

# Barnwell después de Lillo (1731-1798). Manifestaciones del genio desperdiciado en la adaptación novelística de *The London Merchant* por Thomas Skinner Surr

Alejandro Goldzycher

Universidad de Buenos Aires / Conicet

*agoldzycher@gmail.com*

## Resumen

Cierta tradición crítica ha consagrado a *The London Merchant* (1731), de George Lillo, como obra inaugural de la “tragedia doméstica” o “drama burgués”. Pese a los altibajos que sufrió la popularidad de la pieza, ésta fue objeto de un importante *revival* en 1796. Al calor de éste se publicó *George Barnwell. A Novel* (1798), de Thomas Skinner Surr. El autor complicó notablemente el argumento y el sistema de personajes del drama para componer un relato pleno de inquietudes características de su propio tiempo: la emergencia de la novela gótica, la paranoia contrarrevolucionaria y, quizás sobre todo, la polémica sobre el genio que atravesó la segunda mitad del siglo. Este trabajo expone cómo los personajes de Barnwell (quien adquiere ahora cualidades chattertonianas) y Mr Mental (cuya figura es el más relevante aporte de Surr) son caracterizados en la novela a partir de la figura del genio desperdiciado. Abordaremos esta problemática a la luz del debate dieciochesco sobre el genio así como de las circunstancias ficcionales que afrontan los personajes, de cuya caracterización se desprende una reflexión sobre el potencial humano, sobre la naturaleza del genio y sobre las condiciones que propician, obturan o pervierten su florecimiento en el seno de la modernidad burguesa.

## Palabras clave

Genio, Burguesía, *Fashionable life*, Novela, Biografía literaria.

## Abstract

*The London Merchant* (1731) by George Lillo has been established by a certain critical tradition as a pioneering example of ‘domestic tragedy’ or ‘bourgeois drama’. Despite the ups and downs in its popularity, the play inspired an important revival in 1796, in the context of which Thomas Skinner Surr’s *George Barnwell. A Novel* (1798) was

published. The author drastically complicated the plot and the character system of Lillo's piece, which resulted in a narrative filled with typical concerns of its own time: the emergence of the Gothic novel, the counterrevolutionary paranoia and, above all, the debate around the idea of genius that developed throughout the second half of the century. The aim of this paper is to discuss the way the characters of Barnwell (who now displays Chattertonian qualities) and Mr Mental (whose figure is Surr's most relevant contribution) are characterised in terms of the idea of 'wasted genius'. We will address this issue in the light of the eighteenth-century debate on genius as well as of the fictional circumstances the characters face, depicted as they are in a way that reflects on human potential, on the nature of genius, and on the conditions that favour, obstruct or pervert its flourishing in the heart of bourgeois modernity.

## Keywords

Genious, Bourgeoisie, Fashionable Life, Novel, Literary Biography.

“A man of genius is dropt among the people, and has first to encounter the difficulties of ordinary men, without that confined talent which is adapted to a mean destination”.

Isaac D'Israeli, *An Essay on the Manners and Genius of the Literary Character* (1795)

## 1. George Barnwell, del drama a la novela

Representada un total de setenta veces en vida de su autor, *The London Merchant* –la obra más célebre del dramaturgo inglés George Lillo (1691/3-1739)– fue una de las piezas teatrales más aclamadas de su tiempo. También fue, según lo ha querido una tradición crítica muy extensa y consolidada, el texto fundacional de un nuevo subgénero dramático, por no decir de toda una nueva codificación de los vínculos entre arte y sociedad.<sup>1</sup> “Drama burgués”, “tragedia burguesa”, “tragedia doméstica” han sido las denominaciones más habituales de este fenómeno, cuya resistencia a las taxonomías, cuya inestabilidad onomástica y cuya complejidad de matices no restan solidez a su funcionamiento efectivo –como práctica y/o como concepto– en los campos de la dramaturgia, de la crítica y de la historiografía de la literatura. Y sin embargo, al estrenarse la pieza de Lillo en el teatro de Drury Lane el 22 de junio de 1731, sus horizontes parecían muy poco auspiciosos. Además de la oscuridad de su autor y de los silbidos con que, sólo siete meses antes, parte del público despidiera su obra *Silvia; or, the country burial* (1730), tanto el material “bajo” como “el estilo” de la pieza (aceptemos, por ahora, estas vagas nociones) volvían sumamente improbable su

<sup>1</sup> El drama de Lillo será publicado en el marco de la colección “Arte & Estética” de Editorial Prometeo en el primer semestre de 2017 (estudio preliminar: Marcelo G. Burello y Alejandro Goldzycher; traducción y notas: Alejandro Goldzycher; presentación: Lucas Margarit).

aceptación por parte de los espectadores. El argumento trataba acerca de un aprendiz seducido por una prostituta, quien se aprovecha de la inocencia de él y aun de sus buenas intenciones para obtener beneficios económicos. Atormentado por su conciencia, el joven se ve arrastrado a perpetrar crímenes cada vez peores (desde la desobediencia y la fornicación hasta la mentira y el hurto, y de ahí al asesinato) para satisfacer a su amante, trazando su derrotero todo un arco de caída y redención.

Lo cierto es que el desenlace de aquella primera representación superó ampliamente –en un sentido positivo– todas las expectativas. ¿Fue popular la pieza de Lillo porque fue innovadora? ¿O este factor de innovación habría surtido efecto, precisamente, en virtud del carácter “masivo” de la recepción de la obra (fueran cuales fuesen las circunstancias que propiciaran ese carácter)? Como sea, dicho factor fue advertido, en términos favorables, por diversos comentaristas contemporáneos. Identificación simpatética, didactismo eficaz, renovador empleo de la prosa, la pregunta central continuó siendo por qué aquella pieza de mérito indudable para algunos, tan cuestionable para otros, dio en originar un fenómeno de tan vasta envergadura como lo fue su recepción dieciochesca. Esto no impidió que la popularidad de la obra sufriera severos altibajos con el correr de las décadas. Tras ser completamente ignorada en la escena londinense entre 1790 y 1796, *The London Merchant* llegó todavía a experimentar un importante resurgimiento gracias al esfuerzo de la famosa actriz trágica Sarah Siddons, quien interpretó en aquella ocasión el papel de la prostituta. Se ha dicho que fue por obra de Mrs Siddons que afloraron las “posibilidades heroicas” del personaje (cfr. Price, 1950: 128; McBurney, 1967: xxiv), cuyas múltiples dimensiones habrían pasado inadvertidas para el primer público de Lillo y, probablemente, también para el dramaturgo mismo.

Fue al calor de este revival finisecular que, dos años después, vieron la luz los tres volúmenes de George Barnwell. *A Novel* (1798), firmados por Thomas Skinner Surr. Son muy escasos los datos biográficos que nos han llegado sobre este autor.<sup>2</sup> Hombre de negocios convertido en exitoso novelista, su nombre ha caído en el olvido y casi no existe bibliografía crítica que aborde su producción. Todo indica que su ópera prima fue la novela *Consequences* (1796), firmada originalmente “A gentleman” pero atribuida explícitamente a Surr en la contraportada de las ediciones iniciales de George Barnwell y de *Splendid Misery* (1801), ambas del mismo autor. Todavía más resonante que el éxito de estas dos obras –aunque, al parecer, no menos efímero– fue el de la siguiente novela de Surr, *A Winter in London* (1806), reeditada siete veces el año de su publicación y otra vez el año siguiente. Al igual que la precedente, esta novela profundizó las cualidades melodramáticas de George Barnwell al tiempo que perfiló el interés temático por los rituales de la vida elegante. Nueve años transcurrirían hasta la aparición de una quinta novela, titulada *The Magic of Wealth* (1815). Se ha atribuido también a Surr otras tres obras de ficción cuya autoría es, cuando menos, dudosa: *The Mask of Fashion. A Plain Tale* (1807), *Richmond, or Scenes in the Life of a Bow Street Officer* (1827) y

<sup>2</sup> Para algunos datos adicionales, véanse la entrada correspondiente a Surr en el *Oxford Dictionary of National Biography* (2004) y las esporádicas referencias personales contenidas en las “advertencias” y en los “prefacios” de sus obras.

