
El genio victoriano: una revaloración

Mario Praz

Tomado de Guy S. Métraux and Francis Crouzet (eds.), *The Nineteenth-Century World. Readings from the History of Mankind*, The New American Library, 1963. Traducción de Esteban Sánchez de Tagle.

Es posible escudriñar el pasado de las mismas dos maneras en que podemos ver a través de unos binoculares, o mejor —y ya que “el mundo entero es un escenario”—, de unos impertinentes de teatro. Si lo hacemos desde uno de sus extremos, nuestros ancestros nos parecerán remotos y extravagantes, mientras que si lo vemos desde el otro, estarán tan cerca de nosotros que hasta nos parecerá posible departir con ellos, sin asombrarnos. De esa manera, y a pesar de tantos libros como han sido escritos en nuestro siglo para mostrarnos lo absurdo de los victorianos y lo muy *stupid* que fue el *dix-neuvième siècle*, inopinadamente, historiadores de la talla del profesor Jerome Hamilton Buckley nos invitan a usar los lentes de ópera por el revés y a considerar el pasado, en lo esencial, como algo muy similar al presente.

En *The Victorian Temper*,¹ el profesor Buckley se propuso probar que no es posible considerar al periodo victoriano de la manera en que llegó a generalizarse en la primera mitad de nuestro siglo, sino que, en su momento, existieron tendencias múltiples, frecuentemente divergentes; que lejos de presentar un aspecto burgués homogéneo, de autocomplacencia, sentimental, y de una firmeza arraigada y fundamentos inmovibles, la época victoriana fue un periodo de extrema inquietud, en la que nada estuvo más estable que en el más dinámico de los periodos de la historia inglesa: el isabelino. En una palabra, que conforme uno analiza mejor el carácter victoriano, se lo encuentra más elusivo y la idea de una vida familiar victoriana acomodada y opaca, mojjigata hasta el exceso y alarmanamente reprimida, con un padre austero dominando con sorda piedad a un mundo doméstico abyecto (idea

¹ Jerome H. Buckley, *The Victorian Temper*, Harvard University Press, 1951.

La historia privativa de un periodo está sujeta a concepciones equivocadas porque la esencia de las ideas es sutil e intrincada: lo imponderable juega un papel relevante, tanto en filosofía como en psicología.

que uno concluye del *The Way of All Flesh* de Samuel Butler), “parece haber sido, por mucho, una ficción producto de la imaginación literaria posvictoriana.”

Una revisión de la literatura histórica reciente (uno se siente tentado a decir de “ficción” porque a la historia se le reconocen algunos de los atributos del trabajo creativo y la facultad de poder mostrar, como en la ficción, si bien en grado distinto, una mezcla de observaciones —por ejemplo de ciencia y arte—) enseña que es posible demostrar cualquier cosa: que Tiberio y Nerón no fueron los tiranos que, desde su prejuiciado punto de vista, los historiadores antiguos nos pusieron en escena; que Ricardo II fue un rey indulgente; que Jacobo II fue todo menos un autócrata intolerante; que la Inquisición fue un tribunal compasivo e ilustrado; que la revolución francesa fue una revuelta predominantemente aristocrática, que los Borbones de Nápoles y la casa de Austria fueron dinastías modelo. En fin, suficiente como para suscitar escepticismo en torno a la historia y a los historiadores si no fuera por la consideración de que a todo ello lo hace posible la ambivalencia propia de la mayoría de los fenómenos humanos, de tal forma, que no existe color brillante sin uno pálido que sea su complementario; y por el hecho de que en los terrenos de la historia, como en los de cualquier otro campo, se corre perpetuamente el riesgo de perder el bosque por los árboles... cuando lo que importa es la especie de árbol que imprima sus características al bosque, y quien sostenga que un jardín en Europa es tropical por una o dos palmeras raquílicas, difícilmente será tomado en serio.

El argumento del profesor Buckley, es cierto en tanto afirma que los hombres han sido siempre los mismos, tanto bajo Semiramis como bajo la reina Victoria; al mismo tiempo es falso cuando, por poner indebido énfasis a multitud de tendencias destinadas a una vida efímera (¿quién recuerda hoy a la Escuela Espasmódica, de poesía, de la década de 1850?) sigue adelante con su idea y niega la existencia de un orden victoriano distinto de los periodos anterior y posterior.

En un jardín, si se me permite seguir con el símil botánico, existirá siempre una variedad de flores, pero se impondrán a la percepción aquellas que impriman el aroma dominante. Si el cruzar por el jardín victoriano dejara en nosotros un aroma característico que pudiéramos recordar ¿deberíamos decir que nuestra impresión es falsa y que tendríamos que haber tomado en cuenta otras flores que indudablemente también crecen ahí, si bien inodoras y ocultas? Un jardín no es un *hortus siccus* donde las plantas estén privadas todas de aroma, ni ejemplares muertos de un herbolario.

La historia privativa de un periodo está sujeta a concepciones equivocadas porque la esencia de las ideas es sutil e intrincada: lo imponderable juega un papel relevante, tanto en filosofía como en psicología. Tan es así, que uno termina por pensar si no debieran buscarse terrenos más firmes y estudiar el genio de un periodo partiendo de su apariencia —más o menos como Alain

Robbe-Grillt y *l'ecole du regard* escriben sus novelas— con la pretensión de poner a la psicología de lado, y concentrarse en la minuciosa descripción de objetos y circunstancias.

Permitase a los monumentos del pasado hablar por ellos mismos (por monumento no me refiero únicamente a un Arco del Triunfo o a una catedral, sino también a un humilde utensilio o a una baratija de moda). Thakeray buscó el espíritu del pasado no tanto en las historias oficiales como en los trabajos de ficción y en las caricaturas; en su opinión, Hogarth y Fielding dieron una mejor idea de las maneras de la época que la *Court Gazette*.

Al hojear las páginas de las revistas de modas del siglo XIX, como son el *Journal des Dames*, *La Mode*, *Ackermann's Repository*, la *Gallery of Fashion*, o buscar entre las láminas de modas de *Le Bon Genre* y *La Mésangere*, un observador superficial se sentirá tal vez asombrado o divertido por la variedad de atavíos y por las así llamadas extravagancias de la moda, pero el filósofo descifrará en ellas, como en un jeroglifo de significado indisputable, fenómenos históricos más profundos y enjundiosos de los que pudieran inferirse del estudio de documentos de estado o de planes de campaña. Las batallas diplomáticas son ganadas o perdidas, las guerras terminan en victoria o desastre, los territorios cambian de manos, los imperios prosperan o decaen; incluso, de uno se sigue otro con las mismas aspiraciones y símbolos como lo ha mostrado en su brillante investigación en torno a la idea de la soberanía mundial a través de los tiempos el príncipe Karl Schwarzenberg:² los conquistadores presentan siempre el mismo perfil, llámense Alejandro, César, Federico II, o Napoleón; las guerras desencadenan las mismas pasiones y muestran invariablemente cuán delgado es el barniz de la civilización; y en cuanto a política se refiere, el tratado de Maquiavelo permanece vigente. Pero las revistas de modas, las frívolas láminas de las modas, tienen aún algo sorprendente que decirnos.

Empecemos primero por considerar las pinturas. Hasta el profesor Buckley admite la peculiaridad del gusto victoriano por la pintura. En la época victoriana, ésta poseía las mismas características burguesas de la pintura de Biedemeier en el resto de Europa, sólo que más señaladas; de modo que puede ser tomada como ilustrativa del tipo de gusto prevaleciente durante la mayor parte del siglo, a pesar de las nuevas tendencias (impresionismo) que surgieron en Francia y que no lograron ganar reconocimiento público sino hasta que el siglo tocaba a su fin.

La pintura victoriana estuvo dominada por un principio de estrechez mental, si bien, ocasionalmente, de una encantadora verosimilitud, por un gusto por la anécdota, por el género (pintura de género), por las historias edificantes y patéticas, la propaganda social, la documentación de indumentarias, y los relatos



² Karl Schwarzenberg, *Adler und Drache*, Viena & Munich, Verlag Herold, 1958.

Si, como generalmente se cree, existe una interdependencia entre el arte, la literatura y la sociedad, un país que tuvo ese tipo de pintura tiene que haber tenido principios morales y patrones de gusto, trabajos de poesía y ficción, típicamente burgueses y Biedermeier, sin importar que algún excéntrico pensador se expresara con un lenguaje distinto.

del pasado histórico que las más de las veces, eran meras exhibiciones de ropa elegante. Pocos periodos en la historia de la pintura han sido más homogéneos que el del arte victoriano, que fue poco más que corolario del arte holandés menor, Dutch, singularmente inmóvil aun cuando alardeaba de revolucionario (como en los prerrafaelistas) sin mostrar interés en aquellos hallazgos que precisamente en ese momento ponían al arte francés en el primer plano (los artistas ingleses que fueron a París para desembarazarse de la tradición académica nativa no vieron más allá que el naturalismo *plein-air* de Bastien Lepage, que era, a su vez, académico).

