

“Un elefante enloquecido de melancolía”. Economía política, alienación y realismo en *Hard Times*, de Charles Dickens.

BERNINI, Emilio / UBA - emilberni@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: novela industrial - Charles Dickens - *Hard Times* - economía política - novela realista - *fairy tale* - alienación - *percepto*

» **Resumen**

El objetivo de esta comunicación es estudiar dos aspectos no atendidos por la nueva crítica: en mi lectura, en *Hard Times* la discusión de la economía política y de la alienación industrial tiene lugar también en el plano de la representación misma (y no únicamente en el plano de lo representado). Por un lado, el primer aspecto reside en la deliberada representación “féérica” de la historia narrada, ya que el texto mismo se concibe como un *fairy tale*. Dickens explicita los principios del cuento de hadas en un texto estrictamente contemporáneo de la novela, “Frauds on the Fairies” (*Household Words*, 1/10/1853); hace del *fairy tale* la forma misma de la novela y crítica con ella la ficción realista, ya que esta constituye, para Dickens, el modo de representación propio del liberalismo económico. Por otro lado, el segundo aspecto está en los modos en los que la novela trabaja deliberadamente con *perceptos* (en el sentido de la noción de Gilles Deleuze y Félix Guattari): la extraordinaria metáfora de “*the head of an elephant in state of melancholy*” constituye una de las elaboraciones perceptivas de la novela; también por medio de ellas tiene lugar ese conocimiento crítico de la economía liberal y de la alienación en el capitalismo industrial decimonónico.

» **Presentación**

El objetivo de esta comunicación es estudiar los aspectos críticos de una de las llamadas “novelas industriales” de Dickens, *Hard Times*, relativos a la discusión que la novela plantea con la economía política utilitarista, con la educación y con la moral del utilitarismo, en particular con la teoría de Jeremy Bentham, y más específicamente con las consecuencias desastrosas de la “New Poor Law”, de espíritu benthamiano promulgada en 1834. Esa discusión ha sido estudiada por la relativamente reciente “nueva crítica económica” inglesa. Catherine Gallagher postuló que la novela propone sus propios principios económi-

cos en discusión con el utilitarismo y con la economía política de Adam Smith;¹ Gordon Bigelow sostuvo que la novela realiza una crítica romántica de la economía política liberal en la tradición de los “economistas góticos”;² y Eleanor Courtemanche que la novela discute explícitamente con una serie de ficciones contemporánea a *Hard Times*, las *Illustrations of Political Economy* (1832-1834) de Harriet Martineau: *Hard Times* se publica por entregas en 1834.³

Mi lectura concierne a otros aspectos críticos no atendidos por la nueva crítica económica que involucran la representación literaria y en esto la singularidad del realismo dickensiano. La crítica dickensiana a la alienación en el trabajo industrial, a la mecanización de la vida y a la opresión urbana en la ciudad ficticia de Coketown, como consecuencia directa de la aplicación de políticas utilitaristas, no reside únicamente en el plano de lo representado, es decir, en la diégesis, en lo narrado o la fábula, sino en el plano de la representación misma. Para describir y analizar ese plano voy a tener presente los siguientes elementos: 1. En primer lugar, la episteme del cuento de hadas, del *fairy tale*, ya que la novela se concibe y se escribe efectivamente como un cuento de hadas, con los elementos semánticos de esa modalidad narrativa; 2. En segundo lugar, lo que habría que llamar el origen caricaturesco –relativo al dibujo satírico– de la literatura y, en consecuencia, del estilo de Dickens, que es propio de las publicaciones en las que Dickens comenzó a escribir. En esto, mi proposición es que la literatura de Dickens procede menos de la tradición literaria propiamente dicha que de la ilustración caricaturesca de revistas semanales; 3. Por último, voy a vincular esos dos elementos, la episteme del cuento de hadas y el origen caricaturesco de la literatura para señalar la dimensión perceptual de la novela, en el sentido de la noción de Deleuze y Guattari de *percepto*, porque la literatura trabaja con perceptos y afectos, no con conceptos.

> 1.

En cuanto a la primera cuestión, Dickens explicita los principios de cuento de hadas en un texto estrictamente contemporáneo de la novela, cuyo título es “Frauds on the Fairies” [Fraudes en cuestión de cuentos de hadas], publicado en su revista *Household Words*, el 1 de octubre de 1853, cuando la novela, *Hard Times*, se publicó en la misma revista en entregas, de abril de 1854 a agosto de 1854. Es decir que Dickens está pensando en un tipo de escritura, que implica una episteme específica, la del cuento de hadas, en el momento en que está escribiendo o elaborando la escritura de *Hard Times*. Dice en ese texto

¹ Catherine Gallagher, *The Body Economic. Life, Death and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel*, Princeton, Princeton University Press, 2006, pp. 77-79.

² Gordon Bigelow, *Fiction, Famine and the Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*, New York, Cambridge University Press, 2003, pp. 77-100.

³ Eleanor Courtemanche, *The “Invisible Hand” and British Fiction, 1818-1860. Adam Smith, Political Economy and the Genre of Realism*, Palgrave Macmillan, 2011, pp. 128-138.

It would be hard to estimate the amount of gentleness and mercy that has made its way among us through these slight channels [los *fairy tales*]. Forbearance, courtesy, consideration for the poor and aged, kind treatment of animals, the love of nature, abhorrence of tyranny and brute force –many such good things have been first nourished in the child’s heart by this powerful aid. [...]

