

## Dickens, “nuestro amigo en común”: un recorrido por las aproximaciones marxistas a la obra de Dickens

Jesica Daniela Lenga<sup>1</sup>

### **Resumen:**

En el presente artículo consideramos las aproximaciones de la crítica literaria marxista a la obra de Charles Dickens durante el período 1933-84. Se pretende dar cuenta del modo en que estos análisis de la obra del novelista inglés articulan los debates acerca de la definición de una Estética marxista. Asimismo, se indagará en la funcionalidad de la metodología de la crítica literaria marxista para elucidar la singularidad de la literatura dickenesiana.

**Palabras clave:** Estética marxista; relaciones base/superestructura; literatura victoriana.

## Dickens, “our mutual friend”: a journey through Marxist approaches to Dickens' work

### **Abstract:**

In this article we consider the approaches of Marxist literary criticism to the work of Charles Dickens during the period 1933-1984. It aims to show how these analyses of the English novelist's work articulate the debates about the definition of a Marxist Aesthetics. Also, it will investigate the functionality of the methodology of Marxist literary criticism to elucidate the singularity of Dickens' literature.

**Keywords:** Marxist aesthetics; base-superstructure relationship; Victorian literature.

---

<sup>1</sup> Mestranda em Literatura Alemã e Literatura Inglesa pela Universidad de Buenos Aires (UBA). *E-mail:* jesicalenga@gmail.com.

The present splendid brotherhood of fiction-writers in England, whose graphic and eloquent pages have issued to the world more political and social truths than have been uttered by all the professional politicians, publicists and moralists put together, have described every section of the middle class from the "highly genteel" annuitant and Fundholder who looks upon all sorts of business as vulgar, to the little shopkeeper and lawyer's clerk. And how have Dickens and Thackeray, Miss Brontë and Mrs. Gaskell painted them? As full of presumption, affectation, petty tyranny and ignorance; and the civilized world has confirmed their verdict with the damning epigram that it has fixed to this class that "they are servile to those above, and tyrannical to those beneath them.

(Marx, *The English middle class*)

## Introducción

En 1865, Henry James es convocado por el periódico *The Nation*, para escribir una reseña sobre *Our mutual friend*, novela que había sido recientemente publicada por Charles Dickens. La crítica del joven James es implacable; al comentar algunos de sus episodios sostiene:

Such scenes as this are useful in fixing the limits of Mr. Dickens's insight. Insight is, perhaps, too strong a word; for we are convinced that it is one of the chief conditions of his genius not to see beneath the surface of things. If we might hazard a definition of his literary character, we should, accordingly, call him the greatest of superficial novelists. We are aware that this definition confines him to an inferior rank in the department of letters which he adorns; but we accept this consequence of our proposition. It were, in our opinion, an offence against humanity to place Mr. Dickens among the greatest novelists. For, to repeat what we have already intimated, he has created nothing but figure. He has added nothing to our understanding of human character. (JAMES, 1865, p. 787)

En su reseña, James inaugura lo que luego se transformaría en un lugar común entre las lecturas críticas de Dickens; lo condena por su modo esquemático de construir personajes que, en lugar de poseer una psicología desarrollada, conforman "tipos", también por la resolución precipitada, caprichosa que adquieren los conflictos en sus relatos. James adjudica esta superficialidad de las novelas dickenses a una supuesta "incompetencia" del propio Dickens para escribir "literatura auténtica"; "He knows men but no man" (JAMES, 1865, p. 787)- sentenció James. Desde entonces, el autor de *Oliver Twist* quedó relegado a una segunda línea en el canon literario, como autor de novelas infantiles e historias de navidad. Esta exclusión de Dickens del ámbito de la discusión académica se vio aún más acentuada a principios del siglo XX

cuando, tras la consolidación del Círculo de Bloomsbury, el rechazo a la tradición victoriana se vuelve una actitud generalizada.

Empero, a fines de los años 30, esta situación súbitamente se modifica y, en un breve lapso se publican numerosos ensayos y artículos que reevalúan la obra de Dickens. Este “cambio de la marea” puede atribuirse al contexto de crisis propio de los años 30 (MAZZENO, 2008). La generación de artistas e intelectuales de esa década era consciente de estar viviendo un proceso de extinción de la Europa decimonónica y desintegración de la cultura burguesa al que Christopher Caudwell llamó “The Dying Culture” (CAUDWELL, 1970).

Precisamente, en este período de desconcierto y angustia la crítica redescubre en la obra de Dickens una oferta de catarsis consolatoria, en sus novelas Dickens representaba un mundo en el que, como en los cuentos de hadas, los buenos eran recompensados y los malos castigados; frente a la incertidumbre de la realidad, los lectores podían encontrarse en la literatura dickenesiana con la certeza de un final feliz. Esto motiva la aparición de artículos como *Return to Dickens* publicado hacia 1940, en el que se alienta al público a regresar a la lectura de novelas como *David Copperfield* como tónico contra la locura desatada por la guerra (MAZENNO, 2008, p. 91). En esta misma línea, el ensayo *Munitions of the Spirit* (MANSBRIDGE, 1940) concibe la literatura dickenesiana como un escudo protector para salvaguardarse de aquellos que amenazaban con destruir esa *English way of life*. Empero, este *revival* conservador y nacionalista reverdece discusiones del pasado en torno a la figura de Dickens, su posicionamiento ideológico y el carácter social de sus novelas, que suscita el interés de una serie de intelectuales marxistas.

El objeto de estudio de este trabajo son, entonces, las aproximaciones de la crítica literaria marxista a la obra de Dickens durante el período comprendido entre finales de la década del 30' y principios de los 80'. Se indagará en las diversas propuestas teóricas que se articulan en torno a sus novelas. Partiendo de la premisa de que “Marx y Engels no escribieron jamás un tratado sistemático sobre cuestiones específicamente literarias” y, por ende, “las ideas de ambos acerca de la literatura tienen que extraerse de una gran cantidad de artículos, cartas, y pasajes de obras científicas, correspondientes, además, a muy diversas etapas de sus vidas” (VEDDA, 2013, p. 8), analizaremos la interpretación particular que cada uno de los autores abordados ofrece acerca de los postulados de Marx. La hipótesis de este trabajo es que Charles Dickens se transforma en el “amigo en común” al que los críticos literarios marxistas vuelven insistentemente porque, por la época en que desarrolló su obra, su ambigua posición social, y su compenetración con la realidad de la Inglaterra de la Revolución Industrial, su obra se convierte en una vía de acceso sensible a las mismas problemáticas sociales que interesaron a Marx.

Cabe destacar que no pretendemos en modo alguno realizar un análisis exhaustivo que abarque la totalidad de los estudios marxistas sobre Dickens, sino, más bien, proponer una lectura de los aportes más representativos de la crítica literaria marxista dickenesiana.

### **Apartado I. Jackson y Caudwell: la compleja fundación de una corriente**

Para entablar un análisis de los estudios sobre Dickens de Jackson y Caudwell, resulta insoslayable precisar que ambos parten de una doble carencia: a la ya mencionada falta de estudios académicos previos sobre la literatura dickenesiana se le añade el hecho de que, cuando Jackson y Caudwell comienzan a escribir no existía en Inglaterra ninguna escuela de crítica marxista en la que pudieran sustentar sus propuestas; más aún, tampoco era posible hallar en Gran Bretaña demasiados espacios de discusión acerca del pensamiento de Marx. Por esa causa, ambos se ven compelidos a crear una tradición, a construir una perspectiva de lectura de izquierda para la literatura inglesa, contando tan solo con algunos conocimientos rudimentarios de la teoría marxista. Tanto Jackson como Caudwell fueron autodidactas, sin ningún tipo de formación académica, que combinaron su interés por la literatura con su militancia política. En sus escritos se percibe este carácter de urgencia, la intención de llenar un vacío sin disponer de las herramientas necesarias para hacerlo (SMITH, 1995). Esta situación generó que en sus lecturas se produjeran no pocas malinterpretaciones en relación a las ideas de Marx. Ni Jackson ni Caudwell tuvieron la posibilidad de profundizar sus conocimientos sobre los fundamentos filosóficos del *Capital*, no hay evidencia de que ninguno de ellos haya leído a Hegel, por ejemplo. En consecuencia, su perspectiva de análisis se vuelve sumamente mecanicista y dogmática. De hecho, ambos comprenden su acercamiento a la militancia socialista en términos de una “conversión”. Samuel Hynes escribe en su introducción a *Romance and realism* que el marxismo fue para Caudwell y su generación un subrogante de la religión que vino a satisfacer la “necesidad de una fe” y a llenar el vacío existencial provocado por la desintegración de sus convicciones religiosas (1970, p. 6).

Este enfoque moral y espiritual del marxismo se percibe en *Charles Dickens: The progress of a radical* (1938), en su estudio, Thomas. A. Jackson reelabora la trayectoria literaria de Dickens como un peregrinaje religioso en el que el novelista se iría “convirtiendo” en un defensor de la causa obrera. *The progress of a radical* tiene una intencionalidad más política que literaria que descubrimos a través de dos gestos políticos que el texto realiza: en primer lugar, se cataloga a Dickens como uno de los autores más importantes de la

literatura británica y se lo coloca al nivel de dos indiscutibles como Scott o Thackeray. Luego, Jackson construye “su” Dickens como un autor de clase baja, cuyo origen sería tan modesto como para haber conocido, compartido y comprendido las duras condiciones de vida del proletariado. La apreciación de Jackson es cuanto menos parcial, si bien es cierto que Dickens pertenecía a una familia pequeño-burguesa y que en su infancia había pasado apuros económicos, en su adultez, procuró simular esos orígenes y se preocupó por reafirmar su imagen social de burgués próspero. Resulta difícil, entonces, coincidir con Jackson en que Dickens fuese “un escritor que se identificó más con los huérfanos ilegítimos que con la familia victoriana y que propuso que la clase trabajadora debe liberarse a sí misma” (JACKSON, 1971, p. 15).

No obstante, el texto de Jackson resulta significativo en nuestra historización de las lecturas de Dickens porque cambia el enfoque desde el cual su literatura era evaluada: si el análisis de Henry James (también los de Gissing, Leavis y Chesterton) establecía un juicio de valor sobre los textos a partir de modelos ideales acerca de lo que la literatura debía ser, Jackson plantea la necesidad de considerar las condiciones materiales en las que esa literatura es producida y examina el modo en que esas condiciones repercuten en los textos.

*The progress of a radical* es uno de los primeros intentos por leer la ficción dickenesiana en relación con los procesos históricos, Jackson explica que las causas que impulsaron el proceso de transformación que sufre la literatura de Dickens, que paulatinamente se va despojando del tono optimista para tornarse sombría, desesperanzada, no se encuentran en la biografía del autor, sino que se relacionan directamente con los cambios en el clima político del Reino Unido y la mala fortuna de los movimientos radicales. La obra de Dickens queda así dividida esquemáticamente en tres períodos delimitados no por rupturas a nivel literario sino, por una supuesta evolución en el vínculo de Dickens con la realidad social.