Es más fácil formarse una idea general a partir de una galería de pintura o de una colección fotográfica de éstas que de la lectura de toda una biblioteca. Hoy, la escena victoriana, tal como la vemos en un archivo de pintura (por ejemplo en *Painters of the Victorian Scene* de Graham Reynolds)³ es la quintaesencia de lo victoriano en el sentido corriente de la expresión por la que el profesor Buckley toma partido. Si, como generalmente se cree, existe una interdependencia entre el arte, la literatura y la sociedad, un país que tuvo ese tipo de pintura tiene que haber tenido principios morales y patrones de gusto, trabajos de poesía y ficción, típicamente burgueses y Biedermeier, sin importar que algún excéntrico pensador se expresara con un lenguaje distinto.

La pintura victoriana comienza con Scot, Wilkie, y termina más o menos con un francés “anglicizado”, Tissot. El primero, fue un pintor de las costumbres populares, el segundo, de las costumbres del gran mundo; de cualquier manera, el factor que uniforma sus pinturas es un asunto, una historia, antes que una indagación cromática, sin que importe que Wilkie revela los orígenes flamencos de su arte a través del color ocre —el color de un Stradivarius— dominando sus piezas de género inspiradas por Brouwer y Teniers, ni que Tissot traiciona timoratos ecos de los impresionistas en sus reflejos acuosos y en los efectos solares.

La mayoría de los pintores victorianos son reporteros de la vida contemporánea, cronistas sentimentales que reproducen objetos en todos sus detalles con una casi alucinante intensidad que apela no sólo a nuestra curiosidad sino, ocasionalmente, a algo más profundo, a nuestras verdaderas emociones. Simplemente véase una serie de tres escenas de Augustus Leopold Egg en *Past and Present*. En la primera, en un apretado comedor de clase media, anonadado, un hombre se sienta cerca de una mesa mientras estruja una carta con la mano izquierda; encogida en el piso, una mujer retuerce las manos; la mayor de dos niñas pequeñas, ocupada en construir un castillo de naipes en una silla, voltea desconsolada, mientras el castillo queda suspendido en el momento del colapso. Así como el castillo de naipes, la familia se ha colapsado, porque la arrugada carta reveló al

³ Graham Reynolds, *Painters of the Victorian Scene*, London, Batsford, 1953.

marido la infidelidad de su mujer. De las paredes de la habitación cuelgan dos pinturas igualmente simbólicas: *The Fall* y *The Abandoned* (representación de un naufragio). Hogarth había enseñado este género moral de pintura, pero con una chispa de humor.

Las otras dos pinturas de Egg representan el mismo momento, cinco años después; es decir, la misma hora de la misma noche que se hace patente por la luna, acompañada por una nube tenue, visible en ambas pinturas. En una, la adúltera, reducida a la mendicidad, con un niño descalzo en brazos, ofrece un demarcado rostro al cielo sereno desde los bajos de los arcos a la orilla del Támesis (detrás suyo, en los muros, unos carteles anuncian placenteras excursiones a París —lupanar— y dos obras teatrales con titulares: *Victims* y *A Cure for Love*); en la otra pintura, metida en una cama, la mayor de las hijas del primer cuadro, de luto por su padre, mira a la luna y a la nube mientras la menor, en camisón de dormir solloza a sus pies. He aquí uno de los miles de ejemplos de la patética moral burguesa, ilustrada no únicamente por la pintura victoriana, sino pintada, en la misma vena, por toda Europa. Las tragedias del amor infiel, los placeres de la vida familiar, novios que se encuentran después de muchos años cuando es ya demasiado tarde, arrebatadoras despedidas o felices regresos, el postrer día en la vieja casa, un joven marinero que solloza en la tumba de su madre muerta durante su viaje, una maestra de escuela consumida de melancolía (en el piano la partitura de Hogar Dulce Hogar). “Lágrimas, lágrimas vanas”; pero también apretadas escenas hechas por Frith y Hicks, el *Derby Day*, el *Ramsgate Sands*, el *Railway Station*, el *General Post Office* un minuto antes de las seis, *Billingsgate Market*. Pinturas que puede uno leer como sencillos acertijos (no siempre sencillos: por ejemplo, *Defendant and Counsel* de William Frederick Yeames, que muestra una dama interrogada por un abogado, fue una “pintura problema”, que dejaba mucho en suspenso acerca de la historia detrás de ella) y un muestrario de la vida de la clase media en sus aspectos melodramáticos y teatrales: tales fueron los principales temas de la enorme producción de pintura de género que inundó Inglaterra y Europa durante el siglo diecinueve, y que hoy en día es considerada meramente como ilustrativa de la época, con excepción de algunos artistas de mérito extraordinario. Es la contraparte pictórica de la ficción del periodo, con su interés creciente en las clases bajas y en la vida diaria, en las tragedias de la gente humilde y las escenas multitudinarias, con una lección moral o social casi invariablemente.

En la última parte del siglo XVIII, los pintores habían representado campesinos y escenas bucólicas principalmente porque eran temas pintorescos: el realismo suavizado de George Morland estuvo en armonía con la idealización de la vida del campo prevaleciente en la corte de María Antonieta. Alrededor de 1782, las jóvenes campesinas y los pequeños mendigos fueron considerados pintorescos.

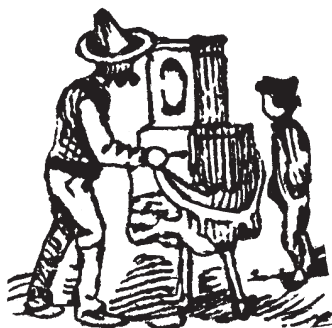
En el siglo XIX, cuando grandes artistas como Géricault y Courbert en Francia, o Veneziánov en Rusia, trataron temas como

En la última parte del siglo XVIII, los pintores habían representado campesinos y escenas bucólicas principalmente porque eran temas pintorescos: el realismo suavizado de George Morland estuvo en armonía con la idealización de la vida del campo prevaleciente en la corte de María Antonieta.

la vida del campo, la aproximación fue enteramente diferente: no esconde la dureza de esa vida, no elude la fealdad en tanto que expresiva del carácter, con todo, pese al realismo en el acercamiento, se revela cierta dignidad en los tipos populares, particularmente en Venezianov, para quien la lección del clasicismo no fue vana.

La mención de esas nuevas tendencias es suficiente para llamar la atención sobre los dos eventos conspicuos que cerraron el siglo y dieron el tono al XIX; el movimiento romántico, con su tensión en lo individual y en las rasgos peculiares como criterio de belleza, y la Revolución francesa, la cual, independientemente de cuáles hayan sido sus orígenes —un mal manejo de la situación por parte de las clases educadas; el que las masas, en un cierto momento, hayan tomado el control; o que el momento estuviera en sazón, y no sólo en Francia, para que el pueblo pudiera hacerse escuchar— tuvo, entre sus efectos, el reconocimiento de la dignidad del hombre sin importar su condición social, y un poco más adelante en el siglo, la dignidad del trabajo.

La Revolución francesa, también, disipó una fantasía (si bien uno podría decir que ésta había sido disipada ya por la revolución puritana en Inglaterra); mostró que la persona del soberano no era sagrada y que una turba desesperada y barricadas podían salir vencedoras. Fue el primer terremoto cuyas réplicas habrían de sucederse a lo largo de la centuria (1830, 1848) y más allá, cuando la explosión retardada en Rusia (1917) cambió la faz del mundo en grado mayor de lo que lo había hecho la Revolución francesa. Así, al nacimiento del siglo XIX lo habían asistido dos hadas de significado ambiguo: Fe en (y miedo a) la Revolución y Respeto por (y exaltación de) el individuo. Sólo hasta nuestra centuria hemos podido ver adónde esas dos hadas o inspiraciones iban a guiarnos: una era de regímenes totalitarios fue la consecuencia fatal de tales premisas.