*In an utilitarian age, of all other times, it is a matter of grave importance that Fairy tales should be respected. [...] every one who has considered the subject knows full well that a nation without fancy, without some romance, never did, never can, never will hold a great place under the sun. [...] it becomes doubly important that the little books themselves, nurseries of fancy as they are, should be preserved.*⁴

Uno podría decir que en esa reflexión está *in nuce*, contenida, la novela que va a escribir o que está proyectando, precisamente por esa afirmación sobre la “época del utilitarismo” y la importancia que poseen los cuentos de hadas en una época así, entendiendo “época” en el sentido de Carlyle, uno de los grandes modelos intelectuales de Dickens. El cuento de hadas enseña a los niños valores morales; enseña, en otros términos, el principio de simpatía, en el sentido de la *The Theory of moral sentiments* (1759) [Teoría los sentimientos morales], de Adam Smith, es decir, la compasión, sentimiento que es central en la novela, ya que la simpatía es, para Dickens y para Smith, un principio de mantenimiento del orden social. El cuento de hadas educa en la imaginación y educa desde la infancia. La literatura contemporánea debe cumplir ese rol: educar, y educar a los lectores como se educa a los niños, incluso cuando discute cuestiones políticas y de economía política. La operación dickensiana, entonces, es usar el cuento de hadas para narrar una realidad propia de la literatura realista: la alienación laboral en la ciudad de Coketown. Entonces, si en el texto “Fraudes en cuestión de cuentos de hadas”, Dickens critica el uso de los cuentos de hadas para fines políticos, en una operación que no obstante la novela misma realiza, su manera de proceder con ese género tiene diversas modalidades.

Por un lado, el cuento de hadas está tematizado en los *performers* del circo: son lectores, buscan esos textos, y Sissy –la niña del circo que es llevada por Gradgrind, el maestro utilitarista, a su casa para experimentar con ella la educación utilitarista– es una lectora de cuentos de hadas, y lee cuentos de hadas a su propio padre, jinete del circo. Y en tanto ella misma es lectora de cuento de hadas, lectora niña, ha incorporado los valores que tienen que ver con el principio de la simpatía, que es el principio que nos vincula

⁴ Charles Dickens, “Frauds on the fairies”, *Household Words*, VIII, London, Wald, Lock and Tayler, 1853, pp. 97-100; aquí, p. 100. Mi énfasis. [Difícil es calcular la suma de cariño y de compasión que se nos ha metido en el alma través de estos menospreciados conductos [los cuentos de hadas], la indulgencia, la cortesía, la deferencia hacia los pobres y hacia los ancianos, el trato cariñoso hacia los animales, el amor a la naturaleza, el odio a la tiranía y a la fuerza bruta, muchas de estas cualidades fueron por primera vez cultivadas en el corazón del niño gracias a su ayuda poderosa. [...] En una época de utilitarismo es de importancia trascendental que se respeten los cuentos de hadas. [...] aquel que se haya puesto a pensar en el tema sabe muy bien que una nación sin fantasía, sin algo de romance, no ocupó ni podrá ocupar jamás un gran espacio debajo el sol. [...] Resulta entonces doblemente importante que los pequeños libros de cuentos tal y como son en su condición de cuidadores de la imaginación infantil, sean preservados]. La traducción, con algunas modificaciones, está tomada de la de José Mendez Herrera. Cf. “Fraudes en cuestión de cuentos de hadas”, en *Obras completas*, IX, Madrid, Aguilar/Santillana, 2003, pp. 699-705; aquí, 699-700.

con el otro, con la solidaridad con el otro, la acción por el otro. En esto mismo Sissy es el personaje virtuoso por excelencia de la novela.

Por otro lado, el cuento de hadas está en las descripciones irónicas, de una ironía propia de la caricatura – como vamos a ver– de la casa de Gradgrind como “*Stone Lodge*” [Cabaña/Palacio de Piedra]⁵ y de la fábrica de Mr. Bounderby como “*Fairy Palace*” [Palacio de Hadas];⁶ los niños están encerrados en el palacio de piedra del padre, que es descrito como un “ogro antipático” [*a dry Ogre*].⁷ A su vez, los niños Gradgrind no tienen educación en los cuentos de hadas, y eso define su infelicidad y su tristeza. Pero el narrador no deja de señalar, de poner en evidencia el uso mismo que hace de esos elementos:

Nor that they knew, by name or nature, anything about an Ogre. Fact forbid! I only use the word to express a monster in a lecturing castle with Heaven knows how many heads manipulated into one, taking childhood captive, and dragging it into gloomy statistical dens by the hair.⁸

Es preciso observar la singular operación en la frase: por un lado, señalar que los niños no están educados en la moral de la simpatía; por otro, indicar el uso, “yo empleo la palabra”, del término “ogro” en la representación que es la novela misma; y por último, continuar con una larga metáfora propia de los cuentos de hadas (“un monstruo de no sé cuántas cabezas encerradas en una, que vivía dentro de un castillo de dar lecciones...”).

