aquella mirada que corría ininterrumpidamente por esos mismos campos hasta fundirse con el agua y con la luz.

A su regreso, ese paisaje adquiere nuevas significaciones; esta vez, de esterilidad y parálisis:

Mr. And Mrs. Casaubon, returning from their wedding journey, arrived at Lowick Manor in the middle of January. A light snow was falling as they descended at the door, and in the morning, when Dorothea passed from her dressing-room into the blue-green boudoir that we know of, *she saw* the long avenue of limes lifting their trunks from a white earth, and spreading white branches against the *dun and motionless sky*. The distant flat *shrank* in *uniform whiteness and low-hanging uniformity of cloud*. The very furniture in the room seemed to have *shrunk* since she saw it before: the stag in the tapestry looked *more like a ghost in his ghostly blue-green world*; the volumes of polite literature in the bookcase looked more like *immovable imitations of books* (...) The duties of her married life, contemplated as so great before, seemed to be *shrinking* with the furniture and the *white vapour-walled landscape*. The *clear heights* where she expected to walk in full communion had become difficult to see even in her imagination (...) Her blooming full-pulsed youth stood there in a

²⁸ Gillian Beer identifica a Ladislaw con mitos solares (1993/2000, 163 ss.).

moral imprisonment which made itself one with the *chill, narrowed* landscape, with the *shrunk* furniture, the *never-read books*, and the *ghostly* stag in a *pale* fantastic world *that seemed to be vanishing from the daylight*. (c.28, 260, 261)

El señor y la señora Casaubon, de regreso de su viaje de novios, llegaron a Lowick Manor a mediados de enero. Caía una suave *nevada* cuando se apearon frente a la casa y, a la mañana siguiente, al pasar Dorothea del vestidor al boudoir verde azulado que ya conocemos, *vio* cómo los tilos de la larga avenida alzaban sus troncos desde la tierra blanca y extendían sus ramas igualmente blancas contra *un cielo gris e inmóvil*. La lejana llanura quedaba *reducida a una uniforme extensión blanca y a la monotonía de las nubes bajas*. Hasta los muebles de la habitación parecían haber *encogido* desde la última vez que los vio: el ciervo del tapiz tenía aún más *aspecto de aparición en su fantasmal mundo verde azulado*; en la estantería, los volúmenes de literatura refinada daban más la impresión de ser *inmutables* imitaciones de libros (...) (299) Los deberes de su vida de casada, que había considerado tan grandes de antemano, le parecían ahora tan *disminuidos* como los muebles y *el paisaje blanco entre muros de neblina*. Las *despejadas alturas* por donde Dorothea esperaba caminar en plena comunión con su marido se habían hecho difíciles de ver incluso con la imaginación (...) (300) Su juventud lozana y palpitante se encontraba allí en una *prisión moral* que se identificaba con *el paisaje gélido, incoloro y limitado*, con los muebles *empequeñecidos*, los libros jamás leídos y el ciervo *espectral* en un mundo *pálido* y fantástico que *parecía estar desvaneciéndose bajo la luz del día*. (301)

Es notable la unidad tonal de este pasaje. En términos puramente referenciales, es el mismo espacio descrito en varias ocasiones, pero todas las connotaciones negativas anteriores se intensifican —la palidez, lo fantasmal repetido hasta el paroxismo— y aparecen otras que modifican el valor del espacio y hacen hincapié en su dimensión metafórica como proyección de la interioridad de Dorotea: las palabras *shrunk* y *narrow*, repetidas hasta la claustrofobia; todo lo que connota la parálisis (*immovable, motionless, imprisonment, vanishing from the daylight*) y la monotonía (literalmente *mono-tono*: un solo tono como *white, dun, uniform, low-hanging uniformity of cloud, white*

vapour-walled landscape). En efecto, la perspectiva de Dorotea ha cambiado; ya no es ella el estanque y él el lago: él no es sino una prisión sin ventanas, un laberinto de closets y pasadizos incomprensibles:

How was it that in the weeks since her marriage, Dorothea had not distinctly observed but felt with a stifling depression, that the *large vistas* and *wide fresh air* which she had dreamed of finding in her husband's mind were replaced by *ante-rooms and winding passages which seemed to lead nowhither?* (c. 20, 186)

¿Cómo era posible que en las semanas transcurridas desde la boda, Dorotea, sin advertirlo con claridad, sintiera, con sofocante melancolía, que *las amplias perspectivas y las brisas refrescantes* que había soñado encontrar en la mente de su marido quedaban reemplazadas por *antecámaras y pasillos llenos de recodos que parecían no conducir a ningún sitio?* (220)

(...) she was gradually ceasing to expect with her former delightful confidence that she should see any *wide opening* where she followed him. Poor Mr. Casaubon himself was lost among *small closets and winding stairs*(...) With his taper stuck before him he forgot the *absence of windows*, and in bitter manuscript remarks on other men's notions about the solar deities, *he had become indifferent to the sunlight* (188)

(...) poco a poco, iba perdiendo su antigua y encantadora confianza en llegar a *divisar vastos horizontes* hacia los que *luego* avanzaría siguiendo sus pasos. El *pobre* señor Casaubon se desorientaba entre *armarios y escaleras de caracol* (...) Con su vela delante de los ojos se olvidaba de la *ausencia de ventanas* y, escribiendo amargos comentarios sobre las ideas de otros hombres acerca de las deidades solares, *había llegado a ver con indiferencia la luz del sol*. (221-22)

Este momento de la narración nos ofrece un interesante juego de perspectivas. Por una parte los espacios se duplican, tanto en su materialidad como en su significado: paisaje y casa remiten, ultimadamente, a esos espacios diegéticos descritos con anterioridad, pero su insistente valor metafórico como equivalentes del alma claramente los contraponen, aunque en un nivel simbólico. Ya hemos visto cómo Casaubon explica su casa tanto como su casa lo implica a él; del mismo modo la

manera de pensar que caracteriza a Dorotea, en y con la naturaleza, la asocian siempre con los espacios abiertos y expansivos. Había proyectado en el marido estos atributos que en realidad la definen a ella; no sólo proyectado, sino intercambiado: era ella quien se sentía insignificante, un cuerpo cerrado (“my little pool”). A la reduplicación de los espacios se añade la duplicación de las miradas. Si bien es cierto que la voz narradora se identifica claramente con Dorotea —puesto que ambas miradas construyen la misma imagen claustrofóbica del clérigo— el segundo pasaje, el de la página 188, desplaza la perspectiva de Dorotea a la propia narradora; es ella quien se compadece de Casaubon, pero al compadecerse en términos similares a los de la descripción focalizada en Dorotea, la narradora abre una dimensión afectiva insospechada: sí, él es un laberinto de pasadizos oscuros, y por ello es repelente —un predio cercado, lo ha dicho ya— pero también es un pobre hombre perdido en ese laberinto, un hombre que sufre, lleno de amargura, sintiéndose siempre criticado, siempre a la defensiva —“Poor Mr. Casaubon himself was lost (...)”

Finalmente, por esa misma avenida de tilos, Dorotea habrá de evolucionar hasta encontrar su libertad; libertad que sólo puede manifestarse saliendo, no ya de la prisión en la que la mantuvo el matrimonio y su propia ceguera, sino del aislamiento social, de la prisión del ego.

It was not in Dorothea's nature, for longer than the duration of a paroxysm, to sit in the *narrow cell of her calamity*, in the besotted misery of a consciousness that only sees another's lot as an accident of its own (...)