El siglo XIX, aunque no fue ajeno a aquellos peligros, prefirió ignorarlos por completo. Mientras Carlyle exaltaba a los héroes, los novelistas concentraban más y más su atención en la gente del pueblo; los pintores desecharon poco a poco el culto a la historia como la única musa digna del esfuerzo y pintaron escenas de la vida cotidiana y de la gente pobre en lugar de santos y guerreros. La revolución industrial, los nuevos descubrimientos científicos, Darwin y Lyell, y la crítica de la Biblia desconcertaron a no pocos victorianos (por ejemplo Tennyson, A. H. Clough). Al principio trataron de atenuar el efecto de las maquinarias dándoles rasgos estéticos: locomotoras que fueron decoradas con elementos del arte griego o del arte gótico, estaciones del tren construidas como catedrales góticas.

Finalmente, las máquinas habrían de salirse de control, como lo hizo la turba engendrada por la revolución industrial, si bien ello sólo ocurriría con nuestra centuria. A mediados del XIX, únicamente un ruido sordo podía ser percibido, los pintores estaban azorados por los significados nuevos de la locomoción, y los trenes

y los interiores de los carros figuraron frecuentemente como temática de sus pinturas.

En las novelas, las locomotoras tomaron ocasionalmente el papel sagrado del *deus ex machina*. En *Dombey and Son* de Dickens, un aprendiz de seductor perseguido por el marido de la presunta víctima, es atropellado por un tranvía y sus “mutilados restos”, dispersados por el viento; en el *Primer ministro* de Anthony Trollope (1875-1876) un aventurero de extracción portuguesa-judía, Ferdinand Lopez, quien se ha arruinado y ha arruinado a la hija de una buena familia a quien había logrado conquistar, se arroja bajo un tren expreso en el entronque Tenway (la descripción de Trollope de esta estación abigarrada manifiesta una minuciosidad digna de Frith), y su cuerpo es también tasajeado en sanguinolentos despojos. Y el recuerdo de la muerte de Ana Karenina es universal. Este nuevo *deus ex machina* fue lo que podía esperarse de una era que amaneció a los prodigios de la maquinaria. En nuestro tiempo, en numerosas novelas, el accidente automovilístico ha tomado el lugar de la locomotora.

El siglo XIX, como es bien sabido, marcó el triunfo de los ideales de la clase media. Inglaterra, en aquel tiempo puntera europea tanto en el desarrollo industrial como en la historia social, ofrece la imagen perfecta de una situación que en cualquiera otra parte de Europa fue difuminada por disturbios políticos de los que ella estuvo a salvo. A los ideales de la clase media que habían comenzado a afirmarse a sí mismos dos siglos atrás, la era victoriana les significa, meramente, su fase última, en la que las principales características han terminado por perfilarse con crudeza, y la madurez última se aproxima ya a la decadencia.

Macaulay es un Addison menos fino; Thackeray posee ciertas cualidades de Miss Austen, sin su sutileza; Dickens es un Fielding inferior; el puritanismo, que durante el siglo XVII había sido una fuerza, estaba para entonces yaciente, mendaz, como dice James Laver en su introducción a *Victorian Vista*⁴ “como el cadáver de un gran ideal clavado en el seno de los ingleses.” Sin duda que hubo en la era victoriana gente de elevados sentimientos morales, pero la moral en uso en el periodo tuvo un toque caricaturesco que ninguna perspectiva histórica va a poder colocar bajo una luz favorecedora: desde el atesado faldón que se le hizo usar a Cupido en un día del amor, hasta cierto episodio de alcoba, pero “sin la cama”, en una de las novelas de Charlotte Brontë; desde los tabúes ridículos por cuya razón uno no podía hablar de piernas (legs) —fueran de mujeres o de mesas (y las mesas, cubiertas bajo un mantel de la misma manera que las mujeres, abrumadas por prendas calculadas para evitar que se les vieran las piernas)— hasta sus métodos de educación (de tipo sádico como en *Struwwel Peter*) de la que tenemos un ejemplo exacto en *The Fairchild Family* de Mary Martha Sherwood, cuando el

El siglo XIX, como es bien sabido, marcó el triunfo de los ideales de la clase media. Inglaterra, en aquel tiempo puntera europea tanto en el desarrollo industrial como en la historia social, ofrece la imagen perfecta de una situación que en cualquiera otra parte de Europa fue difuminada por disturbios políticos de los que ella estuvo a salvo.

⁴ James Laver, *Victorian Vista*, London, Hulton Press, 1954.

El mal que hay que lamentar del sistema actual de competencia irrestricta, nos parece, no es tanto la congoja de los trabajadores como el extremo descuido y falta de calidad de su quehacer. La dicha y la satisfacción de hacer cosas realmente bien hechas es destruida por la criminal exigencia de hacerlas con apego a las demandas del mercado.

señor Fairchild lleva a sus pequeños a ver el cuerpo de un hombre colgado de cadenas para que aprendieran cuál es el final de aquellos que no aman a su prójimo. Encontramos otro ejemplo en *The Story of My Life* de Augustus Hare, donde el autor relata como, cuando niño, su madre le presentó, en lugar de su desabrida dieta cotidiana, los pasteles más deliciosos, ordenándole no tocarlos sino llevarlos a gente pobre en el pueblo.

De lo tosco de los ideales de la clase media son testimonio patente las artes: uno tiene simplemente que echar un vistazo al *Official Descriptive and Illustrated Catalogue of the Great Exhibition* de 1851, para convencerse de que el mismo gusto que prevalecía en Inglaterra era típico también en países del extranjero cuyas exhibiciones se ilustran en el volumen tercero del catálogo. El progreso industrial había destruido el fino trabajo del artesano al introducir la mecanización y la producción en masa, hecho del cual Arthur Hugh Clough estaba muy al tanto a principios de la sexta década (en 1853-1854, mientras estuvo en América, escribió, en la revista de Charles Eliot, *Considerations on Some Recent Social Theories*:

El mal que hay que lamentar del sistema actual de competencia irrestricta, nos parece, no es tanto la congoja de los trabajadores como el extremo descuido y falta de calidad de su quehacer. La dicha y la satisfacción de hacer cosas realmente bien hechas es destruida por la criminal exigencia de hacerlas con apego a las demandas del mercado. El amor por el arte, que, así como en la virtud, es ya su propia retribución, solía penetrar, en tiempos pasados, hasta llegar a la más modesta manufactura, de cazuelas, por ejemplo, de ollas.

Afirmaciones equivalentes habían sido hechas ya por Ruskin en lo mejor de su *Seven Lamps of Architecture* 1849, "The Lamp of Life").

Los estilos tradicionales (el gótico, el renacentista, el neoclásico) aportaron aun los modelos que los procesos técnicos innovadores alcanzaron meramente a travestir puesto que no se había desarrollado un estilo que supiera valerse de los nuevos materiales y procesos, salvo en un caso, el Palacio de Cristal de Paxton, primer ejemplo de un edificio funcional cuya afortunada aparición fue debida a razones fortuitas (la necesidad de terminar el edificio en poco tiempo condujo al empleo de un jardinero en lugar de un arquitecto).⁵

⁵ Por supuesto, puede defenderse que la estación del tren fue el primer tipo de construcción levantada para resolver los problemas de manera funcional. Desafortunadamente, a lo largo del siglo XIX, las estaciones del tren parecen haber sido diseñadas para reflejar el eclecticismo pintoresco del periodo precisamente como consecuencia de un sentido equivocado de dignidad y grandeza: así fue como a la fachada de la estación Euston en Londres se la concibió como un propileo dórico, Saint Pancras como una suerte de pequeño castillo, etcétera. Sólo al llegar el final de la centuria,

Hemos visto lo reveladora que del gusto burgués prevaleciente llegó a ser la pintura de género. Difícilmente menos reveladores son las *conversation pieces*, esos retratos de grupos familiares cuya moda dio comienzo con el apogeo de la cultura burguesa en la Holanda del siglo XVII. El retrato individual de la tradición aristocrática encontró entonces un competidor poderoso en esas escenas de familia que tensan el carácter íntimo de las relaciones de los sujetos, logrando consignarlos así a la memoria sentimental de la posteridad. La segunda mitad del siglo XVIII fue la edad dorada de las *conversation pieces* inglesas, alcanzando una gracia y distinción en las actitudes de las figuras tanto como en los detalles de los interiores que encuentran su contraparte verbal en las novelas de Jane Austen. Pero en el periodo victoriano, en las *conversation pieces*, una vena didáctica y sentimental se hizo evidente justo en el momento en que estaban por ser suplantadas por la fotografía. Así, por ejemplo, Sir Edwin Landseer no se contenta con representar a Lady Emily Peel con sus perros favoritos: tiene que mostrarla en el acto de reconvenir a una de sus mascotas por haber tirado una maceta, mientras el otro animal mira como si intercediera por la víctima. Cada pintura tiene que contar una historia, que ha de ser edificante. Las “recetas” de las pinturas victorianas nos asombran no menos que las interminables listas de platos en sus comidas: uno se pregunta cómo podían ser digeridos tales alimentos y tales pinturas. El resultado es el mismo: apoplejía. La apoplejía del arte en la era victoriana es un hecho tal, que una moderada cantidad de divertidas pinturas de género no bastan para ocultarlo.