Durante una primera etapa que se extendió desde 1836 a 1842 y abarcó novelas como *The pickwick papers*, *Oliver Twist* o *Nicholas Nickleby* podemos encontrar una tendencia a lo lúdico y a lo sentimental. Los relatos de esta primera fase se caracterizan por su exuberancia técnica y sus argumentos simples que culminan siempre en un final feliz, en el que la virtud triunfa. Jackson sostiene que estas novelas son la expresión de un Dickens de mentalidad pequeño burguesa que, con un optimismo *naive*, confiaba en la potencialidad de la burguesía para realizar reformas sociales (JACKSON, 1971, p. 41). Jackson advierte que la lucha de clases es un fenómeno que pasa inadvertido en estas obras de juventud: hay ricos y pobres pero esta división parece ser casual y transitoria; siempre surgen personajes como Mr. Brownlow, el “hada madrina” que rescata a Oliver Twist de la pobreza y garantiza su ascenso social.

El segundo período de la producción dickenesiana se extiende, según Jackson, desde 1843 hasta 1848, lapso en el que se publicaron desde *Martin Chuzzlewit* hasta *Christmas Carol*. Aquí Dickens se acerca a una estética realista y sus textos se tornan más analíticos. Jackson sostiene que este viraje hacia el realismo se produce tras la frustración de las mejoras sociales que la enmienda conocida como *The Great Reform Act* había prometido (JACKSON, 1941, p. 53). Dickens se horroriza ante el descubrimiento de que con la expansión imperialista y la prosperidad financiera no se habían multiplicado los jefes bondadosos, como Pickwick, capaces de compartir sus ganancias con sus empleados, sino que, contrariamente, surge una nueva aristocracia financiera más opresiva aún que la aristocracia feudal.

En la fase final de su trayectoria, momento en el que se escriben *Hard times* y *Our mutual friend*, Jackson encuentra que la actitud crítica de la etapa anterior da lugar a un pesimismo exacerbado. El humor característico de sus primeras obras llega ahora solo en momentos aislados, como un alivio frente a la melancolía predominante. La fecha que marcaría el inicio de esta fase es significativa: 1848, año en que fracasan todas las revueltas radicales desatadas en el continente y la reacción conservadora triunfa definitivamente.

Esta periodización se torna problemática cuando Jackson intenta atar la evolución literaria de Dickens a los avatares del movimiento cartista inglés. Optimismo y pesimismo del novelista se asociarían con el auge y el declive de los movimientos obreros con los que Dickens simpatizaría. El análisis de Jackson se fundamenta, entonces, en teorías del reflejo, su convicción es que las obras literarias reproducen mecánicamente los hechos de la historia. Él sostiene que la obra de Dickens es valiosa “porque representa cómo se sentía la vida de las personas comunes y ordinarias” (JACKSON, 1941, p. 22).

Por detrás de esta concepción de la literatura como espejo, subyace una de las malinterpretaciones más extendidas y arraigadas entre los marxistas ortodoxos con respecto al pensamiento estético marxiano que es la que se produjo en relación al vínculo base/ superestructura. *The progress of a radical* se sustenta en la tesis de que la obra de Dickens, como parte de la superestructura está supeditada a los cambios en la base económica. Esto no hace más que contradecir las palabras del propio Marx que, en una carta escrita en 1890 sostiene:

La situación económica es la base, pero los diferentes factores de la superestructura (...) ejercen también influencia sobre el desarrollo de las luchas históricas y, en muchos casos determinan su *forma* de manera decisiva. Existe una interacción de todos estos factores... De no ser así, la aplicación de la teoría a un período histórico cualquiera sería aun más fácil que la resolución de una ecuación simple de primer grado. (*apud* VEDDA, 2013, p. 30)

El error de Jackson es que, al olvidar el carácter dialéctico de las relaciones entre base/superestructura (posiblemente a causa de su desconocimiento de la filosofía hegeliana) convierte la obra de Dickens en esa “ecuación simple de primer grado” que Marx refiere. Tampoco advierte que lo que estaría determinado en la obra de arte por la base económica no es, según se destaca en la cita previa, el contenido de la obra, sino su forma. Por ello, *The progress of a radical* se concentra exclusivamente en los asuntos de la literatura de Dickens que testimoniarían su adhesión a la causa obrera. Podemos considerar que el libro de Jackson es principalmente un esfuerzo por apropiarse de Dickens y transformarlo en un autor de tendencia marxista motivado por la necesidad práctica de encontrar un padre, un antecedente prestigioso para la tradición crítica que procuraba fundar. El problema es que el libro de Jackson es un terreno poco fértil para sembrar las bases de una crítica literaria puesto que, a pesar de sus buenas intenciones, al autor le faltan herramientas para analizar los recursos formales de las obras y por eso su crítica carece de especificidad literaria.

Esto explica por qué es Christopher Caudwell, y no T. A. Jackson quien suele ser reconocido como el fundador de la teoría literaria marxista en Gran Bretaña. En *Criticism and ideology*, Terry Eagleton – otro de los autores de los que nos ocuparemos en este artículo- sostiene, refiriéndose a Caudwell que: “there is little, except negatively, to be learnt for him” (EAGLETON, 1984, p. 21). Cuando este joven poeta y novelista se sumerge en las ideas marxistas hacia 1934 se propone el “esfuerzo monumental” (PAANANEM, 2000, p. 35) –o la “empresa sin futuro” (EAGLETON, 1984, p. 22) – de construir una estética marxista.

Caudwell procura encontrar una manera de abordar la literatura en términos marxistas, pero, al mismo tiempo, preservar la idea de que la literatura es valiosa a nivel individual, y no solo un instrumento para lograr transformaciones en la realidad (SMITH, 1995). Partiendo del postulado de Engels según el cual “Libertad es el reconocimiento de la necesidad” (*apud* IUDIN; ROSENTHAL, 1959, p. 55), Caudwell postula que una literatura marxista no debería funcionar como medio propagandístico de la revolución sino como una fuerza que, al ofrecerle al sujeto una libertad alternativa, lo vuelve consciente de las condiciones opresivas de la realidad (HYNES, 1970, p. 17).

Dickens se introduce en las reflexiones de Caudwell en *Romance and realism*, publicado póstumamente en 1970. En *Romance and realism*, Caudwell se propone la tarea de sintetizar la historia de la literatura inglesa, desde Shakespeare hasta el modernismo en menos de ciento cincuenta páginas sin perder de vista nunca el vínculo entre literatura e historia. *Romance and Realism* es entonces una sociología de la literatura inglesa, Caudwell entrelaza

las innovaciones técnicas y formales en el ámbito literario con las transformaciones sociales que las habrían impulsado.

Hay un notable esfuerzo en el estudio de Caudwell por escribir una historia dialéctica que se oponga a las historizaciones burguesas, que habían reducido la evolución de la literatura a una serie de antagonismos entre tendencias opuestas: clasicismo y romanticismo, romanticismo y realismo, o realismo y vanguardias. La tesis de *Romance and realism* es que las tendencias artísticas se cruzan, coexisten y se reconcilian dialécticamente – incluso dentro de la obra de un mismo autor- para expresar las fuerzas en pugna en las relaciones sociales burguesas. La obra de arte es para Caudwell un medio material en el que el autor y la sociedad se encuentran, es una nueva relación social. Pero esta especulación teórica no se sostiene en el análisis de las obras literarias concretas que Caudwell realiza, en el cual se repone la relación de determinación entre base/ superestructura.

Por eso, su análisis de las novelas de Dickens se concentra exclusivamente, tal como había hecho Jackson, en el contenido social de los textos. No obstante, si Jackson convertía a Dickens en un prócer del radicalismo, para Caudwell su obra nunca toma distancia de la mentalidad burguesa. El Dickens de Caudwell es un portavoz más de los valores burgueses, como lo habían sido Defoe, Fielding o Thackeray. Esto no quiere decir, evidentemente, que los posicionamientos de estos novelistas sean idénticos, Caudwell sostiene que “cada uno tiene un sabor peculiar, que emana de las relaciones sociales de su era” (CAUDWELL, 1970, p. 59). En esta cronología trazada por Caudwell, Dickens encarnaría el apogeo de la moralidad pequeñoburguesa:

Dickens then is the novelist of developing petty bourgeois society. From this now ascendant class he draws his gusto, his feeling of bustling, busy life; from its false values and illusion he draws his sentimentalities and blindnesses. (CAUDWELL, 1970, p. 70)

La literatura dickenesiana es relevante en la periodización de Caudwell porque capta el momento en que comienzan a producirse enfrentamientos hacia el interior de la clase burguesa. Ya a mediados del siglo XIX la unión de la burguesía para enfrentar a la aristocracia como enemigo común se desbarata; paulatinamente algunos burgueses -como Scrooges o Grandgrinds en las novelas de Dickens- sobrepasan al resto y desplazan a la aristocracia capitalista del siglo XVIII, los menos exitosos conforman la clase oprimida por los Scrooges, la pequeño-burguesía.

Caudwell señala que, si bien es cierto que, en las novelas de Dickens, pequeño burgueses y pobres se alían política y emocionalmente, no son las clases obreras las que protagonizan sus relatos, sino las clases medias bajas y sus dependientes, todos “sufrientes víctimas de la gran burguesía”. Son los Oliver Twist y los David Copperfield los héroes de Dickens y no los Charley

Bates o “Pata enharinada”. El Dickens de Caudwell no puede nunca ser un radical porque observa al proletariado como un grupo de gente oscura, distante, que puede ser depositaria de la compasión y la pena pero no mucho más que eso; la clase obrera carece en sus historias de agencia propia, no los vemos actuando sino soportando pasivamente sus condiciones de existencia(CAUDWELL, 1970, p. 69); solo los personajes pequeño burgueses poseen en la literatura dickenesiana el poder de actuar y transformar su realidad, si el proletariado soporta, la aristocracia es una clase estática o decadente. El mundo narrativo está siempre controlado por la burguesía<sup>2</sup>.

El interés de Dickens por los sectores obreros no se debe entonces a que los considere agentes de una posible revolución, para Caudwell el proletariado es un arma que Dickens emplea en sus relatos para denunciar las injusticias de la clase más poderosa, la compasión se transforma en su obra en la vara con la que el pequeño burgués puede golpear a la nueva gran burguesía capitalista. El triunfo de las novelas de Dickens, con su humor grotesco y su sentimentalismo exagerado, que pronto desplaza la refinada y aristocrática literatura de Thackeray es testimonio, para Caudwell, de ese momento en que su clase estaba desplazando a la clase de Thackeray.

Así la literatura dickenesiana es en *Romance and realism* un estadio de una historia de la literatura concebida como una evolución natural, que derivaría, finalmente en la desintegración de la cultura burguesa, que se evidencia en el arte de vanguardias. De esta forma, Caudwell termina reponiendo, a pesar de su defensa de la militancia política activa, la interpretación mecanicista del marxismo según la cual, la disolución de la sociedad de clases se produciría como una consecuencia natural de su misma dinámica evolutiva, de modo tal que Caudwell termina incurriendo en el mismo error que le había adjudicado a Dickens: subestimar la potencialidad de la acción de las clases proletarias.