*Russell: or, The Reign of Fashion* (1830). En cuanto a George Barnwell, fue con su publicación que Surr adquirió notoriedad como autor literario. La novela tuvo numerosas ediciones y llegó a traducirse al francés. En el “Advertisement” inicial, el autor buscó respaldo en la refrescante interpretación de Mrs Siddons –que él aseguraba haber presenciado– para anticiparse a quienes pudiesen considerar que su versión novelística “differs too much from the vulgar openness of character they have been accustomed to associate with the original” (I: vi, vii). Irónicamente, esta poderosa figura femenina (ahora rebautizada “Elinor Milwood”) es la que más se desdibuja en el tránsito del drama a la novela, no porque Surr introdujera novedades interesantes en el personaje, sino por la forma en que este último resulta absorbido –al igual que todo el proceso de la seducción de Barnwell, que Lillo plasmara en nítido crescendo– por una trama y por un sistema de personajes indeciblemente más complejos que los de la pieza teatral.<sup>3</sup>

El aporte más sobresaliente de Surr a este sistema radicó, más bien, en la introducción de la figura de Mr Henry Mental. Sobre todo en el primer volumen, la presencia de este personaje –inexistente en la obra de Lillo, pero elevado por Surr a un rol casi coprotagonístico– se vuelve a menudo todavía más dominante que la de Barnwell. Para éste, Mental asume gradualmente el rol paterno y la autoridad intelectual que el mercader Thorowgood encarnara, de un modo muy distinto, en la pieza de Lillo. Se convierte, también, en su más estrecho confidente. La diferencia de edad y la amistad personal entre George y Mental favorecen, además, cierto efecto especular entre ambas historias de vida, las cuales se conectan mutuamente en clave de prefiguraciones, de *reenactments*, de coincidencias, de afinidades y de entrelazamientos varios hasta coincidir, definitivamente, a través de un *plot twist* que no correremos el riesgo de arruinar. El factor común de estas múltiples formas de convergencia parece claro: se trata de la caracterización, tanto de Mental como de Barnwell, en términos de la figura del genio desperdiciado.<sup>4</sup> No en vano las esperanzas frustradas, los horizontes engañosos, los

<sup>3</sup> Algunos de los personajes de Lillo (Barnwell, Millwood, el tío de George, Maria) ven ampliado su rol en medida variable. Otros reencarnan en figuras muy secundarias o sencillamente desaparecen. La figura de Thorowgood es desplazada hacia la periferia de la acción bajo la forma de Mr Freeman, padre de una “Maria” cuyo rol es prácticamente idéntico al del personaje homónimo de Lillo. De Trueman, el compañero aprendiz de Barnwell, no se percibe la menor huella, aunque encontramos leves homologías funcionales en las figuras de Rigby (sólo por su condición de pupilo del burgués Mr Emery), Mr Lambton (“a very genteel young man” [I: 211] con quien George entabla placenteras conversaciones) y, especialmente, Eliza Barnwell (cuyo afecto y cuya confianza su hermano traiciona). Tampoco hay rastro de Lucy o de Blunt, los sirvientes y cómplices de la Millwood de Lillo: aunque sabemos que la Milwood de Surr tiene, por lo menos, una “maid” a su disposición, el narrador apenas nos recuerda su existencia. El autor introduce, asimismo, un vasto elenco de personajes secundarios originales comenzando por el frívolo Mr Emery, quien se convierte en maestro de George desde un lugar muy diferente del que ocupara el venerable Thorowgood.

<sup>4</sup> Con esta expresión intentaremos reunir dos dimensiones del problema. Por un lado, la figura del “neglected genius” según Chatterton la encarnó por excelencia hacia finales del siglo XVIII. Esto es: el genio incomprendido y arrojado a un medio social que ignora, entorpece o incluso reprime el desarrollo de los poderes que delatan al genio como tal. Por el otro lado, la idea de un “genius thrown away”: es decir, el que malgasta su potencial en insignificancias, tal como lo hizo aquel pastor cuyos poderes “*might have made him a greater mathematician than Archimedes*” de no haberlos consagrado al malabarismo con huevos (Addison, 1794: 177). La novela de Surr desarrolla una interrelación entre ambas dimensiones. Al menos en gran medida, es esa misma condición general de “neglect” lo que empuja a sus protagonistas –vicisitudes biográficas mediante– a manifestar su potencial de manera indigna,

proyectos inconclusos o más bien descarriados, son un motivo recurrente a través de la novela. Aunque a George se le conceda la salvación eterna, el potencial de sus “facultades extraordinarias” no deja de ser una promesa incumplida. Es todo un proyecto de ser humano lo que, con él, se derrumba. Lo mismo se aplica –en parte, por otros caminos– al caso de Mental, a quien vemos convertido en un excéntrico fracasado. El potencial que encierra el genio como tal no se ve aquí, sin embargo, simplemente abortado o subdesarrollado. No se trata de un mero tránsito hacia (o un estancamiento en) la mediocridad. La caída de estos hombres de genio lleva, en su propia forma, la impronta (la perversión) de ese carácter extraordinario.

Entre las instancias más representativas del debate dieciochesco sobre el genio, Surr citó únicamente *An Essay on the Manners and Genius of the Literary Character* (1795), de Isaac D’Israeli. No obstante, la terminología general de aquella polémica resulta, con frecuencia, perfectamente reconocible a través de la novela. El Essay de D’Israeli es una de las numerosas aproximaciones teóricas en torno a la figura del genio que proliferaron en Gran Bretaña durante la segunda mitad del siglo XVIII. Entre los aportes más importantes destacan, además del ensayo de D’Israeli, *A Dissertation upon Genius* (1755), de William Sharpe, la recepción de *De l’Esprit* (1758), de Helvétius, *Conjectures on Original Composition* (1759), de Edward Young, *An Essay on Original Genius* (1767), de William Duff, y *An Essay of Genius* (1774), de Alexander Gerard. Para explicar este fenómeno se han citado diversos factores, como por ejemplo la creciente influencia de la psicología empírica sobre el discurso de la crítica, el viraje desde el interés por las reglas de los géneros y por prácticas artísticas pretéritas hacia una crítica más volcada a cualidades comunes a todas las artes, la preocupación por la figura del artista “no educado” o proclive a prácticas heterodoxas (pero aun así capaz de producir grandes obras) y una inquietud cada vez mayor en relación con el método científico y con las diferencias y las analogías entre las mentes de los científicos y las de los artistas, respectivamente (cfr. Malek, 1980).

Es en esta trama de referencias, antes que en la reconsideración de la figura del genio por parte de los románticos, donde arraiga particularmente la perspectiva de Surr, ese coetáneo casi exacto de Wordsworth. Esto no significa que el autor buscara polemizar con cada uno de los autores que participaron de aquel debate o que su novela necesariamente ilustre alguna posición previamente formulada. De hecho, su invocación de algunos de los conceptos en juego (“intellect”, “sensitivity”, “faculty”, “fancy”, etc.) tiende a aliviarlos de la pluralidad de determinaciones y de la carga polémica que suelen encerrar en el marco de la controversia teórica. De ahí su concepción quizás involuntariamente sui generis del genio, en cuya fragmentaria exposición –por momentos, una suerte de pastiche donde se difumina la variedad ideológica y conceptual de sus fuentes filosóficas– se concentra el primer volumen de la novela. La reconstrucción cabal de esta aparente “filosofía del genio” reclamaría una investigación aparte. Tampoco nos será posible examinar la figura en cuestión específicamente a la luz de problemáticas como la política o, sobre todo, la religión, muy presentes en

---

perversa y/o degradada.

George Barnwell y, por eso mismo, igualmente merecedoras de un abordaje más pormenorizado. Aun así, no dejaremos de referirnos a estos aspectos –toda vez que así lo dicte nuestro eje de análisis– a la hora de abordar una problemática parcialmente distinta, pero no menos relevante: esto es, la forma en que la novela de Surr expone ciertas ideas sobre el genio como tipo social –y, en particular, sobre la manifestación de éste bajo la figura del genio desperdiciado– como soporte de una reflexión acerca del potencial humano, de la naturaleza del genio y de las condiciones que propician (o bien, con mayor frecuencia, obturan o pervierten) el florecimiento de éste en el contexto de la moderna sociedad burguesa.