James Laver nos dice que Frith y Mulready están siendo apreciados de nueva cuenta, pero esas, no son sino gotas en comparación con los mares de pinturas producidas en aquel tiempo que ninguna teoría estética del futuro rehabilitará jamás. Fue un periodo que encontró al *Baptismal Font* de Landseer místico y profundo (borregos y corderos emblemáticos del evangelio, que simbolizan cada mancha del pecado desde aquellas de la más temprana edad hasta la más infame de la más negra oveja, se arrebañan en torno a la pila bautismal para ser purificadas por el Salvador, mientras las palomas se posan en la pila y en el cielo aparecen los colores del arco iris), a *Sappho* de Alma Tadema “verdadera joya del arte clásico” y las mujeres lánguidas de Burne-Jone “demasiado expresivas”, ejemplo asombroso, para no hablar de perros de pelo hirsuto tristeando en la tumba de sus dueños muertos, niños angelicales con un brillo en sus mejillas como el de la fruta de parafina entregando sus muñecas a un



las líneas funcionales comenzaron a afirmarse, mientras que el Cristal Palace fue sin ambages y de pronto, funcional. Para la evolución de la arquitectura de las estaciones del tren y el gusto del XIX, ver Carrol L. V. Meeks, *The Railroad Station: An Architectural History*, New Haven, Yale University Press, 1956.



zarrapastroso, mujeres de pescadores, o madres de hijos pródigos escrutando eternamente las tinieblas desde sus ventanas, o encendiendo trémulas lámparas de aceite para guiar el regreso de los descarriados, ancianas en el templo, esposas de jugadores, chozas, niños moribundos, y las miríadas de cuadros de escenas históricas que pintan episodios famosos de un realismo digno de Madame Tussaud. Un periodo cuyo gusto puede ser ilustrado con esta índole de pintura parece ofrecer un campo más propicio para la investigación sociológica que para la historia del arte. Este gusto estuvo extendido en la Europa de aquel tiempo, y es posible encontrarlo prevaleciente en Rusia, con las necesarias adaptaciones suscitadas por la nueva estructura social.

Igualmente reveladores del genio del siglo XIX, si no es que más, resultan los interiores. El gusto por lo pintoresco, en la primera década del siglo, estuvo contenido todavía dentro de los límites de un —en cierta manera— pedante clasicismo que, sometido a la razón, prescribía una decoración que conviniera con el espíritu y la ocupación del habitante. Así, por ejemplo, para el hogar de un amante de la caza, los pertrechos de cacería; armaduras, espadas y Victorias Aladas fueron decoración apropiada de un cuadro que representara a un militar (de acuerdo con un principio racional tan viejo como el *Trattato dell'arte della pittura*, 1585 de Lomazzo). No obstante, alrededor de 1815 se impuso una nueva manera, que pronto habría de caracterizar al típico interior Biedermeier y sería preponderante en el resto de la centuria. En la *Confession d'un enfant du siècle*, Musset deplora el decorado de los años treinta

en que los muebles de todos los periodos y regiones están juntos y revueltos. Nuestra época es anodina. Hemos fallado al estampar el carácter de nuestra época en nuestras casas, nuestros jardines, o cualquiera otra cosa... Las casas de los ricos son colecciones de curiosidades; lo antiguo, lo Gótico, el gusto renacentista y el Luis XIII, todo es aventado ahí como en un puchero. En una palabra, tenemos algo de cada centuria excepto de la nuestra. Eso nunca había sucedido. El eclecticismo es nuestra divisa: pepenamos cualquier cosa adquirible: esto por su belleza, esto otro por lo comfortable, aquello de más allá por su antigüedad, y algo más hasta por su fealdad; de tal forma que vivimos de naufragios, como si el fin del mundo estuviera a la vuelta de la esquina.

Lejos de fallar en estampar el carácter de su época en la decoración de interiores, el hombre del siglo XIX hizo de su casa el perfecto espejo de su alma, con su minuciosa acumulación de detalles, sus sentimientos de agobio en congruencia con los apabullantes cortinajes, y al mismo tiempo (lo que parece contradictorio), su desesperado apetito de flores y de presencia de la naturaleza, tanto en paisajes pintados como en pájaros disecados. Constatamos las mismas características en las modas femeninas que nos sugieren ambas cosas, represión y sublima-

Lejos de fallar en estampar el carácter de su época en la decoración de interiores, el hombre del siglo XIX hizo de su casa el perfecto espejo de su alma, con su minuciosa acumulación de detalles, sus sentimientos de agobio en congruencia con los apabullantes cortinajes, y al mismo tiempo (lo que parece contradictorio), su desesperado apetito de flores y de presencia de la naturaleza, tanto en paisajes pintados como en pájaros disecados.

Al mismo tiempo, aparece un nuevo género: el de los interiores por sí mismos, reproducidos en todo detalle, sin la presencia de seres humanos, uno de cuyos primeros ejemplares es la reproducción de una habitación del Prinz Max Palais en Dresde, 1776, alguna vez, en la ahora inexistente colección Karl Haberstock.

ción (imperfecta). La habitación, o el cuerpo, son protegidos del exterior por cortinas, colgaduras, volantes, etcétera, con todo, la huella del mundo exterior, vuelta inofensiva e idílica al ser reducida a su valor emblemático, queda impresa precisamente en tales corazas.

Es posible que la exuberancia de un interior victoriano o Biedermeier tenga otra razón de ser, apuntada ya por Walter Benjamín,⁶ en la disociación entre el ámbito del trabajo —la oficina, con su carácter ordinario, plano, prosaico— y el oasis de confort y alivio, el hogar, al que se considera cuna de sueños y fantasías. “Para el individuo en la intimidad los interiores son su universo. Ahí acopia lo distante y lo pasado. Sus aposentos son como palcos en el teatro del mundo.” Como Wemmick le dice a Pip en *Great Expectations* de Dickens (cap. xxxvi) al hablarle de su hogar en Walworth: “Walworth es un lugar, y esta oficina otro... No deben ser confundidos. Mis sentimientos Walworth deben expresarse en Walworth; ningunos otros, sino mis sentimientos oficiales deben encontrar expresión en esta oficina.” Su casa era “el Castillo”. “Al llegar ante sus murallas” —escribe Pip (cap. xxxvii)—, “vi izada la bandera de Gran Bretaña y alzado el puente levadizo, pero sin arredrarme por este alarde de desafío y resistencia, llamé a la verja y fui introducido, de la manera más pacífica, por el anciano (el padre de Wemick).” Un supuesto puente levadizo existió en el frente de la mayoría de las casas Biedermeier, y no sólo la imagen externa sino que la decoración de los interiores evoca frecuentemente a la Edad Media.

En la última parte del siglo XVIII, en los retratos y en las pinturas de género de Boilly, Marguerite Gérard, Martín Drolling en Francia, pero sobre todo en Alemania y Dinamarca, comienza a notarse un énfasis en los interiores. Al mismo tiempo, aparece un nuevo género: el de los interiores por sí mismos, reproducidos en todo detalle, sin la presencia de seres humanos, uno de cuyos primeros ejemplares es la reproducción de una habitación del Prinz Max Palais en Dresde, 1776, alguna vez, en la ahora inexistente colección Karl Haberstock.⁷ El pintor que mejor expresó este nuevo estilo fue G. F. Kersting (1783-1847), en buen número de escenas llenas de *Stimmung* “pintó el *Heimat* en el que el hombre de su época se mueve, en el que se siente realmente en casa”.⁸ La pauta para todas estas pinturas es siempre la misma: una figura única, un hombre en su escritorio, o una niña frente al espejo o bordando en su bastidor, son vistos en su simple circunstancia, cerca de una ventana que sólo ocasionalmente permite un vislumbre de la escena exterior: generalmente voltean hacia otra parte, de tal suerte que no llaman la atención principal de los

⁶ Walter Benjamín, *Schriften*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1955, vol. I, p. 414.

⁷ Véase la ilustración XVIII en A. Feulner, *Kunstgeschichte des Möbels*, Berlin, Propyläen Verlag, 1927.