---

<sup>2</sup> Caudwell se sustenta en ideas del propio Marx sobre los autores burgueses: “What makes them representatives of the petty bourgeoisie is the fact that in their minds they cannot transcend the limits which the latter cannot transcend in life, that they are therefore driven theoretically to the same tasks and the same solutions to which material interest and social position drive the latter in practice” (*apud* PRAWER, 1978, p. 182), para llegar a la conclusión de que Dickens nunca podría trascender en su literatura su condición *middle class*. Sin embargo, S.S Prawer sostiene que Marx creía que la gran literatura podía elevarse por sobre la ideología prevalente y por eso, en algunos casos se vuelve un área de trabajo no alienado, en la que el autor puede expresarse como ser humano total. El escritor es más independiente que cualquier otro trabajador y puede elegir libremente con qué clase aliarse (PRAWER, 1978, p. 404).

## **Apartado II. George Orwell y Edmund Wilson: lecturas disidentes**

Si los autores que nos ocuparon en el apartado anterior suscribían a un marxismo que podría catalogarse como ortodoxo, el modo en el que George Orwell y Edmund Williams interpretan el pensamiento de Marx es sumamente heterodoxo. En el caso de Orwell, su posición entre los intelectuales de izquierda resulta incluso, incómoda (ANDERSON, 1980). En uno de sus más célebres ensayos políticos *The lion and the unicorn: socialism and the English genius* (1941) critica severamente a la intelectualidad de clase media europea que, escindida del pueblo, intentaría imponer una revolución “desde arriba”. Orwell se refiere a la incapacidad del socialismo inglés para resolver los problemas de los trabajadores y a la vez, sostiene que la promesa marxista de una revolución del proletariado es “imposible” y “anticuada” (ORWELL, 1982, p. 33). Por eso, Orwell propone que, dada la situación particular del estado inglés, cuyas instituciones democráticas tenían ya una extensa tradición, el marxismo allí debería pugnar por una revolución moderada, deslizando así una tácita crítica al marxismo soviético del que Orwell fue un conocido detractor:

It will not be doctrinaire, nor even logical. It will abolish the House of Lords, but quite probably will not abolish the Monarchy. It will leave anachronisms and loose ends everywhere, the judge in his ridiculous horsehair wig and the lion and the unicorn on the soldier's cap-buttons. It will not set up any explicit class dictatorship. It will group itself round the old Labour Party and its mass following will be in the Trade Unions (...). But it will never lose touch with the tradition of compromise and the belief in a law that is above the State. (...) It will show a power of assimilating the past which will shock foreign observers and sometimes make them doubt whether any revolution has happened. (ORWELL, 1982, p. 76)

No es este el espacio indicado para discutir la plausibilidad de una revolución que mantenga vigente las estructuras sociales del capitalismo ni el contrasentido implícito en el anhelo de un proceso revolucionario que reafirme el *status quo* hasta el extremo de pasar desapercibido. Nuestra intención es ilustrar las contradicciones internas del pensamiento de Orwell, dado que estas mismas galimatías están presentes en el ensayo que escribe sobre Dickens.

Este texto, al que Orwell llama simplemente “Charles Dickens”, está incluido en el libro de ensayos sobre literatura *Inside the whale*. El título del ensayo que da nombre al libro no es sino una acusación contra autores a los que el texto se refiere, Orwell postula que el comunismo de poetas como Auden, Spender o Isherwood no es más que una actitud escapista, una postura similar a la de Jonás que se refugia cómodamente en el estómago de la ballena, a salvo de la realidad que lo reclama. “Charles Dickens” cuestiona, precisamente, si el autor de *Great expectations*, también fue uno de estos intelectuales “adentro de la ballena”.

El ensayo de Orwell no se plantea como un análisis literario ni expresa una preocupación estética por la obra de Dickens, Orwell no dedica ni una línea a los procedimientos formales que estructuran las novelas de su par victoriano, en cambio, el ensayo manifiesta abiertamente su intención de hacer comparecer a Dickens frente al público lector para establecer un juicio sobre su posición ideológica: “Where exactly does he stand, socially, morally, and politically?”- se pregunta Orwell- e inmediatamente responde: “he was *not* a ‘proletarian’ writer” (ORWELL, 1940, p. 11).

El autor de 1984 coincide con las consideraciones de Caudwell acerca de la representación de la clase obrera en la literatura dickenesiana, también para él el centro de interés en los relatos de Dickens se ubica en las clases medias.

Orwell se dedica a estudiar la representación dickenesiana del pueblo en sus novelas históricas *Barnaby Rudge* y *A tale of Two Cities* y no encuentra la metamorfosis en la configuración de las masas que Jackson destaca en *The progress of a radical*, en ambas novelas la revolución popular es figurada como un monstruo despertado por los abusos de los aristócratas que son castigados por su maldad a nivel individual y no por sus costumbres de clase. El Dickens orwelliano no progresa, ni se vuelve radical, como el de Jackson, en sus dos relatos sobre revueltas populares la intención es la misma: hacer manifiestas las inequidades que desencadenaron las revueltas sociales con miras de corregirlas justamente, para evitar que la revolución suceda (ORWELL, 1940, p. 23). Asimismo, Orwell sostiene que todas las críticas que Dickens dirige a la sociedad apuntan más a lograr transformaciones a nivel humano que a modificar las estructuras y esta demanda de mejoras espirituales no son más que la coartada de aquellos que no quieren comprometer el *status quo*.

Así, Orwell condena a Dickens por realizar una crítica social que es exclusivamente moral, por no advertir que es el orden económico lo que no funciona como sistema. Lo paradójico del enfoque de Orwell es que censura a Dickens por moralizar la realidad, pero, por medio de esta misma censura es Orwell quien establece un juicio ético sobre el novelista. En ciertos pasajes, el autor expresa su disgusto ante el hecho de que Dickens no se ajustara a las expectativas de un “deber ser” del escritor “comprometido”, que Orwell se forja:

He grown up near enough to poverty to be terrified of it, and in spite of his generosity of mind, he is not free from the special prejudices of the shabby-genteel. Dickens also shows less understanding of criminals than one would expect of him. (ORWELL, 1940, p. 42)

Más adelante, se amonesta moralmente a Dickens por no atacar la propiedad privada, por apostar a lo individual y no a lo comunitario. El ensayo de Orwell resulta anacrónico, puesto que parece reclamar a Dickens no haber sido “lo suficientemente marxista” como para comprender que el burgués

opresor es parte necesaria en la evolución de un sistema, ni haberse despojado de la estrechez de miras típica de la pequeña burguesía, sin considerar si las condiciones estaban dadas para que, a mediados del siglo XIX, en pleno auge del capitalismo, un autor de origen burgués pudiese transformarse en defensor consciente de la causa revolucionaria.

Resultaría lícito reevaluar entonces si, independientemente de la adhesión personal de Orwell al marxismo, su ensayo sobre Dickens puede ser considerado crítica literaria marxista. Atendiendo a la pregunta disparadora del texto, Edmund Wilson arribaría a la conclusión de que no. En el ensayo *Marxism and literature*, Wilson elucida:

Marx and Engels, unlike some of their followers, never attempted to furnish social economic formulas by which the validity of Works of art might be tested (...). It was not characteristic of Marx and Engels to judge literature, that is, literature of power and distinction, in terms of its purely political tendencies. (WILSON, 1952, pp. 188-9)

Al reflexionar sobre las tensiones entre ideología y política en el campo de la teoría literaria, Wilson sostiene que “el marxismo por sí solo no puede decirnos nada sobre si una obra de arte es buena o mala” (1952, p. 202), la calidad de la obra no es para él política<sup>3</sup>. No obstante, eso no significa que la teoría marxista no tenga nada para aportarle a la crítica literaria, por el contrario, “lo que este puede hacer es decirnos mucho sobre el origen y significado social de la obra de arte” (WILSON, 1952, p. 202). La tarea de la crítica literaria es, para Wilson, situar la obra en su contexto literario, intelectual y político para explorar sus implicancias sociales.

A diferencia de Jackson o Caudwell, Edmund Wilson sí recibió una educación formal de elite y se graduó en la Universidad de Princeton. Su acercamiento al marxismo se produce en los años 30, a partir del desastre económico en los Estados Unidos. Durante esta década viaja a la Unión Soviética y escribe una épica del socialismo, *To the Finland station*. Ya a partir de mediados 40´, decepcionado por los abusos del régimen stalinista, Wilson se distancia del socialismo soviético, y asume una actitud que roza lo elitista en sus valoraciones estéticas<sup>4</sup>. Empero, tampoco en su período más entusiasta con las ideas de Marx, Wilson fue un marxista dogmático, sino que su enfoque se

---

<sup>3</sup> Aquí Wilson toma distancia de los métodos de análisis de Jackson, Caudwell e incluso Orwell. Este último sería tildado por Wilson como un simple “estudiante” del marxismo: “he is often inconsistent; his confident predictions often turn out untrue; a student of international socialism, he is at the same time (...) not free from a certain provincialism; and one frequently finds him quite unintelligent about matters that are better understood by less interesting and able critics” (Reseña publicada en *New Yorker*, 25 mayo 1946).

<sup>4</sup> Wilson se vale de la antigua categoría de “gusto” para establecer una valoración jerárquica de los textos literarios que es emocional y subjetiva. Deplora el declive de la “apreciación” en favor del análisis puramente técnico o sociológico de los textos literarios. (WELLEK, 1978, p. 109)

nutre de las más diversas fuentes. René Wellek objeta este eclecticismo en el artículo que escribe sobre Wilson:

I have tried to show that Wilson cannot be simply lacking a coherent point of view. He early adopted Taine's determinism and when he was converted to Marxism assimilated the Marxist approach, deprived of its dialectic, to a general historical view of literature and literary study. Marxism became a variety of genetic explanation alongside psychoanalysis. Judicial criticism, the decision of what is good and what is bad in art, remained reserved to a judgment of taste independent of history Marxism. (WELLEK, 1978, p. 118)

En la cita previa, Wellek alude a una de las mayores innovaciones de la propuesta crítica de Wilson: incorporar a la teoría literaria marxista el psicoanálisis y las ideas freudianas que habían sido rechazadas por el marxismo vulgar como el fruto de una ideología burguesa e individualista. La fusión entre marxismo y psicoanálisis es la herramienta fundamental que Wilson emplea para elaborar su interpretación de la literatura dickenesiana.