## 2. Mental: ¿una filosofía del genio?

El personaje de Mental –quien habita una residencia próxima a la mansión de Sir James Barnwell, tío de George– es presentado, al comienzo de la novela, principalmente a través de la mirada de “los otros”. Una mirada que se nutre y se deja llevar por la fuerza del chisme y que desvaría en su afán clasificador. De Mental se dice que es “neither whig nor tory, nor a high, nor low church-man; [...] supposed to be equally averse to all kings, and to all religion” (I: 30).<sup>5</sup> Llama la atención la austeridad de su vestimenta, de sus costumbres y de sus modales. Su único placer es, según se cuenta, “the triumph of argument”, en pos del cual “he would constantly controvert the most allowed truths; delighted in attacking revelation, and was indefatigable in discovering the scruples of his hearers in religious points” (I: 31). Los calificativos se suceden: George lo llama “strange”; el capellán Mr Sandall, “an atheist”; Sir James, “a cynic [and] a singular man” (I: 50). La pronta entrada en escena de Mental en persona parece confirmar todos los rumores. El propio Surr decide incluir una rara nota a pie de página para distanciarse explícitamente de la cosmovisión del personaje (I: 36). Sin embargo, la serie de entrevistas que se inicia entre George y el misterioso caballero –quien se muestra horrorizado ante la perspectiva de que aquél sacrifique sus “capacidades” y sus “nobles facultades” al desempeño de un oficio (el joven está, en efecto, a punto de ser admitido

<sup>5</sup> Es muy interesante la observación que ha hecho un crítico acerca de esta embrionaria, pero muy significativa, caracterización del personaje de Mental. Transcribámosla *in extenso*:

Following Burke, what Thomas and numerous other anti-Jacobin novelists rely upon is a putative ‘old philosophy’, successful, and thus laudable, by virtue of its evident results (the perfections of the present day), but never actually explained. Since neither this old nor new philosophy was ever defined, the point at issue was merely the newness, the innovation, the wholesale transformation [...] of the political landscape, something utterly condemnable [...]. Surr evidently felt it both inadequate and inappropriate merely to make his new philosopher, Mr Mental, the opposite to Sir James, the local squire and ‘a whig of the old school, and a high church-man’ [...]. A new epoch of iniquity had dawned, and all previous delinquency had apparently been rendered obsolete, but the new challenge had no vocabulary of its own [...]. [Surr’s] first endeavour was to define it in terms of its opposite, and although he admits himself unsuccessful in finding an ‘old philosophy’ which could form a direct counterpart, he still enlisted an already established political lexicon (kings, religion and rebellion), a strategy which remained the only method of proceeding for anti-Jacobins (Grenby, 2001: 71, 72).

como aprendiz del burgués Mr Emery)– ofrece tanto a Barnwell como al lector la oportunidad de acceder a la intimidad y al pasado de Mental directamente a través de la voz de éste, cuya narración autobiográfica produce el efecto de un auténtico relato por entregas, cliffhangers incluidos (cfr. I: 137). Cuando, en una ocasión, Mental deja por escrito a George un segmento de su relato, ya que no tiene tiempo de narrárselo en persona, la situación comunicativa prácticamente no varía: Barnwell como oyente (o como lector) pasivo de los extensos monólogos autobiográficos de Mental.

Al principio, la descripción que Mental hace de sí mismo apenas trasciende la caricatura. Su autorretrato es el de un misántropo desencantado, el de alguien que ha renunciado a esas fantasías (“[such] as Sympathy, Friendship, and Love” [I: 57]) a las que Barnwell, como el joven Mental antes que él, aún insiste en aferrarse. Por añadidura, estos primeros encuentros ocurren en paralelo a las exploraciones de George y su hermana Eliza, entre las cercanas ruinas de un monasterio, en busca de una misteriosa figura enmascarada que entona melancólicas canciones en la oscuridad y que resulta no ser otro que Mr Mental (I: 50). Todo esto parecería ratificar con creces las habladurías de la gentry vecina. Lo que hacen los monólogos de Mental es contextualizar estas conductas, explicitar la cosmovisión de la que éstas derivan (y que, además, ofrece herramientas conceptuales para interpretarlas), descubrir la personalidad de Mental como producto, no sólo de una historia de vida, sino también de cierto fondo sociocultural. En pocas palabras: desabsolutizan (o, al menos, intentan hacerlo) su condición de freak.

Pero mientras Barnwell empieza a ver a Mental bajo una nueva luz, los hombres de Sir James dan con pistas materiales que vinculan (acertadamente) al excéntrico con las misteriosas apariciones en la abadía. Es la chispa de verdad que enciende, ahora abiertamente, la llama de la calumnia. Una muchedumbre de campesinos se agolpa ante la casa de Mental, a quien creen culpable de asesinato; el capellán ha difundido rumores de encantamientos, de nigromancia, de ocultamiento de Illuminati y de crimen. Este episodio trae a la memoria los disturbios ocurridos en Birmingham en julio de 1791, así como la paranoia anti-científica y anti-especulativa que irrumpió en ciertos sectores de la sociedad británica en pleno estallido de la Revolución Francesa. Según se ha notado, no pudo pasar inadvertido para Surr que la introducción de personajes y de temas anti-jacobinos en medio de la efervescencia contrarrevolucionaria le garantizaría la simpatía de buena parte de la crítica, al tiempo que conferiría a su propia novela cierta “contemporaneidad”, por no decir *voguishness* (cfr. Grenby, 2001: 184). Esta circunstancia contribuye a probar que el personaje de Mental se vio, hasta cierto punto, inspirado por la figura de Joseph Priestley, gran parte de cuyo laboratorio, biblioteca y manuscritos resultó destruida durante los disturbios. Irónicamente, cuando Sir James y sus hombres ingresan en el estudio de Mental, se descubre que la lúgubre utilería de su gabinete no ofrece más que “melancholy memorandums of energies of mind decayed and faded” (I: 154; subrayado nuestro). Los objetos que Mental atesora entre una confusión de libros, panfletos, periódicos y manuscritos componen una auténtica alegoría de su caída: su trágica historia familiar; su obsesión con los poderes del genio y con los límites que le impone a éste su humanidad; sus propias inquietudes científicas –condensadas en rotos y polvorientos artefactos de experimentación– como expresión de una mente extraordinaria, pero finalmente echada a perder.

El episodio revela a Mental como víctima directa de aquello que él censura en una sociedad prejuiciosa, como prejuiciosos son quienes se apresuran a estereotiparlo y a adjudicarle crímenes diversos, en parte sobre la base de una evidencia insuficiente, en parte por su mera condición de outsider.<sup>6</sup> Se observa, no obstante, cierta ambivalencia en la posición que el personaje expresa en cuanto al lugar y al rol que cumplen las mentes extraordinarias en la sociedad moderna. Hay una dimensión optimista en su concepción del ser humano como tal, del que reivindica “[his] faculties so comprehensive that all nature bows before him” y “[the] dignity of human nature” (I: 36, 37). Pero, al mismo tiempo, Mental se muestra extremadamente crítico del orden social (en la práctica, hasta el punto del desaliento), censura la “apatía” del corazón de los hombres (la cual, según dice, destruye los lazos sociales y rebaja las más altas pasiones humanas al rango de la bestia) y lamenta la aparente imposibilidad de que un auténtico sentimiento de fraternidad enlace a toda la humanidad. Y así como Mental reconoce en el sentido de trascendencia un principio universal y la única idea innata en el hombre (al margen de las múltiples formas en que se manifiesta ese sentido alrededor del globo), al tiempo que se dice inspirado por sentimientos de filantropía, también destaca que sólo muy pocos –cuyas mentes califica de “enlightened”– son capaces de elevarse sobre el prejuicio para, motivados por la benevolencia, guiar a ese resto de la humanidad que aún vaga entre tinieblas. Esta iluminación, dice Mental, debe ser lenta y gradual para evitarse efectos contraproducentes (III: 66-69). Expresión de esta condición ilustrada es, para él, “[the] originality of mind”, sintagma que refiere a la capacidad, por parte de una persona, de pensar por sí misma sin dejarse influir por supersticiones ni por autoridad alguna más que la de su propia razón.

Este extenso monólogo filosófico prácticamente parafrasea un pasaje de *An Enquiry Concerning Political Justice*, de Godwin (libro IV, capítulo II), obra a la que Mental se refiriera ya, apenas veladamente, en su primera aparición. También Godwin adjudicó a un benevolente grupo de mentes extraordinarias la misión de iluminar a la multitud. Este proceso debía, para él, concretarse de manera gradual pero incesante para evitar que se propagara un fervor ciego allí donde se buscaba difundir la razón (Godwin, 1793 I: 207). Pero aunque Mental expresa estos mismos pensamientos en una clave más bien paternalista, su disposición tiende, en la práctica, a adquirir una forma aristocratizante. Si Mental todavía persevera en amonestar los prejuicios de los “no iluminados” una vez abandonada su lucha, lo hace con desdeñosa complacencia y en el estrecho marco de

<sup>6</sup> La derrota del prejuicio es pasajera. Una vez que Mental parte hacia Londres, varias historias vuelven a circular a propósito de su persona, por “curiosity or the love of scandal” (I: 178). Todavía en el volumen III, el capellán se refiere a Mental como “that impious atheistical Illuminati” (III: 148), volviendo a invocar como prueba de esto los objetos hallados en el estudio de Mental así como sus incursiones nocturnas en la abadía (esos mismos indicios, precisamente, sobre cuya base se había declarado la inocencia del excéntrico). También en Londres el personaje es sorprendido en situaciones extravagantes; los Emery lo perciben llanamente como un *freak*. Irónicamente, en uno de los episodios climáticos de la novela, Mental asume una falsa identidad que le permite acercarse a Milwood y que resulta poco más que una versión hiperbólica de su propia extravagancia. Pero, sobre todo, él mismo no tarda en confesar a Barnwell que *efectivamente* es culpable del crimen de su esposa, aunque el destinatario de la fatal puñalada haya sido el amante de ella, el pintor Linmore, quien además fue propietario del cráneo que Mental guarda en su estudio y que “was once the repository of much intelligence and [...] glistened with the dews of sensibility” (I: 156).