⁸ Richard Benz y Arthur Schneider, *Die Kunst der deutschen Romantik*, Munich, 1939.

espectadores, que son atraídos, primero que nada, por la habitación por sí misma con sus escasas piezas de mobiliario y el juego de luces y sombras efecto de la claridad del día que entra por la ventana, o debida a alguna lámpara por la noche: lo que el pintor desea transmitir es el significado de los interiores, su *Gemütlichkeit*, su *Stimmung*. Es este un sentimiento de índole diversa de aquel transmitido por los pintores románticos, tales como Friedrich y Runge, cuyo principal interés era la distancia, la infinitud del mundo circundante: Kersting se concentra en lo inmediato, en lo cercano;⁹ como Wordsworth en la Ode to Duty, parece estar “cansado” de la “libertad desaforada” y “desear un reposo que siempre sea el mismo”. Este sentimiento de un apacible refugio duradero respira desde sus interiores: el mundo que importa se encuentra circunscrito a cuatro paredes: el pintor parece decir con Blake, aunque con diferente aplicación: “Contén la infinitud en la palma de tu mano y la Eternidad en una hora.” ¿Por qué ansiar lo infinito cuando la felicidad está tan a la mano? ¿Para qué pedirle al espíritu del viento ser conducidos como repentina nube por sobre el universo, rivalizando con él, indómito e impetuoso, cuando con permanecer en casa puede uno sentirse señor de su pequeño universo de objetos familiares, y encontrar contento en enumerar su delicioso inventario?

En el Hamburg Kunsthalle hay un recuerdo familiar pintado por Julius Oldach (1804-1830) para las bodas de plata de sus padres: retratos de óvalo de los miembros de su familia acompañados de viñetas en las que se conmemoran afectuosamente episodios cotidianos de la vida familiar. En los países germánicos nunca hubo tantas *conversation pieces* ni pinturas de interiores como en el periodo Biedermeier. Al iniciar el siglo, Francia parecía estar yendo por el mismo camino, con Garneray, Loeilliot, y otros pintores de interiores, pero los temas Biedermeier pronto retrocedieron hacia un segundo plano en esa tierra agitada por ambiciones románticas, sueños sociales y el anhelo por lo exótico y lo excepcional. Ahí, los artistas se rebelaron contra los ideales de la clase media de una manera desconocida por las otras naciones europeas. Pero en Inglaterra, como contrapeso a un Carlyle y a un Arnold, uno encuentra legiones de escritores que se avinieron a hacer concesiones a lo victoriano, Dickens, a quien algunos críticos han ubicado como radical... aun Thackeray fue crítico indulgente de aquella sociedad.

La bandera de la revolución continuó desplegada en Francia a todo lo largo del siglo XIX, en política (1830, 1848, la Comuna de 1871), en moral (Baudelaire, Flaubert, aun Lautréamont), en artes (los impresionistas) de tal forma que la famosa pintura de Delacroix *La Liberté guidant le peuple* puede ser tomada como

⁹ De esta parte del ensayo estoy en deuda con una disertación de Fritz Laufer, *Das interieur in der europäischen Malerei del 19. Jahrhunderts*, que ha sido publicado, sólo parcialmente en Zurcí en 1960 (Buchdruckerei Schippert & Co.).

emblema del espíritu francés en el siglo XIX, mientras que, si para el mismo periodo, uno tuviera que buscar emblemas apropiados que describieran el temperamento prevaeciente en Inglaterra y en los países germánicos, tendría que pensarse, quizás, en la tonada de “Hogar, dulce hogar”, en el espíritu navideño de Dickens y en la pintura de Uhde “Stille Nacht, heilige Nacht”.

El término “naturaleza muerta”, en más de un sentido, es el apropiado para la vastísima producción de pinturas de interiores, sobre todo en los países germánicos durante el siglo XIX. Son tan discursivas como las pinturas religiosas de la Edad Media o los retratos de cortesanos, guerreros, humanistas y hermosas damas del renacimiento italiano. Celebran los placeres del hogar, un *hortus conclusus* carente de misticismo, y el orgullo de la propiedad. En el curso del siglo los interiores fueron abarrotándose más y más. Uno tiene solamente que mirar las colecciones de acuarelas preservadas en Charlottenburg, Sans Souci, el Museo Oranje Nassau en La Haya (Álbum de la reina Sofía) o el Álbum de Chigi (en l’Ariccia, Roma) que contiene vistas de las habitaciones ocupadas por la familia Wittgenstein en diversas partes de Europa, incluso en Rusia, de 1834 hasta 1843. Este último álbum, por ejemplo, da una buena idea de la clase de vida que se daban el príncipe Wittgenstein y sus pares en esa Europa decimonónica donde la aristocracia, a despecho de la Revolución francesa, aun disfrutaba un prestigio considerable y mantenía el monopolio del ocio y de los pasatiempos que hoy en día, de forma moderada y popularizada, son compartidos por todo mundo (hoy son accesibles a las mayorías, los sitios de veraneo y viajes a países distantes). Al hojear este álbum pareciera escucharse todavía el empedernido carillón del reloj de Versalles que siguió sonando después que María Antonieta había aparecido frente a la multitud por última vez en el patíbulo, o ese otro carillón de la catedral de San Pedro y San Pablo, que repicaba “¡Dios guarde al zar!” cuando la revolución rusa había ya arrasado con el zar y con un ingente número de familias nobles como los Wittgenstein.

En los interiores de otros siglos, el amueblado ponía de manifiesto, todavía, los signos de estar destinado a propósitos determinados: algo evidente en las escasas piezas del mobiliario de una habitación medieval o del Renacimiento; es sólo bajo Luis XIV que se hizo una distinción entre el mobiliario pensado sólo para mostrarse (destinados a la corte) y aquel otro que cumplía con alguna función para una familia burguesa; pero cuando en el siglo XVIII la aristocracia prefirió las *maisons de plaisance* y los *hotels* a los palacios majestuosos, cuando en la corte la diversidad de habitaciones, el confort y lo placentero parecen lo deseable, entonces dio comienzo la edad de oro del diseño de interiores, con la fusión de los gustos aristocrático y burgués, y con la creación de una nutrida variedad de tipos de muebles novedosos diseñados para cubrir las diversas exigencias en comodidad y confort: el librero, tipos diferentes de mesas, cada una para cumplir una función específica (como las mesas plegables, los *dumb-servants*, escritorios, etcétera), y sofás y sillas con nombres atractivos (el

bergere, el marquise, el dúchese, el turquoise, el veilleuse, etcétera). Pero aun con toda esta variedad, los diseños de interiores del siglo XVIII no eran redundantes; cosa que difícilmente puede decirse de los interiores Beidermeier dado su apego al ornato superfluo y particularmente por su determinación, que llegó a ser manía, a disimular el uso práctico de los muebles, con cubiertas, carpetas, colgaduras, con desparramar porcelanas y objetos sobre cualquier superficie disponible, y esconder las paredes bajo hileras de pinturas que alcanzaban el techo.

Este deseo de disimular el uso práctico de los muebles junto con el predominio de elementos decorativos por sobre los funcionales promovieron la transformación del interior Biedermeier en un templo del arte que, generalmente, lo que logró fue transformarlo en una suerte de cámara sepulcral en la que todas las formas concebibles de posesión terrenal son prodigadas, juntas, para la vida después de la vida del ocupante. La presencia de tantos objetos, inexplicable y desconcertante, hizo de los interiores Biedermeier algo misterioso. También siniestro. No sorprende que Benjamín haya podido encontrar una conexión con las historias policíacas.¹⁰ También Poe, inventor de la novela policíaca, escribió *Philosophy of Furniture*. Es sólo con el final del siglo que se hizo un intento por impedir la pérdida de carácter resultante de tamaño abuso de decoración arbitraria; y el *art nouveau* nació, no precisamente como el último escape de un arte avasallado por un mundo crecientemente mecanizado, como sostiene Benjamín; fue, más bien, un intento por convertir la técnica en arte al someter artículos de concreto armado a una metamorfosis ovidiana hasta darles características vegetales, una suerte de inversión del mito según el cual, supuestamente, la arquitectura gótica derivaba de un pasaje en la selva. La vegetación vivió poco, sin embargo el alma de acero se impuso con el endurecimiento del *art nouveau* surgido en Holanda. La reducción a lo esencial y las desnudas formas geométricas en De Stijl anunciaron lo que hoy en día llamamos el gusto moderno.