*The two Scrooges* (1941) es un estudio debidamente influyente entre los estudios dickenesianos porque tomó justamente uno de los personajes más entrañables para el público con la intención de subvertir la imagen establecida de Dickens como el autor “navideño”, el defensor de los buenos sentimientos y la compasión *middle class*. Wilson considera que es necesario rescatar el costado más oscuro y siniestro de las novelas de Dickens que la crítica solía desatender:

The meaning of Dicken's work has been obscured by that element of the conventional which Dickens himself never quite outgrew. It is necessary to see him as a man in order to appreciate him as an artist-to exorcise the spell which has bewitched him into a stupid piece of household furniture to give him the proper rank as the poet (...) who saw clearest through the covering and the curtains. (WILSON, 1941, p. 9)

El despliegue de lecturas de Wilson es apabullante: él recorre toda la obra de “el mejor escritor dramático que Inglaterra tuvo desde Shakespeare” (WILSON, 1941, p. 6) con el objeto de develar el contenido de violencia y angustia que había sido silenciado, velado. El Dickens de Wilson es el que escribe sobre el mundo de los rebeldes (*Tale of two cities*), los criminales (*Martin Chuzzlewit*), los ahorcamientos (*Barnaby Rudge*), el de las instituciones opresivas como Newgate (*Great expectations*) o Bedlam (*Old curiosity shop*).

Todos estos hechos violentos aparecerían en los relatos dickenesianos como un síntoma. Hay un episodio biográfico que se vuelve central, postula Wilson, para comprender el desarrollo posterior de la obra de Dickens y es el colapso económico de la familia, cuando el padre, John Dickens, es enviado a la cárcel por deudas (episodio que aparecería representado en *Little Dorrit*)

Charles se ve obligado a abandonar la escuela y es enviado, como David Copperfield, a trabajar en un almacén. Este evento, sumamente humillante para él, se convertiría en un trauma que signaría su vida y su obra (cf. WILSON, 1941, p. 5).

De acuerdo a la interpretación freudiana de Wilson, los dos Scrooges: el misántropo, ávido de dinero, que odia la navidad y el regenerado y afectuoso benefactor del final del relato, son en realidad la encarnación de la personalidad dual y contradictoria del propio Dickens, escindido entre su imagen pública de respetable hombre de clase media, y su atormentada interioridad. La abrupta interrupción de la inocencia infantil, ocasionada por el proceder cruel de las instituciones sociales, genera una secuela que pueden rastrearse en la obra de Dickens: la constante identificación con las figuras del rebelde y el criminal.

El Dickens rebelde aparece en *Barnaby Rudge*, superficialmente Dickens parece amonestar a los rebeldes que encabezaron los *Gordon Riots* por su brutalidad y fanatismo, pero, implícitamente, el Dickens de Wilson se identificaría con ellos. No es casual que el clímax de la novela se produzca cuando los amotinados incendian la prisión de Newgate, Wilson encuentra aquí un afán de satisfacción personal del autor que vengaría simbólicamente el encarcelamiento del padre.

The two Scrooges sostiene que todas las novelas dickenesianas comparten una misma aspiración social: mostrar a la clase dominante, separada del pueblo, cómo son, piensan y hablan las personas a las que gobiernan (WILSON, 1941, p. 68). Si bien Wilson considera que la capacidad de análisis político de Dickens era limitada, aun así, postula que fue “el más antivictoriano de los victorianos” (WILSON, 1941, p. 3). Es posible encontrar al Dickens rebelde en su crítica contra las instituciones, cuyos representantes son siempre estúpidos o crueles o ambas cosas a la vez. A través de personajes como Murdstone, Dickens se opone a la hipocresía de la sociedad victoriana que recubre con una pátina de rigurosidad moral los vicios de la explotación cruel y la avaricia de su sistema económico. The two Scrooges, discute entonces con el ensayo de Orwell: en primer lugar, se afirma que Dickens, lejos de moralizar, desdeñaba la falsa circunspección burguesa. Pero, además, la censura de Orwell al comedimiento de Dickens se percibe como injusta, se mencionan aquí varias oportunidades en las que Dickens tuvo que moderar opiniones y suprimir desenlaces por temor a que pudiesen contrariar a un público del cual no podía prescindir (cf. WILSON, 1941, p. 107).

Pero Dickens no es solo el rebelde, también se identificó con el criminal. Wilson menciona varios episodios biográficos que probarían la dureza y crueldad de la que Dickens era capaz: su conducta con su esposa después del divorcio, su despotismo para con sus hijas; el Dickens de Wilson se asemeja más a sus propios villanos carismáticos, como Quilp, que a la bondadosa (y

según Wilson, *kitsch*) Pequeña Nell. Son estos malvados que, aunque perversos, fascinan al público, los que salvan a la literatura de Dickens, lo más rico de su obra. El autor de *The two Scrooges* se refiere a las dificultades de Dickens, sobre todo en sus primeras novelas, para representar personajes complejos, que en lugar de parecer figuras planas, tengan las contradicciones propias de los seres humanos reales: “The only complexity of which Dickens is capable is to make one of his noxious characters become wholesome, one of his clowns turn out to be a serious person.” (WILSON, 1941, p. 65) Empero, Wilson también sostiene que las contradicciones melodramáticas, el constante paso del sentimentalismo al humor, son otra de las consecuencias de la inestabilidad emocional del autor. Esto quiere decir que, las abruptas transformaciones de los personajes se producen en su obra no porque Dickens no sepa cómo representar los procesos psicológicos, tal como afirmaba James, sino que estarían expresando los cambios de humor del propio autor.

Wilson encuentra una motivación psicológica para cada una de las supuestas “debilidades” formales de la literatura dickenesiana, la inverosimilitud de sus historias, en las que todo conflicto halla una solución mágica, se justifica en la necesidad del Dickens niño de evadirse de una realidad de pobreza y descontento, hay una móvil de clase en la predilección de Dickens (y su público) por la literatura escapista. Como el propio Dickens había manifestado en una carta: “the so happy and yet so unhappy existence which seeks its realities in unrealities, and finds its dangerous comfort in a perpetual escape from the disappointment of heart around it” (*apud* WILSON, 1941, p. 66). Asimismo, el histrionismo de Dickens, el carácter teatral de sus obras y su propia necesidad de estar constantemente “actuando” un personaje público -Dickens incluso se dedicaría a representar sus novelas en lecturas públicas- se explica también en esta necesidad de Dickens de evadirse de sus condiciones de existencia, de “ser otro”.

Empero, uno de los aspectos más interesantes de *The two Scrooges* es que Wilson nunca olvida que no fueron solo factores psicológicos los que condicionaron las novelas de Dickens. Su exhibicionismo no se debió exclusivamente a sus carencias emocionales, sino también a que él debía satisfacer las demandas de un público del cual dependía económicamente. El Dickens de Wilson es también un emblema de las dificultades del escritor en el capitalismo, Wilson observa el modo en el que el sistema de mercados y la profesionalización de la labor del escritor repercuten en la literatura dickenesiana: forzado a atender a las ventas, Dickens elimina personajes que no consiguen la aprobación del público y extiende las líneas narrativas que impactan en la audiencia. Incluso, tras su escandaloso divorcio, elige transformar a su amante en personaje para alimentar el morbo de los lectores. En este paralelismo que traza Wilson entre obra y vida, Dickens no puede cancelar sus largas giras, a pesar de las advertencias de sus médicos y así

sucumbe a su propia avidez por acumular dinero – secuela traumática de una infancia llena de carencias- tal como le había sucedido a sus alter- ego ficticiales, Quilp o Jaspers.

En *Two Scrooges*, la crítica literaria marxista se entiende ya no como un examen de la corrección ideológica en los contenidos de la literatura de Dickens, sino como una reflexión acerca de las condiciones sociales y materiales que la llevaron a ser como fue. Por eso, Wilson puede afirmar que fue el mejor de sus tiempos, a pesar de no haber escrito como James.

### **Apartado III. Lukács y Adorno: Dickens leído por la academia alemana**

En el presente apartado analizaremos el pensamiento de los únicos dos autores no anglosajones incluidos en el corpus de este artículo. György Lukács y Theodor Wiesengrund Adorno se forman ambos en la academia alemana y comienzan a desarrollar su obra en ese mismo ámbito. Eso supone una fundamental diferencia, el dominio de la teoría marxiana y sus fuentes teóricas de estos dos filósofos fue mucho mayor que el que podían tener autodidactas como Jackson o Caudwell e incluso más riguroso que el de los críticos culturales anglosajones, Raymond Williams y Terry Eagleton. Tanto Lukács como Adorno esclarecen las categorías marxianas vinculadas al arte y la literatura, pero además logran sistematizarlas en una teoría y así dotan al marxismo de una estética propia.

Gracias a su cabal conocimiento de la dialéctica hegeliana, Lukács discierne que relaciones de base/ superestructura deben ser entendidas dialécticamente, como de recíproca dependencia (cf. LUKÁCS, 2013, p. 257). Es común encontrar el error, incluso en publicaciones académicas, de catalogar a Lukács como un marxista ortodoxo, defensor del Realismo Socialista y la teoría del arte como reflejo/espejo de la realidad. No obstante, nada hay más desacertado, Lukács considera la producción literaria como mimesis, pero no en tanto reproducción de la realidad inmediata. Cada novela es una operación crítica que establece una relación de contraste con el mundo externo en tanto totalidad. Por consiguiente, la teoría lukacsiana se opone a la estética naturalista que imita detalles ornamentales de la realidad, y considera que lo que la novela refleja es la totalidad de las relaciones sociales: lenguaje, costumbres, usos e instituciones, para mostrar un estadio de desarrollo de esa sociedad: “la novela intenta descubrir y construir configuradoramente la oculta totalidad de la vida” (LUKÁCS, 1985, p. 327).

El singular vínculo entre la literatura y la realidad es reevaluado en *La novela histórica* (1936-7); es en este texto que Lukács aborda la obra de Dickens. *La novela histórica* se escribe en un punto de inflexión en el

pensamiento lukacsiano, si hasta ese entonces Lukács había adoptado una actitud de no conciliación con el mundo burgués, la inminencia de la guerra y la avanzada fascista generan un reposicionamiento; la cultura burguesa deja de ser catalogada como “falsa conciencia” (*Historia y conciencia de clase*, 1923), Lukács pretende aquí rescatar el pasado liberal y democrático de la burguesía frente al empoderamiento de diferentes movimientos del fascismo europeo. A propósito, Miguel Vedda sostiene que: “De lo que se trata [*La novela histórica*], pues, es de recuperar las tradiciones burguesas progresistas a fin de volverlas aprovechables para el socialismo, en lugar de considerar a aquellas como mero preludeo del totalitarismo hitleriano.” (2013, p. 214) Este gesto de rescatar del pasado aquello que es útil para el presente es para Lukács la característica fundamental del período fundacional de la novela histórica, encabezado por Walter Scott.

Lukács reivindica el carácter popular y democrático de las novelas de Scott, si bien el novelista escocés no fue el primero en emplear la historia como material literario, a diferencia de sus predecesores, los románticos, Scott no escribe relatos sobre grandes héroes e individuos extraordinarios, su gran innovación fue relatar los episodios históricos a través de la representación de sus repercusiones en las vidas de personajes ficticiales, que pertenecen siempre a sectores medios y que, asimismo, son personas “medias”, seres prosaicos con los cuales el amplio público lector al que pretendía llegar podía identificarse. Más allá de su intención de escribir en un lenguaje comprensible para un público que no estuviese solo integrado por un pequeño grupo aristocrático de lectores, Lukács encomia a Scott por haber creado obras enraizadas en las experiencias de la vida de las masas, que eran, en esta etapa del pensamiento lukacsiano, el foco de interés (cf. VEDDA, 2013, p. 217).