(...) And what sort of crisis might not this be in three lives whose contact with hers laid an obligation on her as if they had been suppliants bearing the sacred branch? The objects of her rescue were not to be sought out by her fancy: *they were chosen for her*. She yearned towards the perfect Right, that it might make a throne within her, and rule her errant will. “What should I do—how should I act now, this very day if I could clutch my own pain, and compel it to silence, and *think of those three!*”

It had taken long for her to come to that question, and *there was light piercing into the room*. She *opened* her curtains, and looked out towards the bit of road that lay in view, with fields beyond, outside

the entrance-gates. On the road there was a man with a bundle on his back and a woman carrying her baby; in the field she could see figures moving—perhaps the shepherd with his dog. Far off in the bending sky was the *pearly light*, and *she felt the largeness of the world and the manifold wakings of men to labour and endurance*. She was a part of that involuntary, palpitating life, and could neither look out on it from her luxurious shelter *as a mere spectator*, nor hide her eyes in selfish complaining. (c.80, 750, 751)

En la manera de ser de Dorotea no cabía la posibilidad de que su espíritu permaneciera encerrado por más tiempo que el de la duración de un paroxismo en la *estrecha celda de la desgracia*, en la aflicción embrutecedora de una conciencia que sólo ve el destino de otro como un accidente del propio.(...)

Y ¿quién podía predecir los resultados de aquella crisis en tres vidas cuya relación con la suya le imponía las mismas obligaciones que si se tratara de suplicantes con la rama sagrada? Ella no era quién para elegir caprichosamente a los destinatarios de su ayuda. Dorothea anhelaba que la justicia perfecta pudiera hacer un trono en su interior para gobernar desde allí su voluntad descarriada. “¿Qué debería hacer... cómo debería actuar ahora, hoy mismo, si pudiese dominar mi dolor, obligándolo al silencio, y *pensara en esos tres?*”

Le había costado mucho tiempo llegar a hacerse aquella pregunta y *para entonces ya entraba luz en la habitación*. Descorrió las cortinas y contempló el trozo de carretera que se hallaba a la vista, con los campos de más allá, al otro lado de la verja. En la carretera había un hombre con un hato a la espalda y una mujer con su bebé; en los campos, figuras que se movían (...) quizá un pastor con su perro. Muy lejos, en el ciclo que se curvaba, había aparecido *una luz nacarada*, y Dorothea *sintió la amplitud del mundo y el despertar multiforme de los hombres al trabajo y a la paciencia*. También ella era parte de aquella vida elemental, palpitante, y no podía contemplarla desde su lujoso refugio como *simple espectadora*, ni cerrar los ojos para quejarse de manera egoísta. (839-840)

En este momento, y de manera magistral, los espacios cambian de valor simbólico. Por una parte, como podrá notarse, estamos frente al mismo paisaje pero con una nueva modulación y un importantísimo cambio de perspectiva; por otra parte, ya no se trata de un paisaje está-

tico: al salir de la estrecha celda del dolor, Dorotea se une a una comunidad. Es extraordinaria la sutil gradación en el desplazamiento de la perspectiva. Primero piensa en la posibilidad de una acción solidaria con “esos tres” (“if I could clutch my own pain, and compel it to silence, and think of those three!”). Esos tres, por el contexto anterior, remiten a Lydgate, Rosamond y Will, pero el momento en que penetra la luz (que ya sólo remite a Will de manera muy indirecta y mediada por esta nueva revelación), esos tres cobran nueva vida y reencarnan en *otros* tres: un vagabundo, su esposa y su bebé parados en aquella avenida de tilos que ha dejado de ser espectáculo para convertirse en escenario de acción. La contracción del paisaje ha dado paso a su expansión; ya no hay una uniformidad nubosa y opresiva; el cielo ha abandonado su inmovilidad descolorida para irisarse con una luz nacarada. Y estos nuevos “tres” se multiplican en innumerables figuras que ahora pueblan y animan los campos tantas veces descritos. Una vida que palpita; un mundo “ancho y ajeno” y, por ello mismo, más propio, tal vez.