Pasemos ahora a considerar al más frívolo de los fenómenos externos en el siglo XIX: la moda. Echemos un vistazo a una colección de revistas de moda del siglo XIX temprano, o mejor aún, a esas series de caricaturas amables que corrían bajo el título de *Le Bon Genre*, que cubrieron los primeros veinte años del siglo, e intentemos ver en ellas algo más que los tocados *a la Titus* o a

Es sólo con el final del siglo que se hizo un intento por impedir la pérdida de carácter resultante de tamaño abuso de decoración arbitraria; y el art nouveau nació, no precisamente como el último escape de un arte avasallado por un mundo crecientemente mecanizado, como sostiene Benjamín; fue, más bien, un intento por convertir la técnica en arte al someter artículos de concreto armado a una metamorfosis ovidiana hasta darles características vegetales, una suerte de inversión del mito según el cual, supuestamente, la arquitectura gótica derivaba de un pasaje en la selva.

¹⁰ Walter Benjamín, *op. cit.*, pp. 415-16: “El interior no es sólo el universo, sino la envoltura del individuo privado. Habitar significa dejar huellas. Esto resulta más evidente en los interiores. Se inventan cubiertas y protectores, montones de revestimientos y envolturas, que ayudan a desaparecer las huellas del uso diario. También las huellas de los habitantes desaparecen en los interiores. Nace la historia de detectives que andan a la caza de esas huellas. La *Philosophy of Furniture* y las historias de detectives hacen de Poe el primer fisonomista de interiores. En las primeras novelas de detectives los delincuentes no son ni caballeros ni apaches, sino particulares de clase media”.

Thorstein Veblen en su Teoría de la clase ociosa ha construido una explicación con leyes que encuentran fundamento en el principio de que la suntuosidad es indicativa de la pertenencia a las clases superiores.



la *Caracalla*, o aquellos zapatos de seda para dama, tan frágiles que se afirma de un zapatero haber replicado a una dama que se quejaba de que su par se había combado: “La señora caminó.” Una cosa nos impacta más aún que las muselinas y las túnicas griegas de las damas: las ropas de hombres y mujeres, cuando se las ve juntas, no desentonan: vivos colores alegran a ambas; más aún, a inicios del siglo, la variedad de colores de la ropa de los hombres capta la mirada debido a la casi generalizada blancura de las prendas femeninas. Ciertamente, los pantalones masculinos son normalmente blancos —blanca, también, es la voluminosa atadura cuyas elaboradas lazadas se aprendían en tratados especiales— y los sombreros de copa son por regla general grises o negros, pero véanse los colores vivos o pastel de las levitas y chalecos. Verdes botella, azules, púrpuras, levitas rojizas, chalecos rojos con aplicaciones rojas o amarillas, o rayados rojos con blanco, o amarillos brillantes, o azules con flores rojas; y hasta levitas pistache, y azul cielo, cafés claro, pantalones con matizados otoñales. Un dandi, Brummell, se vestía de manera mucho menos vistosa proponiéndose la exquisitez en el corte y en los detalles; su atavío, comparado con el del petimetre, es lo que un verso libre a una copla rimada; pero Brummell, en este ejército de la moda, da la impresión del *Petit Caporal* con su impecable chaleco gris en medio de la plana mayor de sus mariscales de campo, tan llamativos como pájaros tropicales. El color, entonces, a principios de la centuria, no ha sido abandonado por el sexo masculino; mujeres y hombres armonizaban en la misma vívida paleta.

Tomemos ahora una *conversation piece* de mediados de centuria. Un fotógrafo de 1860 nos muestra la corte imperial en Fontainebleau; las damas sentadas en los escalones, la fotografía no revela los colores de sus vestidos, pero podemos indagar en torno a ellos; tenemos sólo que consultar una revista de modas para discernirlos. Los hombres alineados justo arriba detrás de ellas; y por último, en el agua del pequeño lago, a Napoleón III se le ve con el príncipe imperial en un pequeño bote. Todos los hombres, el emperador incluido, visten chalecos negros, y corbatas del mismo color. O consideremos otra fotografía (de las de la colección Cromer) que nos presenta a un grupo de nobles alemanes: los hombres lucen, todos, chalecos y corbatas negras, y las dos damas están vestidas en sedas alegres (una de ellas lleva un vestido con un modelo escocés, posiblemente tiras rojas y blancas sobre un fondo verde). ¿Por qué tal uniformidad en los hombres en contraste con la alegre variedad de su indumentaria al principio de la centuria? ¿Por qué, en cambio, los vestidos de las mujeres ganaron en excentricidad cuando los comparamos con el temprano siglo XIX? ¿Por qué sus hinchadas enaguas y alegres sombreros nos parecen tan extravagantes? ¿Por qué la moda masculina se endureció? Pocos fenómenos son tan claras evidencias de una completa revolución social. Thorstein Veblen en su *Teoría de la clase ociosa* ha construido una explicación con leyes que encuentran fundamento en el principio de que la suntuosidad es indicativa de la pertenencia a las clases superiores.

Siempre, las modas femeninas han obedecido, y continúan obedeciendo, a dichas leyes. De tal manera, por ejemplo, que los zapatos de seda del *Premier Empire*, pensados para arropar el pie, no para caminar, ilustran la ley del ocio conspicuo; las delgadas túnicas griegas del mismo periodo, que dejaban el cuerpo casi desnudo, ilustran la ley de la afrenta conspicua y también la del ocio conspicuo en la medida en que no tomaban en cuenta las condiciones climáticas: la ropa interior se reducía al mínimo en aras de la figura, exponiendo así a estas elegantes señoras a pescar neumonía. Por otro lado, los embarazosos vestidos que se pusieron de moda hacia la mitad del siglo entorpecían los movimientos en conformidad con el mismo principio de poner de manifiesto la completa indisponibilidad de la persona que los llevaba encima a desarrollar una vida productiva.

La indumentaria masculina de principios del siglo XIX se adecuaba al mismo criterio: apretados pantalones y botas altas dan testimonio del hábito de montar, una actividad aristocrática; por otro lado, cuellos pensados para dar a quien los gastaba la elegante apariencia de estar siendo estrangulado son indicativos del ocio conspicuo: esto podría de hecho parecer contradictorio, porque el ocio y el confort difícilmente pueden ser asociados con el estrangulamiento; pero ese no es el punto, sino más bien la impresión que conlleva el verse del todo indispuesto a la actividad mecánica. El dandi es un mártir, una flor clavada en unas estaca: a Brummel se le reconoce el haberse hecho transportar, en silla de mano, justo al umbral de la casa en la que estaba teniendo lugar la fiesta con cuya presencia habría de ser bendecida: ahí hubo de ser depositado inmaculado, impoluto.

Con el impacto de la revolución industrial en los años treinta, sin embargo, los signos de indisponibilidad, de declarada indolencia, cesan de ser indicadores masculinos de pertenencia a la clase adinerada. El industrial es frecuentemente más rico que aquel otro que vive de sus rentas: la vida industrial deja de ser sinónimo de una vida de preocupaciones, febril; dejó de ser deshonrosa. Para un hombre era suficiente el mostrar los signos distintivos de la clase que manejaba el dinero para denotar que tomaba parte, no en la producción inmediata de bienes, pero sí en la distribución de la riqueza. En adelante, el traje oscuro, el sombrero de copa, ropa blanca impecable y un paraguas cuidadosamente cerrado. A principios de siglo, la ropa masculina fue la del galán, del hombre cuya principal ocupación era cortejar a las damas; para mediados de siglo se convirtió en la del financiero, del hombre al manejo de los dineros públicos.¹¹ Su sobrio atavío puede rastrearse hasta el severo estilo de los puritanos; esta asociación en la moda podría confirmar la opinión de aquellos que han visto en la concepción puritana de la vida los orígenes del capitalismo moderno. Con bastante naturalidad, el



¹¹ Véase a Quentin Bell, *On Human Finery*, Londres, Hogarth Press, 1947.