Ahora bien, si tenemos en cuenta la observación de Josephine Guy respecto del melodrama y el *romance* en la literatura victoriana, como “sistema de valor no negociable”, dicotómico, constituido por héroes y villanos, propio para representar el mundo complejo de la sociedad victoriana capitalista,⁹ podemos comprobar que Dickens reivindica el cuento de hadas, a pesar de su crítica en el artículo sobre su uso fraudulento, en el mismo sentido epistemológico del *romance* y el melodrama: representar la complejidad del mundo capitalista victoriano. En esto la posición de Dickens es explícita: no escribir literatura realista en el sentido del realismo ilustrado del siglo XVIII para narrar la explotación y la alienación laborales; no escribir desde el modelo realista de *Robinson Crusoe* (1719), precisamente porque ese modelo de repre-

⁵ Charles Dickens, *Hard Times*, I, 3, England, New York, Penguin Books, 1995, p. 17. Sigo la traducción, con algunas modificaciones, de Armando Lázaro Ros: Charles Dickens, *Tiempos difíciles*, Madrid, Cátedra, 1994.

⁶ *Ibid.*, p. 73.

⁷ *Ibid.*, p. 16.

⁸ *Ibid.* [No es que supieran, por el nombre o la naturaleza, nada sobre un Ogro. ¡Hecho prohibido! Yo empleo la palabra para representar a un monstruo de no sé cuántas cabezas encerradas en una, que vivía dentro de un castillo de dar lecciones, al que llevaba cautivos a los niños, arrastrándolos por los cabellos a unos antros sombríos de estadísticas].

⁹ “These narrative devices [el melodrama y el *romance*], despite their self-conscious fictionality, were surprisingly appropriate vehicles for exploring the kinds of problems which had been identified in mid-Victorian society”. Cf. Josephine Guy, *The Victorian Social- Problem Novel. The Market, the Individual and Communal Life*, London, Macmillan Press, 1996. p.119.

sentación es el de la economía capitalista liberal. Precisamente por ello, la novela de Daniel Defoe es parodiada en *Hard Times*, en el personaje de la vieja aristócrata, empleada de Bounderby, cuando persigue a los amantes Louise y Harthouse.¹⁰ Por el contrario, Dickens elige un realismo melodramático y féerico. El melodrama, como el cuento de hadas, ofrecen entonces una episteme que concibe el mundo en términos propiamente dicotómicos, con oposiciones evidentes entre personajes, en la novela, entre dos zonas (la escuela, la fábrica, de un lado, y el circo, del otro), y articulada sobre una oposición general razón fáctica/fantasia e imaginación. En el mismo sentido, la episteme del melodrama implica no solo esa oposición dicotómica, sino la demanda de valores morales en un mundo en el que esos valores se han desmoronado o se han corrompido. En el melodrama los personajes no tienen ambigüedades, dicen en voz alta, muy explícitamente, sus deseos y sus frustraciones, no aceptan el orden del mundo.¹¹ La novela en este sentido viene a representar por medio de esas epistemes, féerica y melodramática, esa resistencia al orden industrial, narrando las frustraciones de sus personajes, como la castración amorosa de Blackpool y Rachael, de Louisa y Harthouse, por ejemplo, que explicitan todo lo que les ocurre en su fuero interior.

› 2.

Si el primer elemento es de orden epistémico y retórico, el segundo elemento que voy a trabajar ahora, es orden material, es decir, atañe a la producción material, económica de la literatura, a la producción industrial de la literatura victoriana. Voy a proponer que la literatura de Dickens se debe a una conjunción, que la singulariza, de dos sistemas de representación: la literatura y el dibujo, pero el dibujo como ilustración propia de los diarios o publicaciones de periodicidad semanal o mensual. Dos sistemas miméticos que en su combinación constituyen la literatura dickensiana. Los dos primeros textos de Dickens tienen origen en esa combinación de dos mimesis: los *Sketches by Boz* y los *Pickwick Papers*. El primero, publicado por John Macrone como libro en dos volúmenes, en febrero de 1836 con ilustraciones de Georges Cruikshank [Figura 1], pero cuyos textos fueron inicialmente publicados por separado en diversos diarios (*The Morning Chronicle*, *The Evening Chronicle*, *The Monthly Magazine*, *The Carlton Chronicle* y en *Bell's Life in London*) entre 1833 y 1836. Esa edición de Macrone en dos volúmenes tuvo cuatro reediciones en el mismo año de 1836. A fines de ese año, Macrone publica una segunda serie.

Observemos por un momento la tapa de la segunda serie: la ilustración contiene una escena –voy a volver sobre esto–, en la que una multitud festeja la partida de un globo, con dos personas ubicadas en él, que harían referencia al propio Dickens y a su ilustrador George Cruikshank. Importa de aquí esa concentra-

¹⁰ Cf. C. Dickens, *Hard Times*, II, 11, *op. cit.* pp. 210-211. “Bending long among the dewy grass, Mrs Sparsit advanced closer to them [Louisa y Harthouse]. She drew herself up, and stood behind a tree, like Robinson Crusoe in his ambush against the savages, so near to them that at spring, and that no great one, she could have touched then both”.

¹¹ Véase Peter Brooks, “Une esthétique de l’étonnement : le mélodrame”, en *Poétique*, n° 19, París, 1974, pp. 74-92.