Esto deja entrever mucho sobre la concepción de Lukács sobre las relaciones literatura/ ideología, él pondera a Scott a pesar de su tendencia conservadora. La tarea de la crítica literaria marxista no es evaluar el pensamiento político del autor sino analizar la ideología que la obra expresa, puesto que esta, es capaz de expresar saberes que el sujeto empírico que las ha creado desconoce (MARANDO, 2014). Este fenómeno es explicado en *Prolegómenos a una estética marxista*:

La sensibilidad del talento observador hace nacer figuras y situaciones cuya propia lógica interna rebasa los prejuicios de la personalidad inmediata, y que entran en conflicto con ésta. (...) La vida propia de las figuras artísticas y la lógica interna de las situaciones han sido registradas como características del arte auténtico. En esa vida propia se manifiesta la conexión social percibida; el artista la capta espontáneamente. (LUKÁCS, 1965, p. 212)

De este modo, Lukács demuestra que son vanos los debates planteados por Jackson, Caudwell y Orwell, si Dickens fue o no un radical resulta indiferente, su obra podría serlo aun a pesar suyo.

Dickens es incluido en *La novela histórica* en el marco del capítulo titulado “La crisis del realismo burgués”. Los hechos acaecidos en toda Europa en 1848 clausuran la era progresista de la clase burguesa, e inauguran un período reaccionario y apologético. Como ya se ha afirmado anteriormente en este trabajo, tras las frustradas rebeliones de 1848 la unión entre burguesía y pueblo se quiebra, y, en consecuencia, también el enlace entre artistas y vida popular se deshace, muchos autores antes humanistas, como Carlyle, comienzan a percibir a las masas como una amenaza que se cierne sobre las instituciones “civilizadas”. Estas transformaciones, según el enfoque lukacsiano, repercuten en la forma de las novelas históricas. Ante la decepcionante evolución de la burguesía y el aborrecimiento al capitalismo imperialista y financiero, ciertos intelectuales se repliegan en el aislamiento. La novela histórica se vuelve entonces un género escapista, sus creadores intentan evadirse hacia el pasado o el exotismo para olvidar un presente alienado, que infunde temor (cf. LUKÁCS, 1966, p. 231).

Sin embargo, Dickens es apartado de esta tendencia decadentista que comenzaba a avizorarse, Lukács lo emparenta con el linaje de Scott y sostiene que es “en sus rasgos esenciales, autor clásico de novela y solo en la periferia se ve contagiado de tendencias decadentes” (LUKÁCS, 1966, p. 301). No hay exotismo en la obra de Dickens, sus novelas preservan el realismo de la etapa inaugural del género, Dickens plasma poéticamente relaciones sociales y estructuras de poder tal como lo había hecho Scott. Es decir, que las constantes contradicciones presentes en la literatura dickensiana no encontrarían su origen en procesos psicológicos del autor -como proponía Wilson-, sino que serían el resultado de las contradicciones de su época.

Dickens también coincide con Scott en su predilección por la medianía, Oliver Twist, Pip o Nicholas Nickleby no se distinguen ni por su inteligencia ni por su talento ni por su belleza. Mediante sus fábulas, Dickens pretendería hallar un terreno neutral en el que pudieran establecerse relaciones entre las fuerzas sociales opuestas, sus héroes son por eso “mediadores”, que pueden vincularse con integrantes de ambos extremos de la sociedad.

Lukács analiza las dos novelas dickensianas dedicadas a la representación de episodios históricos: *Barnaby Rudge* y *Tale of two cities*; en ambos casos se abordan los conflictos sociales que desencadenaron procesos revolucionarios y se evidencia el rechazo ante los crueles métodos de la explotación feudal. Dickens demuestra ser plenamente consciente acerca de la imposibilidad de sostener una sociedad tan injusta como la que se representaba en sus novelas, sin embargo, las inequidades y abusos son interpretados como un problema moral. Así, Dickens transforma lo social en

ético cuando disimula el vínculo entre los problemas vitales de los protagonistas y los conflictos sociales de era en las que les tocó vivir. La revolución queda relegada entonces a ser mero trasfondo, un escenario propicio para revelar cualidades y miserias humanas. Lukács sostiene que en la literatura dickenesiana la historia “se privatiza” y así, se malogra su potencial como crítica social<sup>5</sup> (cf. LUKÁCS, 1966, p. 301).

El autor de *La novela histórica*, coincide con Orwell en cuanto a la índole moral de la crítica dickenesiana, empero, no incurre en el error de juzgar también él moralmente al propio Dickens, Lukács ya no considera que Dickens hubiera fallado a nivel personal al no comprometerse con la causa radical, en cambio, relaciona el pensamiento del novelista inglés con un entorno intelectual y social que explica las causas que lo habrían llevado a refugiarse en lo privado en lugar de intervenir en la praxis.

La relación de György Lukács y Theodor Adorno es, cuanto menos, conflictiva. Impulsado por uno de sus primeros mentores, Siegfried Kracauer, Adorno lee *Historia y conciencia de clase*, texto que ejercería una influencia significativa en su propia producción teórica (JEFFRIES, 2018, p. 56). Serían las precisiones lukacsianas en torno a conceptos como “falsa conciencia” o “reificación” las que suscitarían en Adorno un desencanto con respecto a las posibilidades utópicas de la acción política del proletariado. A propósito de esto, Jeffries sostiene que este particular enfoque en la cosificación de las relaciones humanas “hizo virar al marxismo del optimismo agitador del *Manifiesto comunista* a la resignación melancólica que se filtra a través de la Escuela de Frankfurt” (JEFFRIES, 2018, p. 57). En su lectura de *Historia y conciencia de clase*, Adorno invierte el valor que Lukács les otorgaba a las masas. Si, justamente, Lukács consideraba, ya al escribir este texto, que la revolución no podía depender de la acción de una elite intelectual elevada por sobre el pueblo, sino que debía encontrar en las masas su actor principal, Adorno desestimaría las posibilidades de acción de las masas<sup>6</sup>.

Ante la imposibilidad de intervenir activamente en la política, Adorno se concentra en el desarrollo filosófico y procura comprender los mecanismos que posibilitaron la dominación cultural de la burguesía capitalista. En la *Dialéctica de la Ilustración* Adorno y Horkheimer sostienen que la Ilustración convirtió mediante su política de universalización de la realidad, a la verdad en sinónimo de la no contradicción. Es así como la burguesía ilustrada logró la

---

<sup>5</sup> Hay que considerar que esto no sucede del mismo modo en todas sus novelas. Lukács admite que las novelas históricas de Dickens son las más débiles en su análisis social. Al escribir sobre el mundo contemporáneo la realidad misma llevaría a Dickens “que tiene los ojos abiertos” a detectar la raíz social de los problemas, según argumenta Lukács. Lo cual no deja de remedar la crítica a un Dickens que detecta con sus sentidos los problemas de su entorno, pero carece de la capacidad de reflexión necesaria para realizar abstracciones.

<sup>6</sup> Por esta actitud pesimista, Lukács afirmaría que Adorno y los miembros de la Escuela de Frankfurt querían habitar en un “Gran hotel abismo” (JAY, 1989, p. 103).

liquidación de lo individual y heterogéneo y forjó un culto de masas. En esta cultura de masas, el arte es simplemente una reproducción técnica que se vuelve mercancía y promueve la aceptación pasiva de lo existente. Adorno y Horkheimer denunciarán que la industria cultural es la más refinada forma de dominación al servicio de la opresión (cf. JAY, 1989, p. 116).

Para combatir estas expresiones culturales mercantilizadas, que solo son funcionales al mantenimiento del *status quo*, Adorno respalda una forma de arte autónoma, que no concilie con la industria cultural. La idea que subyace en su propuesta es que, si la obra de arte es sencillamente decodificable, si no presenta ningún desafío a su público, es un producto de consumo, de carácter positivo, que sostiene el orden social. El arte “auténtico”, en cambio, posee un carácter enigmático, no entrega ninguna respuesta lógica a una pregunta lógica; no debe ser pensado para las masas. La concepción de arte adorniana podría ser por eso catalogada como elitista, exclusivista (MITIDERI, 2017, p. 110).

No obstante, esto no significa que Adorno- ni ningún otro miembro del Instituto de Investigación Social- suscribiera a la teoría estética del “arte por el arte”, Adorno postula que toda obra de arte posee un carácter doble: es simultáneamente una entidad autónoma y un hecho social. El arte es libre, pero esa libertad se sitúa en un contexto social, cada obra se carga “el inconsciente de la historia de su tiempo”, pero ese contenido histórico es irreductible al concepto, dado que el arte auténtico no se somete a la razón instrumental. De este modo, el arte adorniano posee una fundamental función social que no radica en su “mensaje comprometido” sino precisamente en su autonomía (MITIDERI, 2017, p. 112). Toda obra que se halle estructurada en su propia ley inmanente, que ejerza su libertad frente al intento de dominio de la razón totalizante y la industria cultural se transforma en un acto de denuncia, que critica a la sociedad con su mera existencia, gracias a su negatividad. En su *Teoría estética* Adorno sostiene que:

No hay nada puro, completamente elaborado de acuerdo a su ley inmanente, que no critique implícitamente, que no denuncie la humillación de una situación que tiende a la sociedad de intercambio total: en ella todo es solo para otro. Lo asocial del arte es la negación determinada de la sociedad determinada. (ADORNO, 2011, p. 298)

Solo *porque* y no *a pesar de que* el arte imagina un mundo otro, a contrapelo de la realidad, es que puede, paradójicamente, ofrecer una alternativa crítica. Así, el arte autónomo es el que cuenta con un mayor poder contestatario y revolucionario, y no aquel que proclama contenidos radicales, pero sometiéndose a la lógica de dominación burguesa. Respecto a la naturaleza de este contenido de verdad que posee la obra de arte (cf. ADORNO, 2011, p. 14).

Es decir que, los antagonismos de la realidad aparecen en la obra de arte, pero en la inmanencia de su forma, el contenido social de un texto literario, debe buscarse en sus estructuras formales y no en su mensaje manifiesto.