atavío masculino moderno se estableció en el país donde el sistema industrial se desarrolló primero —Inglaterra— que es incidentalmente también el país de la revolución puritana; y desde entonces la moda londinense ha dado la pauta a la indumentaria masculina. La evolución del cuello masculino provee una buena ilustración de la transición que va desde el ideal del galán o del caballero (para usar el término antitético de Puritano en el siglo XVII en Inglaterra) al ideal del financiero: el cuello se acortó y se acortó, con el curso de la centuria, y aparte de esporádicas vueltas al estrangulador cuello alto, evolucionó hacia el suave cuello bajo de nuestros días. Si bien, por un tiempo, permaneció en uso, para los militares, el traje espléndido, lleno de futilidades, que tenía en común con el vestuario femenino la sujeción a la ley del consumo conspicuo, y la preservación de elementos atrofiados que alguna vez habían tenido un propósito práctico, preservados como emblemas inútiles sin más excusa que el estar vacíos de utilidad práctica actual. Tales uniformes, magníficos como resultan para los desfiles en tiempos de paz, mostraban su inutilidad y aun su peligrosidad para los soldados en tiempo de guerra. El cargo hecho a la Light Brigade, que recientemente ha dado contenido al tema de un libro merecidamente famoso de Cecil Woodham-Smith (*The Reason Why*), podría calzar al periodo victoriano como uno de esos episodios típicos que John Aubrey rebuscara con el propósito de retratar con una instantánea la esencia de un carácter. Seiscientos hombres a caballo, como consecuencia de una orden confusa y malentendida, a la carga al valle de la muerte en preciosa procesión, con no otro futuro que ser barridos por los cañones rusos; Lord Cardigan, solo, galopando al frente de todos, se ofreció a los azorados rusos vestido en su uniforme espléndido que relumbraba con galones dorados; heroico y grotesco como alguien que se presenta a una reunión pública desnudo; estos son signos sintomáticos de un periodo y una sociedad que albergase, bajo la apariencia de una ilustración devaluada, una confusión de principios y propósitos que eventualmente la llevará al punto decisivo, a la crisis.

Los uniformes perdieron gradualmente su esplendor en el curso del siglo XIX, y desde entonces, dos guerras mundiales han acelerado de tal modo el proceso que en nuestro tiempo el uniforme de un alto mando, con su color acero o tierra, no es sino la sublimación del overol del mecánico. Pero la revolución en la indumentaria masculina de la que hemos conversado es sólo un aspecto de la decadencia general de lo pintoresco que la era industrial originó en la apariencia externa del mundo.

Recordemos cómo era Inglaterra a principios del siglo XIX: era el tiempo de los purasangre, carreras de caballos, contiendas boxísticas (un deporte que no encontró un Píndaro como su bardo, sólo la pluma de un ensayista, Hazzlitt), de los duelos *Manton* de pistola, de los *clippers*, el supremo logro en navegación, y de las diligencias que celebraba De Quincey. Todas ellas, cosas que guardan un cierto parecido una con otra, justamente como Beau Brummell, que perfecto desde sus botas hasta sus

En nuestros días, bien pudiera ser que estemos aproximándonos a una suerte de nuevo equilibrio: la máquina toma inexorablemente el control de todos los aspectos de la vida, desde el diseño industrial hasta el de la pintura y de la arquitectura; la poesía puede estar maquinada; la música, ser electrónica.

elaboradas corbatas y sombreros, guarda un cierto parecido con las columnas corintias sólo que multiplicando en crecientes y cuadrados (la corbata correspondiente al capitel, el sombrero de copa al ábaco); todas ellas, cosas que estuvieron marcadas por el mismo tipo de elegancia esbelta, grácil, de tal modo que una pistola y un caballo tenían un perfil similar —en ambos delgado y austero— y el *clipper* que cruzaba los océanos bajo el dominio británico, y la diligencia que corría a la nunca antes vista velocidad de catorce millas por hora por caminos perfeccionados por MacAdam, fueron frutos del mismo gusto, manifestaciones del mismo espíritu. A lo mejor, uno tiene que volver al mundo antiguo, a la Grecia de Pericles, o a la Italia renacentista, para encontrar tal armonía de estilo impregnándolo todo. Piénsese tan sólo en la diligencia, que, con su cuerpo suspendido por muelles, y sus ruedas de rayos, no era menos elegante que los caballos y poseía características tan en correspondencia con el equilibrio del periodo —un balance logrado entre lo delgado pero robusto en las articulaciones—, como la arrogante balística línea de los modernos automóviles (características de torpedos o tiburones) se corresponde con nuestra era. Para hacer el cuerpo de la diligencia aún más humano, los flancos eran decorados con las estrellas de las cuatro órdenes de caballería, casi como si éste fuera el pecho de un uniforme —de hecho, tenía los hermosísimos colores de un uniforme, con el amarillo dominante—. Por último, hay que tener presente que la educación de un dandi (o *gay young bloods*, como eran llamados) no se consideraba completa hasta que hubiese alcanzado la pericia en el manejo de un carruaje tirado por cuatro caballos, como norma en *Brighton Road*, poblado, de punta a punta, con petimetres frente a quienes, el caballero-sobre-ruedas pudiera alardear sus aptitudes. Diletantes, entre ellos el famoso conde D'Orsay, formaron el *Four-in-hand Club*, cuya regla era “conducir como choferes pero lucir como caballeros”. La Inglaterra rural aún intacta, con la magnificencia añadida de las casas *country*: los caballos jamás habían sido tan bellos, los coches alcanzaron en sus diseños una gracia suprema, la indumentaria masculina era simple y exquisita. Pero, como siempre en el curso de la historia, el logro de la perfección es la antesala a la catástrofe. Los carruajes y los buques veleros alcanzaron la perfección en el preciso momento en que el uso del vapor en el transporte los condenaba. Cuando en 1838 el Parlamento aprobó la ley que autorizaba el traslado del correo por tren, se declaraba la suerte de la diligencia —y de muchas otras cosas—.

En nuestros días, bien pudiera ser que estemos aproximándonos a una suerte de nuevo equilibrio: la máquina toma inexorablemente el control de todos los aspectos de la vida, desde el diseño industrial hasta el de la pintura y de la arquitectura; la poesía puede estar maquinada; la música, ser electrónica. Pero la etapa entre la destrucción de la vieja armonía y el advenimiento de la nueva (demoníaca como pudiera parecer a *los laudatores temporis acti*) estuvo acompañada por el declive de los viejos estándares y los desatinados intentos —que llegaron a ser

hasta ridículos— por vérselas con la nueva realidad, junto con un amplio rango de restauraciones nostálgicas de estilos viejos y un patético amontonamiento de “fragmentos apuntalados” contra las “ruinas” de la centuria.¹²

Concibo al siglo XIX como un periodo así, de *âge ingrat*, de laboriosa transición. Esto implica expresamente un juicio adverso a muchas de las manifestaciones que pasaron como arte en este siglo, y no podría ser de otro modo, al menos en lo que concierne al arte que mejor expresa el temple de un periodo, es decir, la arquitectura, con todo y que hayan habido tentativas recientes¹³ por revalorar las construcciones victorianas. La escena confusa ofrecida por la arquitectura del siglo XIX es un espejo de los tiempos. Pero la inquietud que mostró ser verdaderamente adversa a la arquitectura fue en cambio saludable fermento en el campo social. El progresivo ascenso de las clases trabajadoras es un hecho demasiado conocido para que sea necesario discutirlo aquí. La emancipación de las mujeres es otro de los logros del siglo XIX.

A la idea generalizada de la posición de las mujeres en sociedad en los inicios de la era victoriana la ilustra acertadamente lo siguiente: “La provincia particular de una mujer es atender con paciente asiduidad el lecho de la enfermedad; vigilar los pasos inseguros de la infancia; comunicar a la juventud los rudimentos del conocimiento, y bendecir con sus sonrisas a aquellos de sus amigos que vacilan ante este valle de lágrimas”.¹⁴ La mujer era todavía la criatura angelical del *Provençal* y de los poetas del *stil nuovo*, pero traducidos a terminología burguesa —un querubín o serafín con crinolinias por alas, tras las cuales el cuerpo es angelicalmente invisible—. Como en los libros del periodo romántico, era atrapada en un encuadrado *à la cathédrale*. Esta mujer gótica encuentra en la enfermedad y la muerte dos ocasiones magníficas para desplegar su exuberancia reprimida. Las ceremonias mortuorias nunca fueron más elaboradas ni más sutilmente graduadas con matices sin cuento que en la Inglaterra victoriana. Y más allá, también: la etiqueta prescribía que los apartamentos de la viuda del Duque de Berry en el Pabellón de Marsan debían de estar todos colgados de negro; negros velos escondían espejos y oropeles, y velas amarillas de cera completaban la decoración sepulcral, recordándonos la ingenuidad del sofista griego, que, habiendo perdido a su mujer, no quiso ver nada blanco en torno suyo de manera que fue atendido por sirvientes negros, y el aparato funerario de aquel caballero español del siglo XVII, quien no contento con cubrir los muros de negro, quemó velas negras y recurrió a otras inven-



¹² T. S. Elliot, *The Waste Land*, V, New York, Boni & Liveright, 1922.