ción de escena –es una escena contenida *in nuce*– y sobre todo la autorreferencialidad de la ilustración misma ya que lo que se festeja es la publicación de la segunda serie, como puede verse en el enorme cartel con el título en el centro de la imagen. Los rasgos son simples, las siluetas está trazadas con líneas ondulantes para connotar el movimiento del festejo ante la partida del globo que metaforiza la segunda serie. Ahora bien, entre 1837 y 1839, los editores Chapman & Hall, vuelven a publicar el texto en veinte entregas mensuales [Figura 2]. En el mismo año 1839, Chapman y Hall editan el libro en un volumen.¹² Me interesa señalar que ese volumen contenía cuatro secciones (“Our Parish”, “Scenes”, “Characters” y “Tales”) de las cuales las tres primeras son dibujos sin textos de Cruikshank, y la última, “Tales”, son textos ficcionales sobre la ciudad de Londres: estos primeros textos de Dickens involucran directamente el espacio urbano, la vida diaria y la gente común (*Every-day life and every-day people*) como indica el subtítulo del libro, y sobre todo, para lo que me interesa, los dibujos presiden la representación en el orden sintagmático del texto. El orden, pues, es de los dibujos al texto. Esto es propio de las décadas de los treinta y los cuarenta en el mercado victoriano del libro: la imagen tiene más importancia que el relato. Precisamente, la imagen se consume de una sola vez, con una mirada, y no es necesario detenerse en ella, sino pasar a la siguiente; en cambio, el texto literario demanda otro proceso de aprehensión, no de conjunto, la lectura no es una aprehensión de conjunto, sino de avance en el sintagma: en la lectura no actúa la mirada sino la intelección. La lectura es enormemente más lenta que la imagen.

A lo largo del siglo XIX y de la carrera de Dickens, esa relación se invierte: el dibujo se vuelve progresivamente una ilustración de la palabra; es un apéndice de la palabra, de modo tal que puede prescindirse de la ilustración. Es lo que ocurre, en efecto, con la reedición de los *Sketches by Boz*, por Chapman & Hall, hacia fines de siglo (1895), que subordina los dibujos de Cruikshank por completo al texto literario. Así, la prevalencia del dibujo y la complementariedad del texto literario con el primero, que tuvo lugar en la década de los treinta, y que podía leerse en el título mismo: “*Sketches by Boz*” (Boz era el pseudónimo de Dickens) precisamente allí donde el término *sketch* remite al boceto, es decir, al dibujo, y a la vez a la escena que el dibujo esboza, y que en este sentido, contiene. Si el *sketch* es a la vez esbozo y escena, la escena que está contenida en el esbozo es lo que a posteriori va a narrar el texto literario. Pero una vez que se publican esos textos en formato libro, Dickens subordina progresivamente el dibujo a lo literario.

Por otro lado, el segundo texto de Dickens, *The Pickwick Papers*, también tiene su primera formulación en esta relación de prevalencia de la imagen sobre el texto. Pero si en *Sketches by Boz* los textos precedieron la publicación con ilustraciones, y luego en su concepción autónoma como mensual o como libro, se adecuaron a la prevalencia de la imagen, hasta subordinarla, en *Pickwick Papers*, en cambio, las imágenes preceden los textos. Los mismos editores de Chapman & Hall contratan a Dickens, en 1836, cuando es notorio el éxito de los *Sketches* para escriba las *letterpress* –es decir, en inglés británico, el texto propiamente dicho que no es la ilustración–, para una serie de ilustraciones de Robert Seymour.

¹² Paul B Davies, *Charles Dickens. A Literary Reference to his Life and Work*, New York, Facts on File, 2006, pp. 426-427.

Como observa el crítico Robert L. Patten, lo que hace Dickens con los dibujos de Seymour es dar continuidad a los episodios discontinuos de las ilustraciones: Seymour ya había determinado los personajes y el tema de sus dibujos: cuatro solteros urbanos –un poeta, un deportista, un amante y un científico aficionado– que son comisionados por su Club para viajar por Inglaterra y registrar sus experiencias.¹³ [Figura 3]

En la imagen vemos una ilustración de Seymour, titulada “Mr. Pickwick persiguiendo su sombrero”, que contiene la escena *in nuce*: a Mr. Pickwick se le ha volado su sombrero en medio de un viaje en carreta. Nuevamente, obsérvense los rasgos simples del dibujo, el aspecto tipológico inscripto en cada una de las personas que lo rodean y se ríen de él. Y obsérvese, como en el frontispicio de la segunda serie de los *Sketches by Boz*, que se trata de una escena que está teniendo lugar, la escena es siempre un momento de acción.

Así, los relatos de Dickens dan una continuidad a los dibujos que permitía vincular incidentes separados, articulando una estructura episódica y picaresca. Debemos leer aquí, entonces, la relación entre imagen y texto como un vínculo en el que el texto literario *amplía* el dibujo: narra la ilustración, narra el dibujo y no a la inversa, como en cierto modo ocurre en los *Sketches*, solo que en estos el texto literario se adecua a su predominancia.

Ahora bien, después de la muerte de Seymour, el ilustrador, Dickens asumió la dirección del proyecto, eligió otros dibujantes (Robert William Buss y Hablot Knight Browne, pseudónimo *Phiz*) y comenzó a aumentar las páginas escritas de cada entrega respecto de la cantidad de imágenes y fue reduciendo la cantidad de las ilustraciones. Luego con la introducción del personaje de Sam Weller, los textos adquieren una articulación por la que dejan de ser precisamente una serie de dibujos y se vuelven una novela cómica de aprendizaje,¹⁴ que se publica en un volumen, en 1837, con el título *The Posthumous Papers of the Pickwick Club*. Esto me parece de una importancia decisiva. Con la publicación de la novela en 1837 ocurre en cierto modo lo mismo que con la edición de 1895 de los *Sketches by Boz*, la literatura prevalece sobre la imagen y la subordina, haciendo olvidar, si se puede decir así, el origen en la imagen, en la ilustración, de la literatura misma: esto es, el hecho mismo de que la imaginación literaria propiamente dicha, la *inventio*, se fundamenta en la ilustración.