Esta premisa de análisis es respetada rigurosamente por Adorno ya desde sus escritos de juventud, tales como la “Conferencia sobre *La tienda de antigüedades* de Dickens” publicada por primera vez en 1931 e incluida, posteriormente en *Notas sobre literatura* (1958). En este ensayo, Adorno se aboca a uno de los textos más atípicos entre la producción de Dickens, que escapa a la categoría de “novela realista” con la que suele catalogarse indiscriminadamente a toda su obra. Adorno lee a *The old curiosity shop* en tanto alegoría en la cual, su protagonista, la ingenua y pura Pequeña Nell es la “víctima de los poderes míticos del destino burgués y al mismo tiempo el pálido rayo de luz que fugazmente ilumina el mundo burgués” (ADORNO, 2009, p. 497). Perseguida por el malvado prestamista Quilp, encarnación del capitalista burgués ávido de lucro, la Pequeña Nell escapa junto con su abuelo de la tienda de antigüedades que habían perdido en manos de Quilp y que funciona en este sistema alegórico como representación del capitalismo. Sin embargo, la niña sucumbe durante su intento de evadirse del “mundo de los objetos” y se convierte, dentro la interpretación adorniana, en el chivo expiatorio de la pasión por el juego, las ansias de acumular fortuna de su abuelo, y el afán de dominio de Quilp. El Dickens de Adorno es como el de Wilson una figura que toma distancia del estereotipo de “autor de cuentos de hadas con final feliz” con el que se lo identificaba; es un artista melancólico y desesperanzado que denuncia que la pobreza, la desesperación y la muerte, son fruto del mundo burgués (ADORNO, 2009, p. 495). En *The old curiosity shop*, se manifiestan al mismo tiempo la esperanza de escapar de dicho mundo burgués y el desaliento porque el precio que se paga por ello es la muerte. El viaje de la Pequeña Nell y su abuelo pueden ser interpretados como peregrinaje mítico, como un pasaje del infierno al paraíso, o un retorno a la infancia, empero el desenlace de la novela, termina demostrando que no existe una escapatoria al sistema, la idea de que actuamos libremente, en el mundo capitalista, es una ilusión.

La forma de la alegoría cumple, según afirma Adorno, un papel protagónico en la construcción de este significado, dado que en los textos alegóricos cada símbolo no se despliega libremente sino en función de lo simbolizado. “En la alegoría todo está prescripto de antemano” (2009, p. 500)- sostiene Adorno, ni siquiera el demonismo de Quilp es tan sádico como parece, puesto que él también cumple un rol preasignado por el sistema.

Sin embargo, el carácter mítico del viaje de la Pequeña Nell contrasta con el escenario en el cual se desarrolla, la ciudad industrial que enferma a sus habitantes. Adorno advierte que *The old curiosity shop* es una novela no

armónica, repleta de disonancias, en la que confluyen y se contraponen dos tiempos: el tiempo arcaico del que provienen sus personajes y el tiempo contemporáneo al que pertenecen sus conflictos.

Pero, además, el filósofo crítico alemán encuentra que la negatividad está presente en la estructura de la novela, dado que, si bien su temática se relaciona con el mundo burgués, Dickens opta por representarla desde la perspectiva de una concepción de mundo diferente, a través de una forma preburguesa, como es la alegoría. Los males del capitalismo son narrados en *The old curiosity shop* bajo una mirada extrañada, que no comprende ni los acontecimientos de la trama ni la ideología que motiva las conductas de algunos de los personajes. Adorno sostiene que “La forma preburguesa de las novelas de Dickens se convierte en un medio de disolución de precisamente el mundo burgués que representan” (ADORNO, 2009, p. 496), Dickens explota en esta historia el poder del anacronismo. La imposición de una perspectiva ajena al sistema representado funciona como un medio para desnaturalizarlo y cuestionarlo (HOLLINGTON, 2009, p. 2).

Para construir su interpretación de lo alegórico en la novela de Dickens Adorno acude al concepto de ruina benjaminiano, la alegoría es en *The old curiosity shop* una ruina, una presencia del pasado que interpela al presente<sup>7</sup>. De hecho, Adorno se refiere a la existencia de una “extraña presencia fantasmal” en la novela (ADORNO, 2009, p. 496), aludiendo a la pervivencia de una estética barroca que se inmiscuye en la historia decimonónica. Si, tal como ya se ha señalado anteriormente, durante décadas la literatura dickenesiana había sido descalificada por su tendencia a lo exagerado e hiperbólico, en el ensayo de Adorno esta propensión se atribuye a una adopción voluntaria de las formas barrocas. Asimismo, el método descriptivo con el que Dickens elabora sus personas a través de un único rasgo que los defina, a través de esencias, tal como sucede en el drama barroco, constituye para él una ruptura con los cimientos que sustentan la cultura burguesa: el individuo y su psicología.

De acuerdo a la interpretación adorniana, Dickens disuelve en *The old curiosity shop* la categoría del sujeto, que se transforma en objeto para aludir a una de las categorías con las que la teoría marxista analiza el fenómeno del capitalismo: la reificación. Personas y objetos se confunden constantemente en la novela (HOLLINGTON, 2009, p. 1). Por un lado, los personajes están cosificados: cuando Quilp se apropia de la tienda de antigüedades cree que con ella se adueña también de la propia Nell y su abuelo, como si fueran una de las mercancías del almacén, Nell, incluso, es luego confundida con una de las muñecas de cera del museo de la señora Jarley. Por el otro lado, Dickens

---

<sup>7</sup> Toda la interpretación adorniana de la novela de Dickens se sustenta en la caracterización de la alegoría desarrollada por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1925).

trabaja con objetos que tienen mente y voluntad propia y ejercen una malicia secreta contra las personas (HOLLINGTON, 2009, p. 4). Esta hostilidad entre “el mundo de las cosas” y los personajes explica por qué la huida de la Pequeña Nell, el acto políticamente revolucionario de la historia, fracasa:

Dickens solo dio una fugaz y disimulada indicación de por qué Nell tiene que morir igualmente. En la fuga, Nell se marcha irreconciliada con sus cosas: no es capaz de llevarse consigo nada del espacio burgués, dicho sea en términos modernos, su éxito no lo debe a la transición dialéctica sino a la fuga, la cual no tiene ningún poder sobre el mundo del que ella huye y sigue siendo esclava de ese mundo. (ADORNO, 2009, p. 503)

La lectura de Adorno dice mucho más sobre Adorno que sobre Dickens. A pesar de su pesimismo, no hay en este ensayo temprano una defensa de la evasión o un afán de refugiarse en “el gran hotel abismo”; inversamente, Nell es condenada por su incapacidad de llevarse cosas de la tienda. Adorno advierte aquí, ya a principios de la década del 30´ una señal de los peligros del rechazo absoluto del mundo material y concreto en pos de lo irracional. El ensayo de Adorno se opone simultáneamente al sistema capitalista de la burguesía ilustrada en el que personas y objetos son indistintos, y al irracionalismo fascista, que desemboca en el sacrificio de víctimas inocentes.

Hacia el final del ensayo, el Dickens de Adorno se torna menos sombrío, y deposita ciertas esperanzas de salvación en la conciliación dialéctica entre el mundo material y lo humano: Dickens nos recuerda que las dos viejas monedas gastadas de un penique de la Pequeña Nell pueden resultar valiosas a ojos de los ángeles. Esto es, es posible resignificar y subvertir el sentido de los objetos en la cultura burguesa. El Dickens de Adorno es revolucionario porque opera precisamente de esa manera, toma una forma burguesa, y la subvierte, introduciendo en ella la presencia negativa de la alegoría barroca.

#### **Apartado IV. Raymond Williams y Terry Eagleton: la perspectiva de la crítica cultural**

La última sección de este artículo está dedicada al análisis de las lecturas críticas de Dickens realizadas por dos autores que pertenecieron a una nueva generación del marxismo británico. Raymond Williams y Terry Eagleton pertenecieron al movimiento político conocido como *New Left* que surge en las décadas del 60´ y 70´ impulsado en parte por la publicación en el Reino Unido de una serie de traducciones de obras fundamentales en la bibliografía marxista europea. Williams y Eagleton acceden a la lectura de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno, entre otros y esto los diferencia rotundamente de la primera generación de marxistas anglosajones.

Ya en su primera obra relevante, *Culture and society* (1958) Raymond Williams encuadra a su particular enfoque del marxismo como “materialismo cultural” y se enlaza con la tradición de crítica cultural de William Morris y Mathew Arnold, pero, lo novedoso de su propuesta, es el intento de introducir en el pensamiento marxista la centralidad de la conciencia y la subjetividad (ANDERSON, 1980, p. 162). Partiendo de la convicción lukacsiana de que en el vínculo arte/sociedad no hay un término que prevalezca sobre otro, en *Marxism and literature* (1977), obra en la que se sistematizan sus reflexiones sobre el vínculo entre estos términos, Williams se propone construir una teoría literaria marxista que no se sustente en la oposición base/ superestructura. Ambas categorías se relacionan, para él, solidaria y no jerárquicamente. Para este crítico cultural el empeño insistente por parte de la teoría estética marxista en dividir las categorías base y superestructura como áreas separadas resulta incluso irónico puesto que uno de los principales focos a los que apunta la crítica de Marx es a la separación entre sujeto y objeto, entre actividad de la conciencia y la producción material, propia del mundo burgués (cf. WILLIAMS, 2019, p. 74).

Las teorías de la literatura como mimesis resultan inaceptables en términos de Williams porque ocultan el hecho de que toda obra de arte es, ante todo, un proceso material, un trabajo: “Al proyectar y alienar este proceso material en un “reflejo”, el carácter material y social de la actividad artística- de aquel trabajo artístico que es a la vez “material” e “imaginativo”- fue suprimido” (WILLIAMS, 2019, p. 129). El arte no escapa a otras formas de producción de la sociedad capitalista ni está separado de otros procesos sociales. Para contraponerse a la estética burguesa, Williams procura desacralizar la percepción del arte y la cultura. En *Culture and society*, descarta la definición estrecha de las teorías decimonónicas que comprendían a la cultura como recorte de unas pocas actividades intelectuales y la define como “a whole way of life” (WILLIAMS, 1960, p. XIII). Luego, a lo largo de todo su recorrido intelectual procuraría desarmar la concepción de cultura como núcleo cerrado y petrificado, propiedad de una elite y reconocería que existen otras formas de cultura, además de las que una sociedad reconoce como legítima y valiosa, disintiendo, de este modo, con la postura elitista de Adorno. Esta discrepancia se extiende al concepto de “cultura de masas” que para el galés tiene una connotación peyorativa.

La teoría de que la cultura de una era pueda ser una construcción del poder impuesta a una masa de sujetos indiferenciados que la aceptan y se apropian de ella pasivamente es rechazada por el autor de *Marxism and literature*. En este estudio, Williams importa el término gramsciano de hegemonía para reemplazar el concepto estático de “cultura dominante” por uno más dinámico que exprese el carácter procesual y cambiante de la cultura. Este concepto supone la existencia de una dirección ideológica y moral de la

sociedad, empero, a diferencia de la noción de “cultura dominante”, no implica una imposición coercitiva, ni pretende ser totalizante. La cultura hegemónica puede ser renovada, recreada, defendida, modificada y también desafiada por elementos externos. De esta forma, este término gramsciano le permite advertir a Williams que existen en todo sistema cultural elementos marginales, emergentes y hasta contrahegemónicos. La crítica literaria, puede por eso, detectar el proceso de transformación de lo hegemónico y reconocer las contribuciones alternativas y de oposición a una hegemonía específica que se encuentran alojadas en un texto (WILLIAMS, 2019, p. 144). Williams afirma en *Marxism and literature* que: “Ningún modo de producción y, por lo tanto, ningún orden social dominante y por tanto ninguna cultura dominante verdaderamente incluye o agota toda práctica humana, toda energía humana y toda intención humana.” (WILLIAMS, 2019, p. 166) De ello se desprende que, en toda producción cultural, se generan interrelaciones dinámicas entre elementos provenientes de diferentes sectores sociales y etapas históricas distintas.