fugaces interacciones interpersonales.<sup>7</sup> Es él quien tiende a identificar esas mentes “superiores” con la figura del genio, la cual se discierne en esos “true philosophers” a quienes el personaje se refiere en el pasaje citado (mientras que Godwin, más concesivo, hablaba de “persons of some degree of study and reflection”) (Surr, 1798 III: 68; Godwin, 1793 I: 206). Tampoco es casual que sea Mental quien acapara la mayor parte de los empleos de la palabra “genius” (o “Genius”: el criterio de la variación no es claro) a través de la novela. Ya en el transcurso de su primera entrevista con Barnwell el personaje se preocupa por distinguir el genio respecto de ciertas marcas, conceptos o situaciones con los que éste podría confundirse: “[the] restlessness of mind”, cierta “morbid sensibility” (I: 71) y, ante todo, el estado de “idleness, which oft assumes the mark of genius, but is not, cannot be allied to it” (I: 71). Este concepto negativo de “idleness” (referido al tipo de ociosidad que su renta garantiza al aristócrata) se diferencia, a su vez, del concepto de “leisure”, al que Surr asocia connotaciones negativas (en vista de las tentaciones que semejante estado conlleva “in such a place as London” [II: 165]) pero también, con mayor frecuencia, positivas: se trata del tiempo que puede reservarse “to the improvement of mind, to the elegant pursuits of literature, and [...] correspondence” (II: 165; cfr., también, Adelman, 2011).<sup>8</sup>

Los empleos de la palabra “genio” por parte de Mental abrevan en esa tradición que, al menos desde Shaftesbury (1749 [1711]) y Addison (1794 [1711]), comenzó por confundir la concepción del genio como entidad trascendental con su identificación específica con individuos concretos, acepciones que el diccionario de Johnson (1755) reconoce como igualmente válidas. Esta torsión conceptual contribuyó a abrir la posibilidad de referirse a una persona como “a man of genius” o como “a genius” sin más. En consonancia con esta gradual introyección del genio, Mental tiende a invocar este concepto en referencia específica a personas determinadas. De estos usos se desprende la idea –reforzada en dos casos por una patente marca verbal– de que el genio es algo que se posee (“my genius” [I: 67]) o que, al menos, se contiene (“I [...] discovered in him uncommon genius” [I: 163]). Más ambigua en este último sentido, pero igualmente representativa de dicha concepción, es la frase “I should burst forth upon the world as a prodigy of genius” (I: 113). Exceptuando la referencia al pintor Linmore (I: 163), la persona en cuestión es, en todos estos casos, el propio Mr Mental (I: 67, 75, 92). La palabra “genio” también se

<sup>7</sup> En disonancia con una imagen de benevolencia mesiánica, Mental se aproxima, en este punto, a la caracterización que D’Israeli ofrece de la figura del genio irritado o incluso asqueado por el vulgo: “Thus the mind of genius feels a continued irritation in the croud. Let us attend to the expressions of genius, which can best describe it’s peculiar sensibilities. Petrarch frequently withdrew to his immortal valley, alike disgusted with the grossness of the vulgar, and the frivolity of the courtier” (1795: 68, 69). Es, también, una versión impotente y degradada del genio como “preachers of morality, and [...] arbiters of manners” que, “like the language of Cato, they are so many reprimands for folly, and remonstrances for vice” (Ibíd.: 165, 166). La actividad de Mental –*ensor morum* de salón– se limita, en este sentido, a pequeños sabotajes de reuniones sociales.

<sup>8</sup> Como veremos, el recuerdo autobiográfico de Mental ofrece variadas muestras de la oposición entre el mundo del trabajo y este estado positivo de “leisure”, oposición que –según Godwin– mantiene dividida a la humanidad en dos clases: “those who have leisure for study, and those whose importunate necessities perpetually urge them to temporary industry” (Godwin, 1793 I: 206).

introduce en proposiciones de valor más trascendental, sin por eso perderse de vista el caso puntual del personaje: “morbid sensibility, so oft’ mistook by it’s possessors for heaven-born genius” (I: 72), “Genius is not to be subdued” (I: 72), “submits to smother genius” (I: 72), “genius [is] madness, as to such information” (I: 156). Tanto en un caso como en el otro, Mental suele recurrir a metáforas que lo ayudan a expresarse sobre tan volátil referente. La imagen más poderosa es, previsiblemente, la del fuego (“embers of genius” [I: 72], “unextinguishable spark” [I: 92], “thy [...] embers blazed” [I: 98]). También se introduce la idea de la sed en las expresiones “thirst of literature” y “thirst of knowledge” (I: 71), situaciones que el personaje concibe, según parece, como (¿probables?) indicios de genio. Los verbos mismos añaden un suplemento metafórico alusivo a una fuerza que puede ser “indulged” (I: 71) o “gratified” (I: 71), pero también “conquered” (I: 71), “subdued” (I: 72) o “smothered” (I: 72).

A la luz de esta concepción marcadamente “introyectiva” del genio, no sorprende que la vaguedad referencial del término (tanto mayor en la novela de Surr) se vea compensada, aunque sea parcialmente, por la alusión a circunstancias, a signos, a acciones o a conceptos que Mental parecería concebir como manifestaciones específicas o como condiciones del hombre de genio. Conceptos como los de “intellect”, “reason”, “sensibility” o “(creative) fancy” –esos mismos que el personaje parecería considerar cuando habla de “mental powers” (I: 59) o de “faculties of no common magnitude” en general (II: 94)– aparecen asociados, con frecuencia diversa según el caso, a la figura del man of genius, aunque ninguno baste en sí mismo para definirla. Del discurso de Mental se desprende la idea de que el desarrollo de estos “poderes” o “facultades” llevaría al sujeto a fracturar la inmanencia de lo dado para oponerla a un mundo de lo posible. Esta operación se daría en virtud de un sentido de trascendencia de carácter universal (III: 66-69) del que el genio ofrecería, sin embargo, una inflexión específica. Así también Godwin destacaba que “To conceive an order of society totally different from that which is now before our eyes, and to judge of the advantages that would accrue from its institution, are the prerogatives only of a few favoured minds” (Godwin, 1793 I: 207). Y si bien este desdoblamiento atañe, en principio, a la propia perspectiva del sujeto, se vislumbra también un momento de objetividad cuyo horizonte último es, según Mental, la descomposición de “that order of things, and system of society” (I: 159). Y esto, en semejante contexto, significa la Revolución. De ahí el contraste entre la disposición de Sir James (“content to take this world as you find it”) y la de alguien como Mental (“[troubled with] that active principle [...] which, almost overlooking common things and common duties, soars into the regions of sublime inquiry”) (I: 72, 158). Para el hombre de genio, se trata del desgarramiento y de la frustración que entraña el incumplimiento, aparentemente perpetuo, de su deseo de cerrar la brecha que él mismo ha abierto entre lo que es y lo que puede ser. Y aunque tanto Mental como Barnwell experimentan instancias de aparente reconciliación entre ambos planos, lo que sobreviene es, invariablemente, una dolorosa desilusión.

### 3. Formas de trascendencia

Se observa, entonces, la postulación de una suerte de homología entre la apertura de un horizonte de utopía social y la concepción de la subjetividad –la del genio, muy en particular– como proyecto a realizar, operen o no ambas perspectivas, simultáneamente, en la óptica de un mismo individuo. Lo hacen, sin duda, en el caso de Mental, de quien se dice que ya niño delatara las potencias del intelectual (la relativa cercanía prerromántica entre el “genio científico” y el “genio poético” avala el término) y las del revolucionario. Más adelante se expresa cierta incompatibilidad entre estas dos dimensiones, pero no a propósito de Mental sino de un anónimo poeta presente en una reunión social a la que asiste Barnwell. Un amigo de éste caracteriza al pintoresco comensal como “a poet of uncommon genius”, pero también como un ardiente demócrata inspirado por la Revolución Francesa (II: 13). La convergencia entre ambos planos tiene como resultado una nueva y fugaz manifestación del genio desperdiciado. Un genio, en este caso, que no ha llegado a cultivarse plenamente dado que, al deslumbrar su razón, la *new philosophy* – concepto cuya definición Surr deja, convenientemente, en manos del sentido común del lector– no ha permitido que su mente se desarrollara sino a medias. Se trata de la idea del genio descarriado, no (o no meramente) por obra de constricciones externas, sino precisamente porque sus fuerzas no han hallado suficiente resistencia. Conforme una concepción habitual en el debate dieciochesco (cfr., por ej., Duff, 1767: 16-20, 70-72; Gerard, 1774: 71-95, 392-405; D’Israeli, 1795: 33), la razón y el gusto son invocados como fuerzas capaces de encauzar los poderes del genio. Si Mr Lambton está en lo cierto, tal vez el compromiso político en pos de aquella utopía social también hubiera frustrado, tarde o temprano, el despliegue individual de las “facultades” de Mental. Nunca lo sabremos: lo cierto es que el personaje fracasa tanto en un plano como en el otro.