Cabe hacer, en este momento, una importante observación con respecto al estatuto de realidad (es decir, diegético) de los paisajes descritos. Si bien el lodo en el que quedan atrapadas las alas de Casaubon, el estanque espiritual de Dorotea y los ríos del alma del ser humano, tienen una existencia puramente metafórica, la multidescrita avenida de tilos, en cambio, se presenta en otro nivel de realidad. En efecto, el parque, con el roble y la avenida de tilos es real, parte del amueblado diegético del mundo de Middlemarch. Más aún, la realidad física de este paisaje tiene un correlato en la de la habitación de Dorotea, tan real como los cuadros de unicornios, los libros intocados —“inleídos”— y los retratos de la familia del clérigo. No obstante, así como lodo, canales, embalses o dársenas, existen sólo como metáforas, del mismo modo, los closets y las antesalas, los oscuros y laberínticos pasadizos, las ventanas cerradas y las escaleras en espiral sólo tienen una existencia simbólica —en principio metafórica— aunque quizá derivada de una descripción virtual (implícita, estrictamente hablando) del interior de la casa. Porque, de hecho, la única descripción del interior corresponde a la habitación azul que habrá de ocupar Dorotea y, más tarde, a la de la

biblioteca, con las ventanas cerradas y la persistente ausencia de luz. Empero, esta ausencia de luz —ya prefigurada en la primera descripción exterior de la casa: “a stillness without sunshine”— le presta una cualidad oscura y claustrofóbica a las descripciones metafóricas, de tal suerte que esos espacios metafóricos tienen su matriz en la realidad de los espacios interiores de la casa, efectivamente descritos.

Es significativo, sin embargo, que, ya sea como puras metáforas o con un correlato diegético que define su nivel de realidad, los espacios acaban estableciendo innegables oposiciones simbólicas. Los exteriores, abiertos, significan y dan forma a la interioridad de Dorotea, mientras que los espacios cerrados, oscuros, de la casa proyectan la mente laberíntica y limitada de Casaubon —limitación en la que insiste la narradora incluso en los paisajes exteriores que significan al erudito: la dársena cerrada, el lodo paralizante, las bardas con las que ha ido cercando su alma.

Lo magistral del valor simbólico conferido al paisaje es, justamente, su *multivalencia*. En tanto *metáfora*, el paisaje permite dar forma a una interioridad esencialmente informe, dibujar, en suma, como hemos venido insistiendo, el mapa de los territorios inexplorados de la conciencia. Pero en tanto *descripción* de una realidad tangible, el paisaje tiene sutiles resonancias con una realidad rural, históricamente presente en el tejido social de *Middlemarch*.

Hemos subrayado la dicotomía inherente al concepto mismo de *paisaje*, por lo menos a partir del siglo XVIII, en el que se da una clara separación entre el observador-dueño (potencial o real) y el que vive y trabaja la tierra. En términos de poder, la clara separación entre la clase alta rural (“landed gentry”) y los arrendatarios (“tenants”) se proyecta simbólicamente en lo que podríamos llamar momentos evolutivos del paisaje, desde la mirada igualmente cambiante de Dorotea. La fusión espiritual de Dorotea con la comunidad pone al descubierto la otra cara de la moneda, la del poder; la partición de la tierra cultivable frente a la creciente expansión de la aristocracia rural apropiándose cada vez más de tierras para sus parques, sus “paisajes”. Al hablar del “acotamiento parlamentario” que tuvo lugar en el siglo XVIII, por medio del cual se

legalizaron las diversas particiones de tierra que se habían estado llevando a cabo, *de facto*, durante mucho tiempo, Raymond Williams observa que:

Lo que ocurrió no fue tanto el ‘acotamiento’ (‘enclosure’) como método sino la afirmación más palpable de un sistema, de gradual desarrollo, que había asumido y habría de asumir varias otras formas. Los incontables kilómetros de nuevas cercas y bardas, de nuevas escrituras legales, fueron la declaración formal sobre el lugar donde ahora se ubicaba el poder. El sistema económico de terrateniente, arrendatario y labriego, que había asentado sus fueros desde el siglo dieciséis, ahora tomaba el control de manera asertiva y explícita.²⁹ (107)