La imagen define pues en Dickens, un tipo de escritura, episódica –porque su modalidad inicial está efectivamente limitada o adecuada a la narración del dibujo–, episodios que pueden multiplicarse y componer un todo orgánico. En la organización de los textos de Dickens, puede notarse precisamente que su estructura reproduce lo episódico en la división en capítulos. Es decir, que lo episódico proviene menos de la publicación serial, como ocurre en Francia en el mismo momento con el folletín, que de una escritura que se constituye en la narración que se limita o se adecua al dibujo. En Francia, en cambio, el folletín es un

¹³ Robert L. Patten, “Publishing in Parts”, en John Bowen y R. L. Patten, *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*, London and New York, Palgrave Macmillan, 2006, pp. 11-47.

¹⁴ Paul. B. Davis, *ibid.*, p. 317.

tipo de textualidad incluido en el todo de la publicación —el diario—, que no tiene ninguna relación con el texto literario, y el texto literario, como en Balzac, por ejemplo, no se constituye en relación con la imagen; en todo caso, la imagen se le agrega a posteriori, en la edición en libro, y es un agregado propiamente externo al texto. Los notables dibujos de Honoré Daumier, para *Père Goriot* (1835) de Honoré de Balzac, son posteriores a la publicación y, bien a diferencia de las ilustraciones de Cruikshank y de Seymour, no hay escena *in nuce* [Figura 4].

La imagen define también, en la literatura de Dickens, un estilo: el estilo caricaturesco, satírico, que posee en efecto los rasgos de la caricatura como dibujo en el sentido, como indica el término italiano del que procede, *caricare*, de la carga, la sobrecarga, la exageración, y la crítica. La caricatura y la sátira son discursos críticos y populares. Puede reconocerse en los personajes dickensianos la elaboración con esos rasgos de exageración y ridiculización, sobre todo en aquellos criticados por el narrador que siempre son distinguibles: en *Hard Times*, Mr. Gradgrind, por su idea de una educación que solo produce frustración y desgracia; Mr. Harthouse, por su condición de aristócrata ocioso; o Mr. Bounderby, por su condición de banquero e impostor.

En este punto del estilo caricaturesco como exageración, ridiculización y su contrario, la positividad sin ambigüedades de los personajes bondadosos y víctimas, es donde puede establecerse la relación con la episteme del cuento de hadas, entre cuyos rasgos se encuentra esa visión dicotómica del mundo, con los ogros por un lado, sus castillos, y las hadas por el otro. Es decir que la caricatura participa de ciertos rasgos vinculados lo oposicional, al contraste plenamente definido, propio de la episteme del cuento de hadas y del melodrama. La exageración melodramática, la denuncia en voz alta de la corrupción moral y la injusticia del mundo, junto con los villanos y las víctimas del universo feérico, conforman un sistema de representación junto con la caricatura propia del dibujo. Y aquello que tienen en común, de modo de conformar un sistema, es su recepción popular. Los textos de Dickens están directamente dirigidos, en el sentido de un objetivo de mercado, a ese lector popular y masivo del mercado victoriano; y la sátira es en Dickens un modo narrar los modos de vida populares en la Inglaterra victoriana, empatizando con ese lector popular. Ahí reside en gran parte la politicidad de estos textos.

› 3.

Para terminar, volviendo a la cuestión de la crítica al utilitarismo que la novela tiene como objetivo, podemos concluir que esa crítica está en ese sistema de representación satírico melodramático feérico de la novela, un sistema de representación fuertemente vinculado la recepción popular y masiva. Mi propuesta es que ese sistema de representación constituye un modo de percibir. Parto de la idea de Deleuze y Guattari que plantea que es propio de la literatura no trabajar con conceptos sino con perceptos y con afectos. Justamente para Deleuze, la novela inglesa se caracteriza por la posibilidad de percibir el máximo de cosas posibles. De modo que la discusión con la economía política utilitarista no se sitúa en el plan de los

conceptos económicos sino en el plano de los perceptos y de los afectos. Planteo, entonces, que ese sistema de representación es un gran percepto; y es allí donde, en *Hard Times*, se aloja la discusión política de la novela.

El arte es afecto y es percepto: en esto, el arte puede aumentar o disminuir la potencia de existir y puede volvernos capaces de percibir de otro modo, en el sentido spinozista de Deleuze.¹⁵ En este sentido, si bien la novela, *Hard Times*, es un gran percepto, hay ciertas figuras que son metáforas que funcionan muy claramente como perceptos singulares. Yo las llamaría metáforas-perceptos.

Me refiero a una de las más extraordinarias, la metáfora del elefante enloquecido de melancolía: “*the head of an elephant in state of melancholy*”, que en mi lectura es un notable percepto:

It was a town of machinery and tall chimneys, out of which interminable serpents of smoke trailed themselves for ever and ever, and never got uncoiled. It had a black canal in it, and a river that ran purple with ill-smelling dye, and vast piles of building full of windows where there was a rattling and a trembling all day long, and where the piston of the steam-engine worked monotonously up and down, like the head of an elephant in a state of melancholy madness.¹⁶

Obsérvese que es la máquina la que parece un elefante melancólico y no el trabajador, por el movimiento del émbolo. La especificidad perceptual tiene que ver con la máquina industrial en sí misma, no con los operarios de la máquina. Es un percepto que revela una cualidad de la máquina, que animaliza la máquina, es decir, le da organicidad a lo inorgánico. La alienación también está en la máquina industrial misma y no solo el hombre.