En primer lugar, Mental no reviste ya la menor peligrosidad en cuanto al sostenimiento del orden político y social establecido, ni siquiera desde su actual posición reformista. Recluido en su vieja mansión, su contacto con el “mundo exterior” se reduce a la lectura de “Newspapers, pamphlets, reviews, and various publications, [...] on which I gazed an unconcerned spectator” (I: 175; subrayado nuestro). Se advierten aquí, en versión paroxística, algunos de los rasgos que D’Israeli señaló como frecuentes en el hombre de genio: “the eccentricity”, “the eternal conflict with the usages of common life” (1795: 103). Fue precisamente D’Israeli, entre los autores más representativos de esta instancia del debate sobre el genio, el que en mayor medida contribuyó a una tipología de esa figura en clave sociológica y, por ende, aquel cuya obra se ofrece más claramente al cotejo con el texto de Surr. No en vano es una cita del capítulo IV del *Essay* la que encabeza el inicio del relato autobiográfico de Mental. Así también notó el escritor y erudito inglés cómo, en virtud de “an extreme passion for retirement; [...] some of the warmest philanthropists are calumniated as haters of the human race” (Ibíd.: 61). No menos fallido resulta el desarrollo de los “poderes” de Mental en el plano de lo privado, donde él todavía deposita ciertas expectativas –que, sin embargo, enseguida abandona– tras su renuncia definitiva a la vida pública. Cancelado el impulso de modelar el presente en pos de un futuro determinado, la disolución de la esperanza sella el fracaso de Mental

como proyecto de genio.<sup>9</sup> No es que sus “facultades” se evaporen o que dejen, sencillamente, de desplegarse. Es que la forma misma de su desarrollo se vuelve perversa, funcional a la obturación de los “poderes mentales” que aún posibilitan ese desarrollo, aunque sea de una forma progresivamente limitada e inconstante.

Esos poderes se expresan, ya en sus últimos estertores, en la manera en que Mental incurre en una infantil y caótica sucesión de hobbies “científicos” (de los que se hastía, uno tras otro, hasta llegar a un completo desinterés al respecto y al escepticismo en cuanto a la posibilidad misma del conocimiento) y, sobre todo, en la crítica negativa e impotente hacia “los otros”. Algo de este genio residual perdura, simultáneamente, en el plano de lo poético: se trata de los paseos nocturnos de Mental entre las ruinas de la abadía, arpa en mano, cantando versos –algunos de los cuales serían atribuidos, erróneamente, a la pluma de Edgar Allan Poe (Poe, 1919: 151)– en memoria de su esposa asesinada. A esta caricatura de graveyard poet se ha reducido el tumultuoso polímata de aspiraciones revolucionarias. No se trata de una exaltación romántica del poeta atormentado. Es la ruina de un genio que ha perdido todo rumbo en su afán de salvar la brecha entre su imaginación y la realidad. Un genio que se convierte, así, en “an unorganized mass of useless energies”, abrumado como está por una melancolía que aparta su mente “from more useful occupations” (Surr, 1798 I: 180; III: 125; subrayado nuestro).

Del discurso de Mental se infiere que, en última instancia, el genio jamás podría desarrollarse con plenitud mientras no se concrete la utopía social. Esto no significa que la llana cancelación –antes que el encauzamiento– de los poderes del genio sea, para el personaje, una posibilidad deseable o siquiera factible a la hora de prevenir los males asociados a su (¿inevitable?) desviación, aunque el precio de esto sea el rebajamiento del genio a la mediocridad. El desgarramiento del mundo no admite resolverse a través de la supresión, sin más, de la dimensión de lo posible. Cualquier gesto en ese sentido no inspirará en el genio más que “a perpetual rebellion of intellect” (I: 59). Una vida de tormentos, incluso, si ese impulso no se ve satisfecho. Pero aunque el personaje reconoce ciertas circunstancias específicas como propicias al desarrollo del genio, su objetivo ostensible no es tanto indicar a Barnwell la senda que debe seguir para desarrollar sus facultades sino, más bien, prevenirlo contra la que indudablemente debe evitar, aun cuando esto implique oponerse a consejos bienintencionados. La postura de Mental es muy clara en este punto: de ahí la pertinencia del relato de su vida como exemplum. Al dejarse guiar pasivamente por una razón ajena (la de su tutor, quien lo impulsara a convertirse en aprendiz), él mismo había desatendido una de las virtudes

<sup>9</sup> La idea de la pérdida de la esperanza se reitera a través de la novela con variada carga de negatividad. Al despedirse de la casa natal, por ejemplo, George recrimina a *Hope* sus “delusive tales” (I: 13). Es también la esperanza personificada la que pinta las atenciones de Barnwell “in the colours most agreeable to her wishes” en la mente de la enamorada Maria (II: 229). Así también Mental se refiere al seductor de su esposa como el hombre que “plotted and executed the most mischievous damnation that ever blasted the tender bossoms of human hope” (I: 56). Más adelante alude a su viejo benefactor –quien le retirara su apoyo económico al perder gran parte de su fortuna– como “asesino” de las esperanzas que el propio Mr Darwall inspirara en su protegido. La esperanza es también, al igual que en la pieza de Lillo, el término clave que marca el contraste entre las respectivas posturas de Milwood y de Barnwell ante la inminencia de la muerte.

que más destaca en Barnwell: la vocación de pensar por sí mismo (cfr. I: 38). Si un hombre dotado de semejantes condiciones “submits to smother genius, he seals his own misery. [...] I did so; and mark my history” (I: 72, 73). No es casual que la situación que motiva el inicio de sus entrevistas con Barnwell sea el inminente ingreso, por parte de este último, en el mundo de los oficios. Es que la idea de una oposición entre el mundo del trabajo (o del dinero en general), por un lado, y el despliegue del genio, por el otro, resulta fundamental –quizás, como ningún otro rasgo de su cosmovisión o de su personalidad– en lo que respecta al establecimiento de Mental como personaje, así como a la interpretación que él mismo ofrece a propósito de su fracaso. De ello se trata su diálogo inicial con cierto joven baronet, a quien tilda de prejuicioso por su desdén hacia las actividades de la mente y su exaltación de los placeres del dinero.<sup>10</sup>

Lo que el relato de Mental ofrece en clave de *literary biography* es, entonces, una interpretación narrada de la caída del genio y de su desgarramiento entre el ocio y la economía, entre la vida familiar y social y la soledad creadora. En el Mental niño se anuncian el carácter solitario, la excentricidad, la vocación de liderazgo, la rebeldía y aun la contextura física del adulto (I: 64, 65). Es muy significativo que Surr ponga la mitad inicial del primer segmento autobiográfico bajo el signo de D’Israeli. “A man of genius –afirma éste– is often determined to shape his mind into particular form, by the books of his youth” (1795: 35). Considerando que Mental se recuerda como un lector ávido y precoz (más aun: comenta haberse sentido, alternativamente, un teólogo, un dramaturgo, un poeta o un novelista, según el último libro que hubiese leído), no sorprende –desde aquella perspectiva– la caótica polimatía, por no decir el diletantismo, del Mental adulto. Tal es el caso de quien “wou’d be all Genius” (Shaftesbury, 1749: 176) o, en palabras de D’Israeli (quien admite, no obstante, que un genio “should be intimate with the principles of every art”), el de esos “excursive merchants” que distribuyen pequeñas fortunas en lugares diferentes en vez de concentrar su riqueza (su atención) en un área específica (1795: 45, 102).