En el capítulo consagrado al autor de *Oliver Twist* en *The English novel: from Dickens to Lawrence* (1970) Williams explica que, aunque la obra de Dickens pertenezca a la cultura popular, eso no significa que fuese ajena a la alta cultura, porque ya antes de que él comenzara a escribir, muchos otros autores de los que él se había nutrido, como Thackeray o Trollope, habían dado a conocer las formas de vida de la cultura minoritaria, sus gustos y costumbres, al gran público. Para componer sus novelas, Dickens toma elementos de esta alta cultura y los mezcla con recursos, líneas temáticas y frases humorísticas de la cultura popular. Son estos recursos, sostiene Williams, los que generaron incomodidad en la crítica literaria, acostumbrada a evaluar toda obra con los parámetros del canon hegemónico (cf. WILLIAMS, 1997, p. 34). Williams tampoco considera aceptables lecturas como la de Adorno, que intentan encontrar qué hay de “rescatable” o compatible con los parámetros de la gran tradición en la literatura dickenesiana para “redimirla”, aun a costo de arrinconar y silenciar elementos que constituyen su identidad. Desde su perspectiva, leer una novela de Dickens con el molde de una alegoría barroca, tratando de observar solo aquello que la distancia de la “literatura de masas”, es no solo una interpretación forzada, sino una traición (WILLIAMS, 1997, p. 35).

Si las obras literarias son procesos sociales -y no productos- la tarea del crítico es encontrar cómo intervienen esos procesos en el sistema social, Williams se ocupa de analizar no ya qué reflejan las novelas de Dickens, sino qué rol ocupan estas en una sociedad convulsionada que atravesaba transformaciones radicales. *The English novel* propone que hacia 1840 emerge una nueva generación de novelistas, que son catalogados como “novelistas urbanos”. Estos novelistas fueron los responsables de encarnar y dar forma a

experiencias novedosas y diferentes, pero comunes a todos los habitantes de las ciudades; en sus obras incorporaron gestos, relaciones y sentimientos recién descubiertos de modo tal que definieron a la sociedad más que reflejarla. Dentro de este grupo, Dickens se destaca como aquel que elabora con su obra una respuesta popular a las nuevas condiciones de vida (WILLIAMS, 1997, p. 10). El Dickens de Williams detecta antes que nadie que la Revolución Industrial genera una cultura popular urbana, muy diferente a la cultura tradicional, ya desgastada.

Más de una década antes, en *Culture and society*, Williams ya se había dedicado a investigar la literatura dickenesiana, empero, en este libro escrito cuando Williams aún no había sistematizado su teoría crítica, el análisis de las obras se encuentra más atado a los contenidos. Aquí, ya se vislumbran algunas de las problemáticas que Williams desarrollaría luego en *The English novel*. Se advierte, por ejemplo, que Dickens no apuesta, tal como pensaba Jackson, por la reforma social, sino que su interés se deposita en la reforma de la naturaleza humana. En esta obra temprana, Williams ve como una deficiencia que Dickens se oponga al industrialismo como forma de vida, sin conocer en profundidad este fenómeno ni poder teorizar sobre él. Cuando Williams afirma que “*Hard Times* es más un síntoma de la sociedad industrial que un entendimiento” (WILLIAMS, 1960, p. 96) está anticipando, sin asignarle un nombre teórico, conceptos que aparecerían más adelante en su obra, aunque con una valoración diferente. Si el primer Dickens de Williams se comporta con “la actitud adolescente que culpa al mundo adulto y lo rechaza” (WILLIAMS, 1960, p. 94). El Dickens de *The English novel* busca intervenir activamente en la sociedad y, para lograrlo, desarrolla un método novedoso que hace visibles relaciones que pasan desapercibidas en la vida diaria.

Las novelas Dickenesianas vuelve perceptible la experiencia de la ciudad, ese ámbito donde los personajes caminan con paso apresurado, las conversaciones son esporádicas y parece haber una completa ausencia de conexiones concretas entre hombres y mujeres. Sin embargo, la tarea a la que Dickens se aboca es a evidenciar que, bajo esta superficie, existen vínculos humanos, lazos profundos que generan compromisos, solo que se encuentran oscurecidos por el ruido y la suciedad de este orden social que los impugna.

Las nubes negras que cubren el cielo, la niebla, y las sombras que impiden la visión son imágenes recurrentes en la literatura de Dickens que, para Williams, estarían expresando las condiciones de vida en una sociedad indiferente y antinatural (WILLIAMS, 1997, p. 38). No obstante, en cada historia escrita por Dickens surge una “mano benigna que limpia el aire oscuro de la ciudad” para que los seres humanos puedan verse entre sí. De este modo, su crítica social no sería una mera queja adolescente, sino que contribuiría en la reconstrucción de los lazos humanos en una sociedad deshumanizada.

Mientras que, anteriormente Williams se había referido a las novelas dickenses como “síntomas”, ya en la década del 70’, al escribir *The English novel*, encuentra un término para definir a estos elementos emergentes: las “estructuras de sentimientos”, que serían luego definidas en *Marxism and literature* como estructuras sociales aún no articuladas que se encuentran en estado embrionario, como sentimientos indefinidos (WILLIAMS, 2019, p. 169)<sup>8</sup>.

Esto es precisamente lo que hace Dickens, su mérito es haber configurado en el lenguaje el sentimiento de temor de la sociedad de la primera era industrial ante el poder creciente de las máquinas, que son por eso representadas en sus novelas como monstruos que devoran a los seres humanos. El carácter moral que adquieren sus relatos es, según sostiene Williams, un modo de dejar de lado lo social, Dickens percibe cómo las transformaciones que trajo el capitalismo inciden en la moral de los individuos y vuelve explícita la necesidad social de preservar la bondad y generosidad humanas (WILLIAMS, 1997, p. 61).

Determinar, basándose en esta indagación moral, que Dickens era un conservador, o recriminarle no haber exigido ciertas reformas políticas denota no haber entendido el propósito que este autor perseguía con sus relatos, que no fue, en modo alguno, ocuparse de problemas coyunturales sino más bien prevenir el aislamiento amenazador que los sujetos comenzaban a experimentar en las grandes ciudades. El Dickens de Williams comparte con Marx un idéntico sentimiento acerca de la condición humana: la absoluta exclusión es más grave que la exclusión económica o política que puede resolverse a partir de reformas parciales (WILLIAMS, 1997, p. 59). En *The English novel* se tilda de “estúpida” la manera en la que Orwell trata a Dickens de “veleta” por su escasa participación política (WILLIAMS, 1997, p. 58).

Aun así, el Dickens de Williams conserva un mayor optimismo que el de Wilson o Adorno, Williams nos recuerda que, en sus relatos, la bondad surge de manera milagrosa en los ámbitos más sórdidos. La literatura dickensiana no solo afirma su convicción acerca de la existencia de un espíritu humano que no puede ser doblegado por el sistema, sino que trabaja para crear este espíritu. Con Dickens la literatura “alcanza su cumbre más alta” porque

---

<sup>8</sup> Ya el propio Marx había detectado esta capacidad de Dickens y los novelistas de su generación para elucidar las condiciones políticas de la realidad, tal como se percibe en el epígrafe que encabeza este trabajo. Según S. S. Praver, ya en sus primeros años en Londres Marx descubre que, dado que la vida estaba tomando las formas de la “mala literatura”, conceptos literarios como la parodia se vuelven claves para comprender la realidad y por eso, poetas y novelistas del siglo XIX, con sus técnicas caricaturescas y satíricas habían sido más aptos para describir a la burguesía dominante, de lo que él mismo había sido (PRAWER, 1978, p. 196).

propone una visión integral del hombre, pero además dramatiza valores posibles de convertirse en acción (WILLIAMS, 1997, p. 66).

Raymond Williams no es el único de los miembros de la New Left que estudia la obra de Charles Dickens, también lo hizo Terry Eagleton, quien supo ser discípulo en Cambridge del autor de *Culture and society*. Pero Eagleton no siempre coincidiría con las definiciones de su maestro, y, especialmente en sus primeros escritos, plantearía numerosos disensos con la obra de Williams.

No obstante, al analizar la obra de Eagleton debe tenerse en cuenta que, a lo largo de su trayectoria, sus posiciones e influencias son reevaluadas constantemente. Eagleton considera por primera vez la literatura dickenesiana en *Criticism and ideology* (1976), un libro escrito bajo el influjo del pensamiento althusseriano. Esto se percibe en el carácter rupturista del discurso de Eagleton, que refuta las propuestas de los críticos marxistas que escribieron antes que él, encontrando siempre resabios y “contaminaciones” de la ideología burguesa en sus ideas. Por esa razón, manifiesta que la misión de la crítica literaria marxista es destruir la mistificación de la cultura dominante, revelando sus contradicciones que están determinadas por contradicciones en la base material (EAGLETON, 1984, p. 18). En esta etapa, Eagleton considera, como Althusser, que no hay manera de conciliar con la cultura burguesa, la única manera de escapar de la “falsa conciencia” es ponerse por fuera de la totalidad represiva para crear nuevos valores que impulsen la revolución (WADE, 1991, p. 40).

Con esta premisa de lectura, Eagleton explora, en el cuarto capítulo de *Criticism and ideology*, la obra de algunos de los autores más canónicos de la literatura inglesa, desde Mathew Arnold hasta James Joyce. En primer lugar, Eagleton propone que la literatura dickenesiana se nutre de dos fuentes ideológicas: la filosofía utilitarista y el Romanticismo humanista de Ruskin y Carlyle. Dickens recurre a las ideas de una generación que hizo una crítica idealista de la sociedad burguesa y a la vez consagró derecho del capital. Estos intelectuales habrían, según propone Eagleton, colaborado con las pretensiones de la burguesía de ocupar la posición hegemónica, antes de la burocracia y, asimismo, de integrar socialmente a la clase que explota. Para ello, la burguesía necesitó una estética capaz de llegar a las masas y aquí, sostiene Eagleton, cobrarían importancia autores como Dickens que, a través de una ideología *middle class*, mostraban a la clase obrera sus aspiraciones (EAGLETON, 1984, p. 78); personajes como David Copperfield, que, con su esfuerzo personal, ascienden socialmente, fueron funcionales a ese empeño.

Sin embargo, Eagleton encuentra que existe una diferencia fundamental entre la generación de novelistas victorianos a la que Dickens perteneció y la de sus predecesores románticos: su origen pequeño- burgués. Esta posición ambigua en la estructura sociales permitió que autores como Eliot, Dickens o Hardy pudiesen abarcar un rango más rico de experiencias y

estar más abiertos a las contradicciones de la sociedad burguesa. Todos ellos formaron parte, aunque conflictivamente, de la ideología hegemónica de su época.