Concluyo con dos ejemplos más. Por un lado, un percepto de la explotación del obrero, no focalizado en la máquina sino en la interioridad del individuo. Es el caso del Stephen Blackpool, el buen obrero, que es un personaje melancólico y que en un momento de introspección su estado se describe de este modo:

Filled with these thoughts –so filled that he had an unwholesome sense of growing larger, of being placed in some new and diseased relation towards the objects among which he passed, of seeing the iris round every misty light turn red.¹⁷

¹⁵ Véase Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Éditions de Minuit, 1991/2005, pp. 154-188.

¹⁶ C. Dickens, *Hard Times*, *op. cit.*, p. 28. [Era una ciudad de máquinas y de altas chimeneas, por las que salían interminables serpientes de humo que no acababan nunca de desenroscarse, a pesar de salir y salir sin interrupción. Pasaban por la ciudad un negro canal y un río de aguas teñidas de púrpura maloliente, tenía también grandes bloques de edificios llenos de ventanas, y en cuyo interior resonaba todo el día un continuo traqueteo y temblor y en el que el émbolo de la máquina de vapor subía y bajaba con monotonía lo mismo que la cabeza de un elefante enloquecido de melancolía].

¹⁷ *Hard times*, I, 12, *ibid.*, p. 85. [Embebido en estos pensamientos, tan embebido que experimentaba una malsana sensación de que su cuerpo aumentaba de tamaño, de que había cambiado de modo enfermizo su relación con los objetos por entre los circulaba, de que el halo que rodeaba la luz de los faroles se volvía rojo].

Por otro, una descripción en primera persona por parte Mrs. Gradgrind, la madre de Louisa, un personaje ya enfermo desde el comienzo de la novela, por razones no específicas, y que sólo anhela la muerte. En el momento mismo de su agonía, cuando Louisa y Sissy la asisten, ella dice:

'I think there's a pain somewhere in the room', said Mrs Gradgrind, but I couldn't positively say that I have got it' [...] 'You learnt a great deal, Louisa, and so did your brother, Ologies of all kinds, from morning to night. If there is any Ology left, of any description, that has not been worn to rags in this house, all I can say is, I hope I shall never hear its name'¹⁸

La “Ología” es un percepto vinculado a la educación utilitarista a que estuvieron obligados los niños Gradgrind, que redujo a su madre a ese estado de parálisis, enfermedad y muerte. En esto, puede decirse que el discurso de la economía política es en el percepto de la madre una “ología”, una configuración de saber que amenaza y produce dolor. Con esos perceptos, la novela elabora ese conocimiento crítico de la economía liberal y de la alienación en el capitalismo industrial decimonónico.

¹⁸ *Hard Times*, II, 9, *ibid.*, p. 199, 200-201. ['Me parece que en alguna parte de esta habitación hay sufrimiento, pero no podría decir terminantemente que soy yo quien lo tiene' [...] 'Aprendiste, Louisa, una gran cantidad, como hizo tu hermano, toda clase de Ologías desde la mañana hasta la noche, si hay alguna Ología la que sea que no se ha traído y llevado en esta casa, todo lo que puedo decir es que espero que no me obligarán jamás a oír su nombre']