Pese a su énfasis en estas aparentes prefiguraciones, Mental se decanta discretamente –prácticamente por omisión, más allá de una observación explícita sobre las ideas innatas (III: 66)– hacia la figura del genio adquirido, precisamente en un tiempo en que ésta había perdido terreno frente a las posiciones innatistas. La confianza que su discurso muestra en cuanto a la posibilidad de una detección temprana del genio lo aproxima menos a D’Israeli (cfr. 1795: 25) que a Godwin, quien –en uno de sus dos ensayos titulados “Of the Sources of Genius”– afirmó que un observador sagaz bien podría reconocer “the first indications of genius” y que “The embryon seed that contains in it

<sup>10</sup> En efecto, la lectura de novelas no es, para el aristócrata (quien hace alarde de no haber leído ninguna y niega toda intención de hacerlo), más que una pérdida de tiempo y una actividad para niñas. También desprecia lecturas “of a more abstruse or erudite nature” ya que, según juzga él, ponen las cosas al revés y marean (I: 33). En cuanto a las ciencias, sólo manifiesta interés –irónicamente– por “[the science] to make an estate of ten thousand a year bring me happiness in the way I like it” (I: 33). La observación de George que tanto impresionara al excéntrico (y que éste no había podido, o no había querido, responder) había consistido, precisamente, en señalar a Mental que acaso él mismo estuviera incurriendo en el prejuicio al sostener que, “Had I known you [the baronet] were in the possession of ten thousand a year, I should by no means suspected you guilty of possessing a mind” (I: 34).

the promise of talent, if not born with a man, ordinarily takes its station in him at no great distance from the period of birth” (1797: 29). Esta idea vuelve tanto más doloroso el hecho de que, según Mental, se le impidiera desarrollar una potencia que ya se encontraba en él desde niño. En el marco de esta memoria de la infancia, el concepto de “fancy” refiere al acto mental a través del cual las “facultades” del personaje se proyectan hacia el futuro como potencia a desarrollar. La voluntad de concretar ese proyecto se expresa, en dos ocasiones, en términos de “ambition” (I: 64, 66). De este modo, Mental recuerda cómo a los trece años “I was qualified for the university; where I already was, in fancy, struggling for academical distinctions” (I: 66; subrayado nuestro). Así también se refiere a “the views [fostered by my] warm, romantic fancy” (I: 67) o, de manera similar, a “the suggestions of my romantic fancy” (I: 75).

El ingreso de Mental en Eton gracias a la asistencia económica de un pariente representa su más temprana instancia de aparente reconciliación entre lo dado y lo posible. Una instancia en cuyo marco la realidad de la sociedad burguesa parecería adecuarse, efectivamente, a la concreción de la fancy. “A public seminary is a little republic where the honours and advantages of the community lie open to all; and in no other soil can the seeds of ambition be so well cultivated” (I: 65, 66). Un microcosmos que integra ese orden social pero que, paradójicamente, expresa al mismo tiempo la potencia de un orden alternativo. El personaje nunca se acerca tanto como aquí a una formulación positiva de lo que serían las condiciones óptimas para el desarrollo del genio. En este caso, se trata de un sistema –según se afirma en *Political Justice*– que garantizaría “leisure and prosperity to every member of the community” y en cuyo seno “Genius would not be depressed with false wants and niggardly patronage” (1793: 807). Irónicamente, es la inesperada ruina económica de su benefactor la que arroja a Mental de ese engañoso estado de “reconciliación”. Toda esperanza de felicidad se desvanece en cuanto aquél oye, de parte de su pariente, las palabras “trade” y “apprentice” (I: 67).<sup>11</sup> Mental aún no se da por vencido: “Pride aided fancy; and I persuaded myself, that was my genius but known, it would certainly be patronized” (I: 67; subrayado nuestro). Pero el personaje no llegará a comprobar hasta qué punto, según D’Israeli, “The occupation of making a great name, is, perhaps, more anxious and precarious than that of making a great fortune” (1795: 104): pronto renuncia a su plan de solicitar mecenazgo y se somete a lo que, desde su punto de vista, parecería finalmente revelarse como un destino.

En consonancia con las reflexiones vertidas en el preámbulo de su relato, la represión del genio no lleva a Mental tranquilidad alguna, sino inquietud extrema. “Instead of sleeping that night, my mind was busily employed in contrasting the real with the fancied situation that was to succeed my school days” (I: 71; subrayado nuestro). La idea central que el personaje asocia a sus primeros tiempos en casa del almacenero Mr Nutting es la destrucción de la tan mentada esperanza, el derrumbamiento de “my

<sup>11</sup> Señala D’Israeli: ‘We never read the biography of a great character, whether he excelled in letters, or the fine arts, without reprobating the domestic persecution of those, who opposed his inclinations, and endeavoured to unfeather the tender pinion of juvenile genius’ (1795: 40).

romantic fancy”, de “my first hopes”, de “my pride”, de “[any] brightening prospects in futurity”, de la perspectiva de “studies and struggles to endure” (I: 75, 78), en beneficio de un sentido de trascendencia de estricta matriz calvinista que la voz autorizada de Barnwell denuncia como forma distorsionada, corrompida, de la religión (I: 179, 180). Las obras de Bunyan (*The Pilgrim’s Progress*, *The Holy War*) y uno o dos volúmenes de sermones desplazan las copiosas y heterogéneas lecturas de antaño. Es la manifestación paroxística de un orden social que Godwin –quien, por cierto, también fuera educado en un contexto de estricto calvinismo– llegó a comparar con “[a] great slaughter-house, of genius and of mind. [...] the unrelenting murderer of hope and gaiety, of the love of reflection and the love of life” (1797: 15). Ese mismo orden es el que ha impuesto un desgraciado antagonismo entre el individuo útil y el que tiende a perderse, en palabras de Mental, “in the regions of fancy” (I: 76). Esta experiencia no conlleva, sin embargo, la simple desaparición de los poderes del genio de Mental (como sí suele ocurrir, dice Godwin, con los niños de las clases más pobres [cfr. 1797: 15]). Se trata, antes bien, de la primera gran instancia de perversión de esos poderes. La síntesis de éstos con la formación calvinista de Mental –instancia que es, en principio, de pura negatividad– resulta en la descontrolada fancy del revolucionario: transfiguración de “[the] creative fancy” del genio (I: 59) en los engendros, no menos “geniales”, de “a distorted fancy –a sickly heart –a feverish, giddy brain” (I: 159).<sup>12</sup> En este contexto, el escepticismo y luego el ateísmo no son, después de todo, más que una torsión de la piedad extrema; la persecución fanática de la utopía social, una versión secularizada del excluyente (para el ultracalvinista Mr Nutting) horizonte del Cielo.

Es el contacto con Elinor Ellison, flamante pupila de Mr Nutting, lo que desencadena en Mental –quien pone “before my fancy the ignorant piety of my master and the profane intelligence of his ward” (I: 94, 95)– la liberación de su fanatismo calvinista. Su matrimonio con Elinor entraña para Mental su segundo gran momento de (falsa) reconciliación con el mundo. Bajo la protección de un librero de Paternoster Row (es decir, el epicentro del mundo editorial londinense), los Mental se dedican a realizar traducciones e incluso publican juntos un volumen de poesía; ella también disfruta de un modesto triunfo como novelista. “The life I now lead –recuerda Mental–was the very reality of that picture which imagination had taught my youthful heart to doat upon” (I:

<sup>12</sup> Cabe destacar que *George Barnwell* se publicó en plena crisis de la distinción entre obras especulativas y escritos sediciosos, cuando una publicación como *The Anti-Jacobin* podía desacreditar a una figura como Erasmus Darwin, “the self-fashioned advocate of reason and perfectibility, as an erratic individual of uncontrolled imagination” (Lessenich, 2012: 200; cfr., también, Keen, 2004). No de otro modo advertía D’Israeli, en su *Essay*, el hecho de que “The statesman only regards a philosophical writer as a man of dangerous speculations, who, if left in security, is daring, if attacked by persecution, is intrepid” (1795: 5, 6). Se ha notado, también en este sentido, cómo su novela *Vaurien* (1797) –la cual ha sido llamada la primera novela anti-jacobina– se ataca a Thomas Holcroft y a Godwin “for advocating an abstract and metaphysical system of ‘perfectibility’ that invites a revolutionary politics of radical and complete change” (Gaston, 2013: 797). También, su invectiva contra aquel “literary character” que “has been overwhelmed by ‘speculative phantoms’, losing itself in an endless ‘empathic monotony’ of ‘gigantic ideas’ and ‘hyperbolic truths’, [and] lives only in the ideal of the future; and his life was a life of anticipation and disappointment” (Ibid.: 798). En palabras de Gerard, Mental sería como aquellos pintores que “capriciously [...] create imaginary decorations, instead of inventing natural and consistent embellishments” (1774: 76).

36). Este pasaje demuestra que efectivamente existe la posibilidad de vivir de la literatura. También expone, aunque el viejo Mental no parezca notarlo, cuánto han ido descendiendo las expectativas del personaje, quien alguna vez fantaseara con emerger ante el mundo como “a prodigy of genius” (I: 113). No obstante, desde el instante en que devienen medio de subsistencia, las actividades de la mente se degradan indefectiblemente a los ojos de Mental y se convierten, para él, en fuente de desilusión y de fastidio: “possessing this reality, I was not content” (I: 136). Tal es la aporía en la que Mental se debate –el pensamiento en términos potenciales es, en definitiva, constitutivo de su personalidad– y que jamás llega a resolver.