La ambigüedad ideológica de estos autores de la pequeño-burguesía se discierne en las contradicciones de la literatura realista que escriben. Eagleton sostiene que:

For realism, as we have seen (...) produces in one of its currents a “democratic” ideology- one progressively responsive to suppressed social experience and humbly quotidian destinies. Yet its aesthetic ideology of “type” and “totality” (and we should be in no doubt as to the *ideological* character of such notions) insists on the integration of these elements into a unitary world view. (EAGLETON, 1984, p. 126)

La pretensión de totalidad de la novela realista constituye, por lo tanto, un interés por apropiarse de lo disímil e incorporarlo, la literatura realista hace de las contradicciones una parte de sí para neutralizarlas. Por eso, la ideología de los textos del realismo reside, según dice Eagleton, en sus mutaciones formales que indican sus intentos por subordinar otras formas del discurso. Esto sucede en las novelas de Dickens que, lejos de ser formas “puras”, mezclan constantemente tipologías literarias que parten desde el gótico y la fábula moral hasta el relato de problema social. Finalmente, las novelas de Dickens son para el autor de *Criticism and ideology* “símbolos de una unidad contradictoria” (EAGLETON, 1984, p.128).

El Dickens de Eagleton escribe siempre desde la perspectiva de un niño y ese colocarse en la mirada infantil implica una serie de complejas relaciones con el mundo adulto:

Dicken’s fictions thus reveals a contradiction between the social reality mediated by childhood innocence, and the transcendental moral values which that innocence embodies. It is a contradiction intrinsic to petty bourgeois consciousness, which needs to embrace conventional bourgeois ethics undermining awareness of the harsh social realities they suppress. (EAGLETON, 1984, p. 128)

Hay momentos, escenas y personajes que, no obstante, permiten que esta conciencia acallada se inmiscuya en su texto. Daniel Quilp, por ejemplo, simboliza el afán de venganza latente que la novela inflige a la propia historia sentimental y decorosa narrada en *The old curiosity shop*.

Uno de los rasgos más salientes de la literatura dickenesiana es, para Eagleton, su renuncia a cumplir con el ideal formal de totalidad orgánica, la inconsistencia se revela en ella como un significado histórico (EAGLETON, 1984, p. 129). *Criticism and ideology* divide a la obra de Dickens en dos períodos que se corresponden con dos fases diferentes del capitalismo. En el primero de ellos, que se extiende desde *The Pickwick papers* hasta *Bleak house*, los procedimientos literarios que tenderían a armonizar las disonancias

son rechazados, surgen estructuras mixtas y significados disyuntivos. Esta etapa, de novelas anárquicas, descentradas, fragmentarias representa para Eagleton una fase más temprana y desorganizada del capitalismo. Ya en el segundo período, el posterior a *Bleak house*, Dickens se ve forzado a usar como único mecanismo de unificación las instituciones sociales que eran el principal destinatario de sus críticas. Paradójicamente, explica Eagleton, los mismos sistemas de conflicto y contradicción son los que proveen un principio de coherencia simbólica en los relatos. Es decir, que, la unidad estética que la literatura dickensiana adquiere en esta segunda fase, no estaría anunciando una reunificación de la sociedad, sino que la no relación de las personas se torna sistemática. Novelas como *Hard times* u *Our mutual friend* codifican un estadio del capitalismo más avanzado, es el capitalismo financiero con su burocracia centralizada, y sus aparatos ideológicos cada vez más monolíticos. Así, el recorrido literario de Dickens sería un correlato del desarrollo del sistema capitalista en el que estuvo inserto y del que no pudo extraerse (cf. EAGLETON, 1984, p. 129).

Para Eagleton, el niño funciona como la imagen perfecta para describir a Dickens y a su posición como autor pequeño burgués, incapaz de comprender la lógica del orden que lo oprime, tampoco se encuentra en condiciones de enmendar esa situación<sup>9</sup>.

## Conclusión

El seguimiento de las lecturas que los críticos literarios del marxismo hicieron sobre Dickens nos ha permitido comprobar que existen tensiones y problemáticas dentro de la estética marxista que permanecen irresueltas. El vínculo entre las categorías de base/superestructura, el concepto de determinación, o el rol de la literatura como producción social son algunas de las cuestiones que surgen entre los escritos de Marx y Engels, pero, ante la falta de sistematización de sus reflexiones literarias, aún siguen generando debates entre los intelectuales de izquierda.

La literatura de Dickens, el “amigo en común” de pensadores con orígenes e ideas tan diversas como Jackson, Wilson, Adorno o Williams se transformó desde ya hace casi un siglo, al mismo tiempo en campo de batalla y botín de guerra disputado por ideologías encontradas. Si bien no es posible determinar, a partir de los escritos de los autores que nos ocuparon, si Dickens fue un autor radical que tuvo simpatía por las causas del proletariado o un

---

<sup>9</sup> Eagleton ampliaría su análisis sobre las novelas de Dickens en *The English novel: an introduction* (2005). Sin embargo, este libro funciona principalmente como un manual introductorio para el estudiante de literatura inglesa y no ofrece transformaciones con respecto a las tesis desarrolladas en este trabajo.

pequeño-burgués conservador preocupado por evitar las revoluciones; si en sus novelas la forma de producción de la escritura se reformula y se vuelve apresurada, instantánea, para adaptarse a los modos de producción del capitalismo urbano o si toman formas barrocas para criticar el presente; si Dickens triunfa al captar sentimientos emergentes o si es tan inexperto como un niño al momento de interpretar la realidad; aun así la crítica literaria marxista tiene el mérito de haber desbaratado la imagen de Dickens como el escritor infantil de historias navideñas, el sensiblero o el creador de fábulas con moralejas edificantes, para reivindicarlo como un autor que indagó en las preocupaciones políticas, sociales, morales y económicas de sus contemporáneos y creó una poética original que permite que, aún en la actualidad, los lectores puedan acceder al conocimiento de ansiedades y temores que aquejaron a aquellos que vivieron en una era de grandes transformaciones.

La crítica marxista se ha revelado como un terreno fértil para interpretar la obra de Dickens; su particular metodología, que se sustenta en la vinculación de las obras con su contexto sociohistórico, ha logrado explicar y justificar las singularidades formales de la literatura dickenesiana como una reacción estética a la realidad de sus tiempos.

### **Referencias bibliográficas**

- ADORNO, Th. W. Conferencia sobre *La tienda de antigüedades* de Charles Dickens. En: \_\_\_\_\_. *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal, 2009, pp. 495-503.
- \_\_\_\_\_. *Teoría estética*. Madrid: Akal, 2011
- ANDERSON, P. *Arguments within British Marxism*. Londres: Verso Editions, 1980.
- CAUDWELL, C. *Romance and realism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1970.
- EAGLETON, T. *Criticism and ideology*. Londres, Verso Editions, 1984.
- HOLLINGTON, M. The voice of objects in the old curiosity shop. *Australasian Journal of Victorian Studies*, Melbourne, v. 14, n. 1, 2009, pp. 1-8.
- HYNES, S. Introduction. En: CAUDWELL, C. *Romance and realism*. Nueva Jersey: Princeton University Press, 1970, pp. 3-28.
- JACKSON, T. A. *Charles Dickens: the progress of a radical*. Nueva York: Haskell House Publishers, 1971.
- JAMES, H. A review of *Our mutual friend* by Charles Dickens. *The Nation*, Nueva York, 21 diciembre 1865.
- JAY, M. *La imaginación dialéctica: una historia de la escuela de Frankfurt*. Madrid: Taurus, 1989.

- JEFFRIES, S. *Gran hotel abismo: una biografía coral de la Escuela de Frankfurt*. Madrid: Turner, 2018.
- LUKÁCS, G. *La novela histórica*. México: Ediciones Era, 1966.
- \_\_\_\_\_. *El alma y las formas*. Teoría de la novela. México: Grijalbo, 1985.
- \_\_\_\_\_. Marx y la literatura. En: MARX, K.; ENGELS, F. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2013, pp. 256-60.
- \_\_\_\_\_. *Prolegómenos a una estética marxista*. Barcelona: Grijalbo, 1965.
- MANSBRIDGE, A. Munitions to the Spirit. *St. Martin's Review*, Londres, v. 7, n. 3, pp. 34-7, 1940.
- MARANDO, M. G. Realismo y "triunfo del realismo" en la teoría estética tardía de György Lukács. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Belo Horizonte, v. 9, n. 18, pp. 9-27, 2014.
- MAZZENO, L. *The Dickens industry*. Nueva York: Camden House, 2008.
- MITIDIERI, C. El arte como promesa de felicidad que se rompe. El potencial utópico del arte en el pensamiento de Th. W. Adorno. *Revista Agora*, v. XVI, n. 35, pp. 106-18, 2017.
- ORWELL, G. Charles Dickens. En: \_\_\_\_\_. *Inside the whale and other essays*. Londres: Victor Gollancz Ltd, 1940, pp. 9-88.
- \_\_\_\_\_. *The lion and the unicorn: socialism and the English genius*. Londres: Penguin Books, 1982.
- PAANANEN, V. N. *British Marxist criticism*. Nueva York: Garland Publishing, 2000.
- PRAWER, S. S. *Karl Marx and world literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- SMITH, S. Balancing accounts: Caudwell, Eagleton and the English Marxism. *Critical Survey*, Hertfordshire, v. 7, n. 1, pp. 76-81, 1995.
- VEDDA, M. Introducción. En: MARX, K.; ENGELS, F. *Escritos sobre literatura*. Buenos Aires: Colihue, 2013, p. 7-41.
- \_\_\_\_\_. Notas sobre *La novela histórica*. En: DUAYER, M.; VEDDA, M. *György Lukács: años de peregrinaje filosófico*. Buenos Aires: Herramienta, 2013, pp. 211-22.
- WADE. "The humanity of the senses": Terry Eagleton's political journey to "The ideology of the aesthetic". *Theoria: A Journal of Social and Political Theory*, v. 3, n. 77, pp. 39-57, 1991.
- WELLEK, R. Edmund Wilson (1895-1972). *Comparative Literature Studies*, v. 15, n. 1, pp. 97-123, 1978.
- WILLIAMS, R. *Culture and society 1780-1950*. Londres: Chatto & Windus, 1960.
- \_\_\_\_\_. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Editorial Las Cuarenta, 2019.
- \_\_\_\_\_. *The English novel: from Dickens to Lawrence*. Londres: Chatto & Windus, 1984.
- WILSON, E. Marxism and literature. En: \_\_\_\_\_. *The triple thinkers: twelve*

essays on literary subjects. Londres: John Lehmann Ltd, 1952, pp. 188-202.  
\_\_\_\_\_. The two Scrooges. En: \_\_\_\_\_. *The wound and the bow: seven studies in literature*. Reino Unido: University Press Cambridge, 1941, pp. 1-105.

Como citar:

LENGA, Jesica Daniela. Dickens, “nuestro amigo en común”: un recorrido por las aproximaciones marxistas a la obra de Dickens. *Verinotio – Revista on-line de Filosofia e Ciências Humanas*, Rio das Ostras, v. 26, n. 1, pp. 161-93, jan./jun. 2020.

Data do envio: 15 mar. 2020

Data do aceite: 18 maio 2020