De este modo cambia la significación del entorno: al incorporar a la familia de presuntos labriegos al “paisaje” de aquel parque diseñado para crear la ilusión de libertad, gracias a una mirada que corre ininterrumpidamente, expandiéndose, hasta fundirse y confundirse con las aguas, la presencia de estas figuras automáticamente evoca los campos labrados, cercados, partidos en segmentos geométricos que no sólo separan las tierras sino a las clases sociales. Frente al artificio de “desorden natural” que el parque como paisaje construye, se yerguen las formas rígidamente geométricas de la partición de las tierras de labranza, demarcadas con setos y cercas. Pero con la entrada de esta familia y de otras figuras en las tierras cultivadas, Dorotea accede a una nueva forma de libertad, una conciencia que no es ya solamente individual sino que se expande hasta incorporarse a “la amplitud del mundo y el despertar multiforme de los hombres al trabajo y a la paciencia” (“she felt the largeness of the world and the manifold wakings of men to labour and endurance” 751). De este modo, sobre el gozne de articulación del paisaje, convergen dos formas de representación de la conciencia, la

²⁹ What happened was not so much ‘enclosure’ —the method— but the more visible establishment of a long-developing system, which had taken, and was to take, several other forms. The many miles of new fences and walls, the new paper rights, were the formal declaration of where the power now lay. The economic system of landlord, tenant and labourer, which had been extending its hold since the sixteenth century, was now in explicit and assertive control.

individual y la social. En la *convergencia* el hallazgo, porque —permítaseme insistir— el logro extraordinario de George Eliot es haber sabido sondear los fondos de la conciencia humana, lo irreductiblemente individual que, paradójicamente, se proyecta en lo social: una profunda mirada estereoscópica de los procesos de conciencia y de la vida en sociedad. De ahí la especial resonancia de los parajes de la conciencia, tanto como metáfora como realidad. Ríos y lagos; vistas panorámicas desde las alturas de alguna montaña sublime; interminables avenidas de tilos en incesante evolución; pero también alas paralizadas y fantasmales venados verdiazules; dársenas y pantanos; antecámaras vacías y pasillos estrechos; sucios ventanucos por donde apenas si divisamos, con los ojos velados por la oscuridad, uno a uno, los elementos topográficos que pueblan nuestra interioridad. En efecto, sabemos del río por esas marcas de lodo incómodo que se han acumulado en el lecho, por esos signos del discurso del paisaje por medio de los cuales hacemos la cartografía del territorio, vasto e informe, que es nuestra conciencia: esa gran desconocida aunque, quizá, gracias al poder informador de la metáfora, no incognoscible.

Referencias

Literarias

- George Eliot, *Middlemarch*. Barnes & Noble, Inc., Nueva York. 1996
 ———, *Middlemarch. Un estudio de la vida en provincias*. Trad. José Luis López Muñoz. Alba Editorial, Barcelona, 2000

Críticas

- Allen Walter, 1954. “The Later Victorians”, *The English Novel*. Pelican Books.
 Baugh, Albert C. (ed.), 1948. *A Literary History of England*. Nueva York: Appleton-Century-Crofts, Inc.
 Beer, Gillian, “Music and the Visual Arts in the Novels of George Eliot”, *The George Eliot Fellowship Review*, 5 (1974), 17-20
 Beer, Gillian, 1993/2000. *Darwin's Plots. Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot and Nineteenth-Century Fiction*. Cambridge, Cambridge University Press.

- Cosgrove, Denis & Stephen Daniels (eds.), 1988. *The Iconography of Landscape*. "Cambridge Studies in Historical Geography". Cambridge University Press.
- Cosgrove, Denis E., 1984/1998. *Social Formation and Symbolic Landscape*. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press.
- James, Henry, "On *Middlemarch*". *Galaxy*, March, 1873, en complete-review.com/quarterly/vol3/issue2/jameshmm.htm
- Kettle Arnold, 1967. "George Eliot: *Middlemarch*", en *An Introduction to the English Novel*, Vol. I, Londres, Hutchinson University Library.
- Leavis, F.R., 1964. "*Middlemarch*", en *The Great Tradition*. Nueva York University Press, New York.
- Sedgwick, Arthur George, "*Middlemarch*, by George Eliot" *The Atlantic Monthly*, April 1873, en theatlantic.com/unbound/classrev/middlema.htm
- Williams, Raymond, 1973. *The Country and the City*. Oxford University Press, Oxford & Nueva York.
- Wyttemeyer, Hugh, 1979. *George Eliot and the Visual Arts*. New Haven, Yale University Press.