Una vez que el personaje se topa con este callejón sin salida, el eje de su biografía se desplaza, llamativamente, desde la cuestión del desarrollo, la represión o la perversión de sus “poderes mentales” hacia los avatares más específicos de su cotidianidad familiar. El suceso clave es el nacimiento de su hija, auténtica sublimación (aunque Mental no lo conciba de este modo) de la obra jamás realizada de un autor que jamás pudo serlo sino en potencia. La realización de la utopía personal se insinúa por última vez, y con mayor plenitud que nunca, una vez que el matrimonio Mental alcanza una absoluta independencia económica al restituirse a Elinor la herencia que le correspondía. Pero entonces sobreviene un desastre que –en su impacto sobre la vida de Mental y sobre toda perspectiva de despliegue futuro de su genio– muestra más la fuerza del acontecimiento que la dinámica implosiva que, hasta entonces, describieran las sucesivas frustraciones del personaje en cuanto al aprovechamiento de sus “poderes”. La infidelidad de Elinor y su muerte accidental a manos de su esposo sella el fracaso de la vida familiar de Mental, quien decide abandonar a su hija –cuya mirada acusadora no tolera, atormentado como está por el remordimiento– y partir hacia América, donde eventualmente se une a la rebelión de las colonias ya no por convicción política, sino casi por ventura.

De vuelta en Inglaterra, desencantado por completo de la vida política, esfumada toda su fe en la religión revelada y caído, finalmente, en el escepticismo epistemológico, Mental convierte la búsqueda de su hija perdida en motor único de su existencia. En su *Essay*, D’Israeli advierte cómo los “men of letters” tienden a volcarse a la contemplación de escenas pretéritas, puesto que, a diferencia de las circunstancias del presente, la historia del pasado –cuyas tragedias y cuyas comedias aquel tipo humano aborda, sostiene el autor, con el placer de un espectador– “yields a conclusion, and therefore a perfection which cannot accompany that of the present” (1795: 61, 62). El personaje de Mental encarna una dramática perversión de este esquema. Es el presente lo que se vuelve, para él, objeto de su contemplación desinteresada, mientras que toda acción prospectiva queda atrapada –tanto como el despliegue residual de su talento poético– en un pasado obsesivamente reactualizado. Tal es el resultado de lo que, en el marco de la cosmovisión y de la “biografía literaria” de Mental, se descubre como el gran pecado original del personaje (en todo caso, para él, el más grave de todos): “I had sacrificed the most important part of life to an implicit submission to another’s judgement” (I: 129, 130).

#### 4. La memoria de Chatterton

El primer encuentro entre Mental y George tiene lugar en el contexto de una reunión social en casa de Sir James. El excéntrico caballero se muestra vivamente impresionado por su interlocutor, quien –a diferencia del joven y rico baronet a quien Mental se dirigiera inicialmente– de inmediato manifiesta interés en (y, sobre todo, capacidad de) sostener una discusión con él. Un certero contraargumento de George basta para que Mental reconozca en el otro “materials of which a skilful artist might form a great mind” (I: 34). Queda en suspenso, sin embargo, si tal “artista” sería el propio Barnwell, Mental mismo o bien alguien más. Lo que Mental más dice valorar de Barnwell no es necesariamente el contenido de sus opiniones (en este caso, sobre la religión y sobre el conocimiento de la Naturaleza) sino su independencia de razonamiento, que George demuestra ya al comienzo de la novela en el marco de discusiones en torno a la razón, la religión y la superstición. También es Mental quien, en la misma línea, elogia en Barnwell sus “faculties of no common magnitude”, sus “distinguished powers of intellect”, su “heart of sensibility”, su “mind superior to your years” (I: 61; II: 98). Esta caracterización se nutre, asimismo, de los juicios de otros personajes (“too young for a philosopher”, piensa Mr Lambton [I: 224]; “his originality of mind”, advierte Maria [II: 154]) y de la autorizada voz del narrador, con su explícita alabanza de las facultades extraordinarias del personaje. Para Mental, George sin duda encarna –a pesar de su religiosidad– una de esas mentes ilustradas de las que, desde su perspectiva, dependería la iluminación del resto de la humanidad. Es cierto que Mental nunca llega a calificar de “genio” a Barnwell de manera directa (precisamente Mental, el único personaje de la novela que emplea el término “genio” con regularidad, casi siempre en relación consigo mismo, y que, por añadidura, sostiene una posición muy explícita al respecto). Aun así, esta apreciación se encuentra más o menos implícita en los términos con que el excéntrico caracteriza al protagonista (términos que el mismo personaje suele identificar como determinaciones del genio) así como en el hecho de que Barnwell se le aparezca, prácticamente, como un reflejo de sí mismo cuando joven promesa de genio.

Este énfasis en los “poderes mentales” de Barnwell es una de las tantas innovaciones que Surr introdujo en la trama de *The London Merchant*. Si bien la caracterización moral de este nuevo Barnwell prácticamente no difiere, en sus términos fundamentales, de la que ofreciera la pieza de Lillo, también en esta dimensión el novelista añade elementos originales. Esta operación enriquece el juego entre el aspecto moral, por un lado, y “the growth of those sensibilities which, though not virtues themselves, are at least Virtue’s faithful allies”, por el otro (I: 10, 11). Si es Mental quien exhorta a Barnwell a seguir el camino del genio, el núcleo familiar del protagonista –Surr, a diferencia de Lillo, inscribe a George en una sólida red de lazos sanguíneos<sup>13</sup> encarna la guía moral que lo

<sup>13</sup> El mismo Lillo había dado un primer paso en este sentido al reestructurar el argumento de *An Excellent Ballad of George Barnwell* –recogida más tarde por Thomas Percy en su famosa colección *Reliques of Ancient English Poetry* (1765)– como un conflicto entre dos “grupos familiares”: por un lado, el integrado por Thorowgood, Trueman y Maria; por el otro, Millwood y sus dos secuaces. El dramaturgo revisó la conexión entre la balada de Barnwell y las “biografías criminales” (género a medio camino entre periodismo y ficción, muy difundido en tiempos de Lillo) al exponer al aprendiz caído, ya no como agente

encauza constantemente en el camino de la virtud, ya sea por correspondencia (extensión de la formación moral del joven) o, más indirectamente, con la sola fuerza de su presencia –inspiradora de sentimientos de amor y de gratitud, pero también de horror y de culpa– en la mente de George.<sup>14</sup> La hermana, la madre, el alma de su padre, son como genios tutelares a quienes éste invoca en el paroxismo de su tormento (cfr. III: 51).

Pero estos indicios no llegan a probar una perfecta homología funcional entre la “familia adoptiva” del Barnwell de Lillo y el entorno familiar del George novelístico. En el primer caso, el desgarramiento del personaje adquiere la forma de una psicomaquia, a cuyos términos es reductible el concentrado sistema de dicotomías –buen aprendiz/mal aprendiz, doncella/prostituta, mal involuntario/mal voluntario, uso bueno/uso malo de la razón– que atraviesa la obra teatral. No es este el caso de la adaptación novelística. ¿Cómo reducir a tales términos las inquietudes intelectuales del personaje, la desenvoltura con que las manifiesta, los poderes de su razón (que no es, simplemente, la “buena razón mercantil” de Lillo), sus inclinaciones poéticas, la impetuosidad de su temperamento, la fuerza de su sensibilidad? No se trata ahora, únicamente, de la caída de un personaje virtuoso (según lo han querido, en particular, las interpretaciones “sentimentales” de *The London Merchant*). Es también, quizás sobre todo, otro aparente proyecto de genio lo que se desploma con el Barnwell de Surr. Y, en este sentido, no hay redención tardía ni recompensa ultraterrena que valgan.

La desconfianza ante la idea de un “genio precoz” es un lugar común en el debate dieciochesco. Así lo demuestra el cotejo de las posiciones –tan diversas entre sí en otros sentidos– de autores como Johnson (*The Rambler* 154 [1751]), Reynolds (*A Discourse Delivered to the Students of the Royal Academy* [1775]), Cawthorn (“*The Birth and Education of Genius*” [1771]) o los citados Young, Duff, Gerard y D’Israeli. Ya en pleno romanticismo, Hazlitt diría de una figura como Thomas Chatterton que “He did not shew extraordinary powers of genius, but extraordinary precocity” (Hazlitt, 1818: 243). No obstante, la idea de que “A juvenile genius in the long eighteenth century [...] would have been a patently absurd, even grotesque, prospect” (Cook, 2013: 23) tal vez sea exagerada: el mismo D’Israeli aludió en tales términos a artistas como Miguel Ángel o Velázquez (1795: 39, 40). Sin duda Surr juega con esta idea, aunque la muerte de Barnwell en el cadalso clausura toda posibilidad de confirmar que el protagonista fuese efectivamente un hombre de genio (Mental parecía ver en él, más bien, el genio en bruto) o que, al menos, eventualmente hubiese llegado a serlo. Tampoco hay forma de verificar que el protagonista –quien ha cumplido los dieciséis años al iniciarse el relato– mostrara

---

solitario (tanto como víctima cuanto como malhechor), sino “first and foremost [as] an errant son” (DeRitter, 1987-88: 376). Esta ampliación del sistema de personajes permitió a Lillo situar en primer plano conflictos de amor, honor y amistad (cfr. McBurney, 1979: xviii) que remiten mucho menos a la vieja balada que a las grandes obras de Dryden, Otway y sus sucesores.