Bibliografía

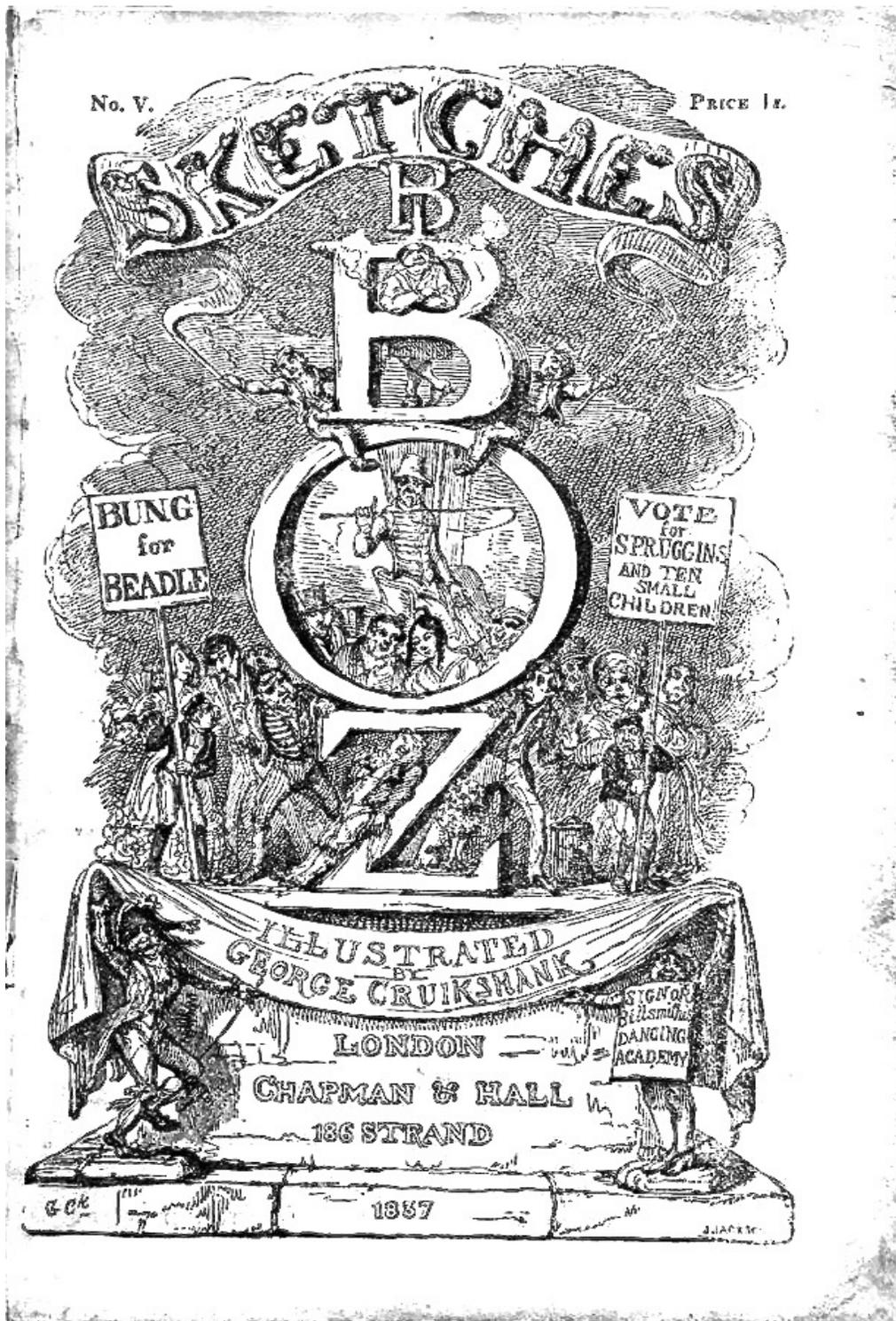
- Bigelow, G. (2003) *Fiction, Famine and the Rise of Economics in Victorian Britain and Ireland*. New York: Cambridge University Press.
- Brooks, P. (1974) "Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame". *Poétique*, n° 19, Paris.
- Courtemanche, E. (2011) *The "Invisible Hand" and British Fiction, 1818-1860. Adam Smith, Political Economy and the Genre of Realism*. Palgrave Macmillan.
- Davies, P. B. (2006) *Charles Dickens. A Literary Reference to his Life and Work*. New York: Facts on File.
- Deleuze, G. y Félix Guattari (1991/2005) *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris: Éditions de Minuit.
- Dickens, C. (1853) "Frauds on the fairies". *Household Words*, VIII. London: Wald, Lock and Talyer. Pp. 97-100.
- (1995) *Hard Times*. New York: Penguin Books.
- Gallagher, C. (2006) *The Body Economic. Life, Death and Sensation in Political Economy and the Victorian Novel*. Princeton: Princeton University Press.
- Guy, J. (1996) *The Victorian Social-Problem Novel. The Market, the Individual and Communal Life*. London: Macmillan Press.
- Patten, R. L. (2006) "Publishing in Parts", en John Bowen y R. L. Patten, *Palgrave Advances in Charles Dickens Studies*. London and New York: Palgrave Macmillan.

Anexo: imágenes

Figura 1. *Sketches by Boz*, segunda serie. Ed. John Macrone, 1836.



Figura 2. Tapa de la entrega V, de 1837, por Chapman & Hall, hecha sobre grabado en madera, extraordinaria en sus detalles, que remiten a dos de los relatos incluidos en la entrega: "Election for Beadle" y "The Dancing Academy".¹⁹



¹⁹ Kitton, Frederic G., "George Cruikshank", en *Dickens and His Illustrators*, London, Chapman & Hall, 1899, pp.1-28.

Figura 3. “Mr. Pickwick persiguiendo su sombrero” Dibujo de Robert Seymour para *The Pickwick Papers*