¹³ Véase a Henry Russell Hitchcock, *Architecture, Nineteenth and Twentieth Centuries*, Pelican History of Art Series, Harmondsworth, Penguin, 1958.

¹⁴ C. Willett Cunningham, *Feminine Attitudes in the Nineteenth Century*, London, Heinemann, 1935, p. 73.

ciones lúgubres que recordaban la Casa del Dolor del emperador indio, Moctezuma.

Nadie duda que las damas victorianas acentuaban no pocas veces su papel pasivo con un toque de masoquismo. Aun cuando haya alguna exageración cuando se ha hablado de una orgía de sadismo entre las clases medias altas durante las décadas de los años últimos —sesenta y setenta— como hizo C. Willett Cunningham, la confesión de una dama, que él trae a cuento, según la cual los “lazos apretados producen sensaciones deliciosas, mitad placenteras, mitad dolorosas”, es discurso suficiente.

La educación de las mujeres tenía aspectos grotescos: se les enseñaba a realizar bordados exquisitos, pero no a confeccionar sus propios vestidos; a pintar flores en cera o en conchas de mar, a dorar paisajes de yeso, aprendían a bajar graciosamente de los carruajes. Aprendían el italiano, por ser necesario para cantar: el canto era un adorno que ninguna damita podía desdeñar, como si, de acuerdo con una ancestral idea, la principal tarea de una mujer fuera proporcionar reposo al cazador o al guerrero de vuelta al hogar después de su pesada jornada; en una palabra, como alguna dijo, a la mujer se le enseñaba todo en función inversa a su importancia.

Sin embargo, es también el periodo en que el movimiento feminista, iniciado en la época de la revolución francesa por la futura mujer de Godwin, Mary Wollstonecraft (su *Vindication of the rights of Women* fue publicado en 1792), comenzó a ejercer una influencia en la concepción de la mujer de las grandes novelistas victorianas. La cuña por medio de la cual el movimiento feminista penetró en la sociedad victoriana fue la filantropía: tomó ventaja de la idea prevaleciente del papel de la mujer que ya hemos ilustrado. Las misiones filantrópicas consolidadas alrededor de 1850, proveyeron una ocupación para las mujeres de clase media sensibles a lo vacío de sus vidas y a la futilidad de una educación del tipo antes aludido. Un primer estadio de filantropía voluntaria fue seguido por otro en el que el servicio de mujeres empleadas era remunerado ya con un salario; se fundaron escuelas para preparar a las mujeres para las misiones en hospitales y escuelas, en correccionales y reformatorios: las profesionales tomaron los puestos de las ignorantes, y un gran paso se dio con la admisión de mujeres al Social Science Association en 1857. Octavia Hill creó casas modelo para los pobres, pidiéndoles pagaran pequeñas rentas con el propósito de formarles un sentido conveniente de la dignidad; Harriet Martineau organizó obras de caridad de acuerdo con un programa científico en Ambleside. La profesión de institutriz, en un principio propia de damas jóvenes de buena familia venidas a menos, fue organizada en la Asociación para la Promoción del Empleo de Mujeres (1857). Las primeras universidades para mujeres se fundaron: el Queen's College for Women (1848) y el Bedford College (1849). La profesión de institutriz en la novela llegó a su momento estelar principalmente con Becky Sharp de Thackeray y con Jane Eyre de Charlotte Brontë. Tales institutrices no eran bellas; Becky era

pálida con pelo rojizo, Jane era pequeña y común, y, con todo, fueron exitosas. No sólo las institutrices, sino las más interesantes mujeres en la ficción victoriana —por ejemplo en las novelas de Trollope— estuvieron lejos de ser hermosas. Esto apunta a una gradual imposición del enfoque femenino y a una revancha que las mujeres estaban tomando contra las concepciones masculinas tradicionales de adorables muñecas sin cerebro. Después de que las mujeres trabajadoras, costureras o institutrices, que aparecieron en tantos best-sellers de las décadas de 1840 y 1850, llegaba el turno de las enfermeras encabezadas por la inigualable Florence Nightingale durante la guerra de Crimea. En 1858, las mujeres sitiaron la profesión médica; la señora Lynn Linton fue la primera mujer periodista en recibir un salario; poco a poco la profesión de actriz comenzó a verse con respeto, cuando antes, a una mujer que se exhibía a sí misma en público se la consideraba poco menos que prostituta. Conforme la posición de la mujeres cambió gradualmente en la escena victoriana,¹⁵ también en otros asuntos dicha escena estuvo lejos de ser estática; el tono cambió sensiblemente después de la muerte del príncipe consorte (1861) y su ideal de la pureza doméstica, y con la aparición del príncipe de Escocia, el alegre futuro monarca Eduardo VII. Cambió, no solamente respecto de una discusión más franca y abierta de los problemas de moralidad e inmoralidad, sino fundamentalmente debido a la importancia conquistada ya por las mujeres solteras en la sociedad inglesa.

Otro aspecto de la educación que nos impacta como si estuviera muy lejano de nuestro sistema es la educación de los niños victorianos: a quienes eran educados en las universidades se los obligaba a escribir epigramas en latín sobre temas diversos, justamente como sus ancestros habían tenido que hacerlo en el siglo XVII, y con una insistencia por el ingenio de este mismo siglo. Los métodos de educación en Eton y Winchester, donde la crueldad, la intimidación, y los varazos eran ocurrencias cotidianas, son suficientes para impresionarnos, desde que nos hemos hecho sabios con Freud y sus revelaciones acerca de la represión y la neurosis. Mejor debiera sorprendernos el que a través de tales medios tan rudimentarios para reforzar la disciplina hubiera podido producirse un tipo de muchacho “de la más alta integridad y coraje, complaciente, un poco pedante, amable aunque insensible e inexpresivo,”¹⁶ de hecho, el típico inglés del siglo XIX que llamaba a su padre “señor” y estaba listo para asumir “la pesada carga del hombre blanco”. Para bien o para mal, esos jóvenes ayudaron a crear un imperio; en tanto que los sistemas modernos, en su ansiedad por no ser causa de represiones en la juventud, han visto, entre sus resultados, en todo el mundo, un aterrador incremento en la delincuencia juvenil. Por ello, antes

Otro aspecto de la educación que nos impacta como si estuviera muy lejano de nuestro sistema es la educación de los niños victorianos: a quienes eran educados en las universidades se los obligaba a escribir epigramas en latín sobre temas diversos, justamente como sus ancestros habían tenido que hacerlo en el siglo XVII, y con una insistencia por el ingenio de este mismo siglo.

¹⁵ Véase a Patricia Thompson, *The Victorian Heroine, A Changing Ideal, 1837-1873*, London and New York, Oxford University Press, 1956.

¹⁶ Marion Lochhead, *Young Victorians*, London, Murria, 1959, p. 25.

de declarar extraños los métodos educativos victorianos, debiéramos reflexionar si la posteridad no podrá considerar nuestros métodos aún más extraños. Y lo que puede decirse de la educación podría quizá llevarse también a otros terrenos; si la pintura victoriana nos parece tan peculiar, ¿qué pensará la posteridad de la pintura abstracta de nuestra época? Y si el siglo XIX merece el epíteto de *stupid*, ¿no merecerá nuestra centuria un epíteto aún más severo tal como, por ejemplo, demente?

¿Cómo reconocer los grilletes de la tradición?

Franz Boas

Fragmento del artículo “An Anthropologist Credo”, publicado en *The Nation*, núm. 147, 1938, pp. 201-204. Este mismo trabajo fue revisado posteriormente por Boas e impreso en el libro editado por Clifton Fadiman, *I Believe*, Nueva York, Simpon & Schuster, 1939, pp. 19-29. Traducción de Antonio Saborit.

La base de mis primeras reflexiones fue un hogar alemán en el que eran una fuerza viviente los ideales de la revolución de 1848. Mi padre, liberal, aunque no fuera una persona activa en los asuntos públicos; mi madre, idealista, con un vivo interés en la cosa pública, fundó en casa un jardín de niños hacia 1854; estaba dedicada a la ciencia. Mi padre conservaba un afecto emotivo por el ceremonial de su casa paterna, sin permitir que ella influyera en su libertad intelectual. De ese modo se me ahorró la lucha en contra del dogma religioso que aflige la vida de tantos jóvenes.

Mi juventud estuvo dominada por un temprano e intenso deseo por observar todo aquello sobre lo que oía o leía. Por lo tanto, las preguntas filosóficas estuvieron lejos de mí durante la adolescencia, y viví mi mundo inmediato sin especulación alguna, disfrutando ingenuamente cada nueva impresión.