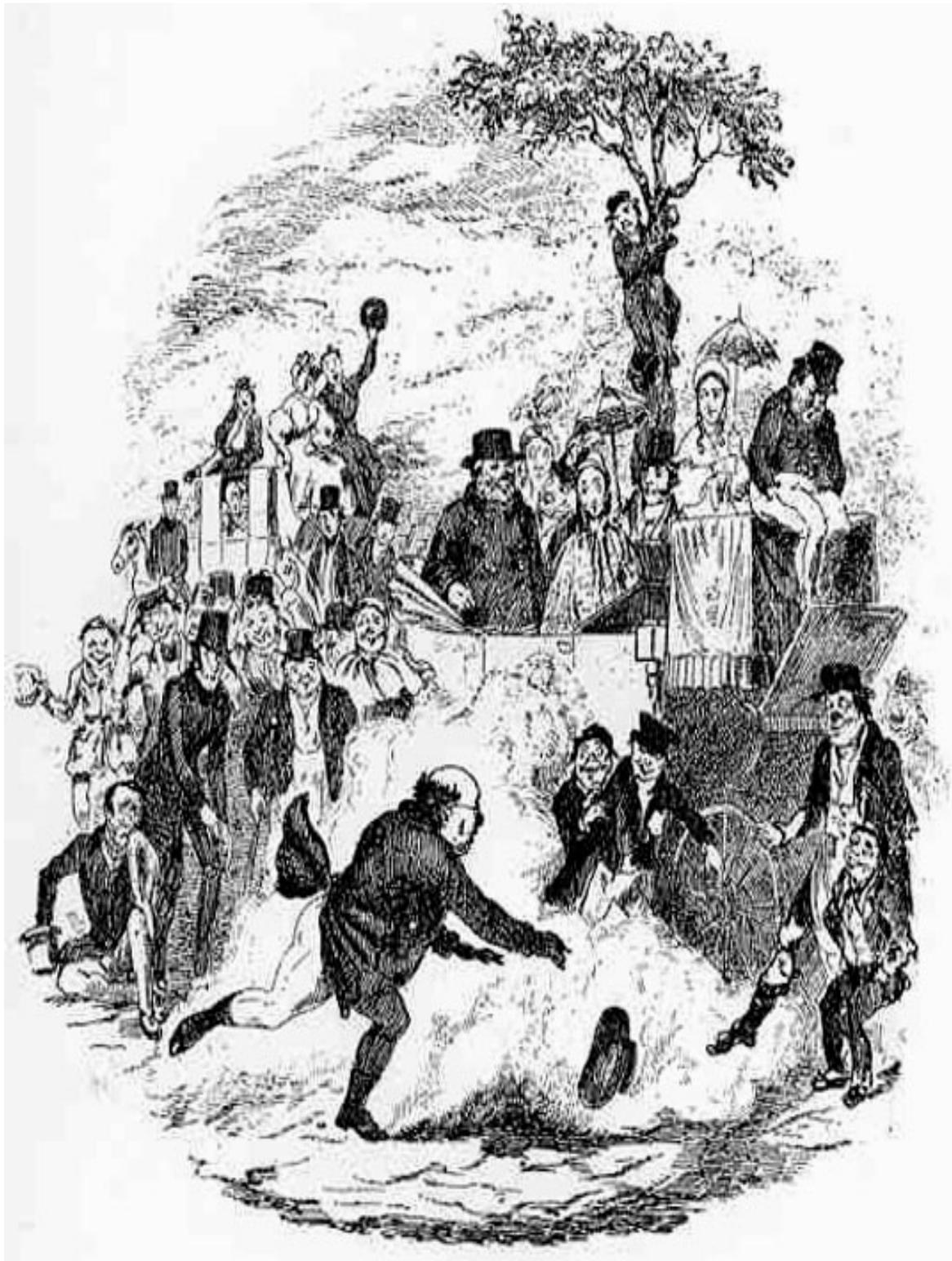
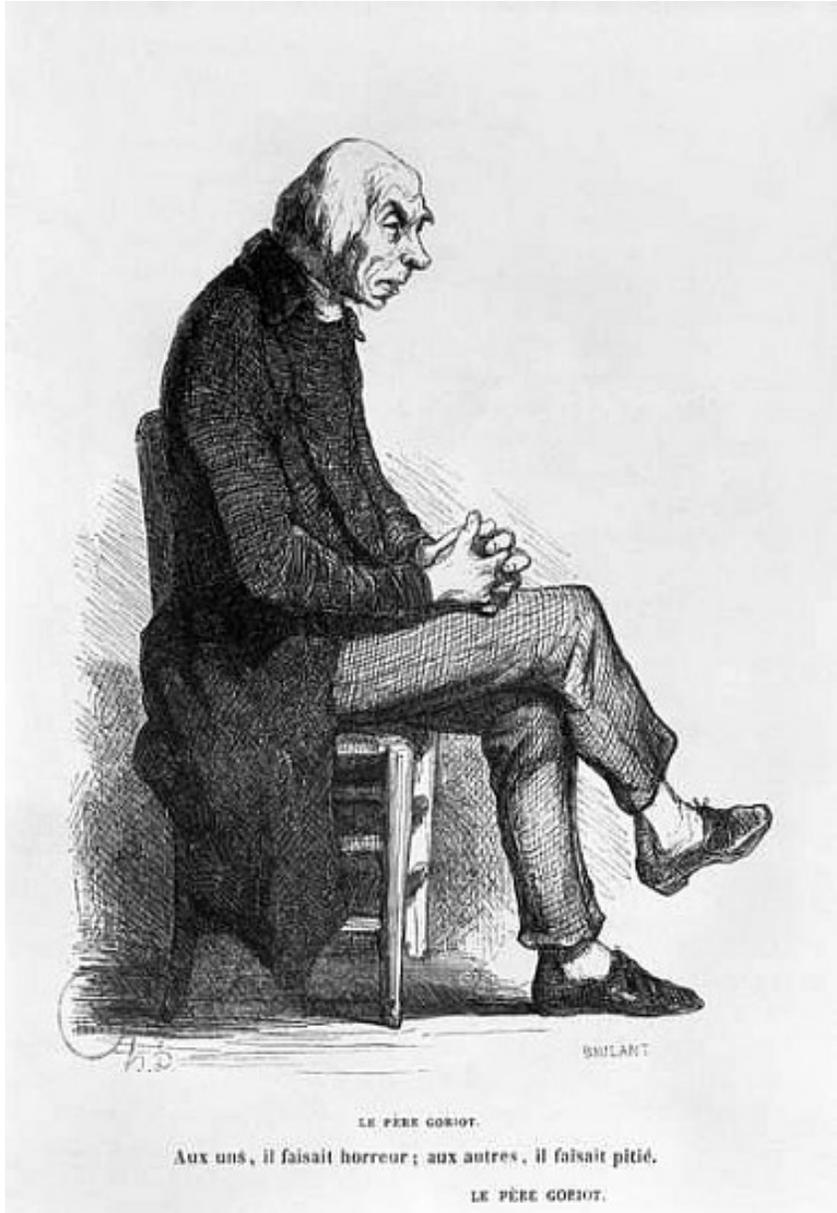


Figura 4. Ilustración de Honoré Daumier para *Père Goriot*, de Balzac



LE PÈRE GORIOU.

Aux uns, il faisait horreur; aux autres, il faisait pitié.

LE PÈRE GORIOU.