<sup>14</sup> Irónicamente, el relato de Mental como *exemplum* es reapropiado por la madre de Barnwell en esta otra clave: “How much is he to be pitied! [...] his heart torn with the keenest sorrows, and his mind prevented by scepticism from reposing in the consolations of religion. Let his story, my dear George, teach you the value of those truths a departed saint early instilled into your mind, and never suffer the subtilty of eloquence to destroy those impressions which christianity has formed in your heart.” (I: 179).

en su infancia la precocidad que Mental se atribuye a sí mismo de niño. A esto se añaden las notorias diferencias que se observan entre ambos casos, circunstancia que nos lleva a inferir la puesta en juego de distintos modelos de genio.

En primer lugar, parece claro que Barnwell no exhibe el bagaje cultural ni mucho menos la multiplicidad de intereses o la rebeldía que Mental ostentara a esa misma edad (y no hay razones para dudar del relato autobiográfico de Mental, al menos en lo que respecta a su aspecto más estrictamente fáctico). Y aunque Barnwell expresa desde el inicio una fuerte sensibilidad y una poderosa inclinación filosófica, la brecha entre lo posible y lo dado no presenta, desde su óptica, la determinación y el dramatismo que tan tempranamente adquiriera para Mental. Antes bien, su ánimo oscila entre el conformismo, la resistencia melancólica y un respetuoso sentido crítico. También en contraste con su confidente, George afronta su ingreso en el mundo de los negocios no sólo con gratitud, sino también con relativa naturalidad (I: 39). Y cuando, al comienzo de la novela, el protagonista se lamenta de los engaños de la esperanza, no lo hace porque vea frustrado un proyecto de revelarse como un prodigio del genio (perspectiva con la que el término “hope” se vincula obsesivamente para Mental). Se trata, en cambio, de la conmoción que produce en su corazón (“[that] shrine of sensibility” [I: 12]) la partida de su casa natal, de ese mundo en que ha dejado la huella de su identidad personal y que ahora abandona a la indiferencia de los profanos. Es la figura del desarraigo, que Mental expone retrospectivamente y a propósito de sí mismo, y que para Barnwell se desenvuelve en el presente de la historia y con la fuerte mediación de la voz narradora. En los dos casos, el abandono del hogar familiar (y, con éste, de una vida pasada que engañara a cada uno con falsas esperanzas) no hace más que exacerbar una condición que, al fin y al cabo, ni siquiera requiere el desplazamiento físico. Es que el genio se descubre, ya en sí mismo, como una figura “fuera de lugar” en el contexto de la modernidad burguesa, a la que no obstante se encuentra dialécticamente integrada.

Esta circunstancia se pone en abismo a través de la mención de *The Life of Thomas Chatterton* (1789), del Rev. George Gregory. La lectura de esta obra indigna y conmueve al protagonista, más aun cuando, al hojear unos periódicos, George descubre las sumas pagadas a Didelot y a su esposa por una temporada de danza en la ópera.<sup>15</sup> “Good God! —exclama— how small a portion of this wealth might have saved to England, and to the world, another Milton!” (I: 194).<sup>16</sup> El nombre de Chatterton había sido invocado por primera vez al narrarse la partida de Barnwell hacia la mansión de su tío. Durante su

<sup>15</sup> Se refiere al bailarín y coreógrafo francés Charles-Louis Didelot (1767-1837) y a su esposa Rose. En 1788 había tenido lugar el debut de Didelot en Londres, a partir del cual el artista entabló una cálida relación con el público y con la crítica locales (de ahí la fama de su nombre, sin duda, para los lectores de Surr). En 1801, su carrera lo llevó a San Petersburgo, ciudad a la que fue invitado por el director del Ballet Imperial. Una herida en una pierna y el fallecimiento de su esposa lo obligaron, pocos años después, a consagrarse por completo a la enseñanza y a la coreografía, actividades que lo convirtieron en una figura fundamental en el desarrollo de la danza clásica en Rusia.

<sup>16</sup> El nombre de Milton no se introduce aquí sólo como evocación metonímica, más o menos convencional, de la figura del “gran poeta”. Gregory dedicó seis páginas de su obra a copiar el ingenioso cuadro comparativo que Croft incluyera en *Love and Madness* para cotejar las vidas de Milton y Chatterton. El lamento de Barnwell bien puede haber sido inspirado por la vista de estas vidas paralelas (cfr. Gregory, 1789: 115-120; cfr., también, Croft, 1780: 234-239).

última visita al pequeño templo (neo)gótico cuya construcción él mismo supervisara, George se pierde en una evocación nostálgica de la vida que se encuentra a punto de abandonar. Asistido por su “fancy”, visualiza la figura del difunto párroco (es decir, de su propio padre), el recuerdo de cuyas palabras se confunde con las propias en una elegíaca despedida del hogar natal. Tales son –subraya el narrador– las reflexiones de un joven de dieciséis años, por improbable que esto pueda parecer a quienes “judge of human nature, and it’s faculties, by the same calculations as a surveyor values timber, its size and growth” (I: 14). Esas mismas personas, se afirma, negarían la existencia de Chatterton.

La biografía que Mr Emery atesora en su biblioteca fue, exceptuando la inclasificable *Love and Madness* (1780), de Herbert Croft, la primera dedicada al malhadado poeta adolescente. Hacia finales del siglo XVIII, el texto de Gregory se había convertido en uno de los más famosos e imitados “estudios admonitorios” sobre el genio. “As intimate biographies came increasingly into vogue outside the academy –comenta Cook– [...] the private actions of literary figures, as with fictional characters, were scrutinized by public displays of moral judgement” (2013: 132).<sup>17</sup> Gran parte del texto está consagrada a la controversia, entonces candente, en torno a la autenticidad de los poemas de Rowley, aparecidos en pleno furor por la “edición” de *The Works of Ossian* (1765) y en medio de una proliferación de colecciones de viejos poemas y baladas, de imitaciones y de falsificaciones. Si aquel supuesto monje del siglo XV y Thomas Chatterton eran la misma persona (y bien sabemos hoy que tal era el caso), entonces el falsificador merecía, según su biógrafo, ser reconocido “as a universal genius, [...] above Dryden, and perhaps only [...] second to Shakespeare” (1789: 103, 104). Este hiperbólico juicio fue compartido por diversos contemporáneos (Edmond Malone, Robert Anderson, el citado Croft, entre otros) y llegaría a sostenerse, en términos semejantes, a lo largo del siglo XIX.

La posibilidad de trazar analogías entre las vidas de Chatterton, Barnwell y Mental, empezando por las muertes prematuras de los primeros (el uno por suicidio, el otro a manos del verdugo), nos tienta de inmediato.<sup>18</sup> De Chatterton destaca Gregory “a vigour of understanding, [...] a quickness of penetration, a boldness of imagination, far superior to the talents of his companions” (1789: 10). También le atribuye “the gravity,

<sup>17</sup> En esta línea se inscribe también la cita, como epígrafe de uno de los capítulos de la novela, de un pasaje de las recientemente publicadas *Memoirs* (1798) de Godwin en torno a su célebre esposa.

<sup>18</sup> Es necesario, sin embargo, ser precavidos. En ciertos aspectos, el Chatterton de Gregory incluso contrasta con los dos personajes de Surr a la vez. Se dice que de niño prefería “the sports and pastimes which appeared more immediately adapted to his age”, mientras que algunos compañeros ya mostraban interés por la historia o por la poesía (1789: 9). Se dice también que, ya mayor, tampoco llegó a desarrollar una relación profunda con mujer alguna, a diferencia de Mental (quien llegó, de hecho, a contraer matrimonio) y de los vínculos que George entabla con Maria (y, más perversamente, con Milwood). Particularmente en contraste con Mental, Chatterton parece no haber sido, según Gregory, un lector precoz: fue sólo tras diez años de aparente indiferencia que el futuro poeta se habría volcado obsesivamente a la lectura. Y si Mental recibió una educación de privilegio en Eton, Chatterton debió tolerar el asfixiante régimen de “a charity-school” (1798: 6). Por último, si bien sus primeros pasos en Londres lo expusieron a las tentaciones de una metrópolis licenciosa (tal como le sucede a Barnwell), Chatterton no habría sucumbido a ninguna de ellas, para sorpresa del reverendo (1789: 72, 109). Esta comprobación abona la idea d’israeliana de que no es posible discernir la personalidad de un autor únicamente a partir de sus escritos (D’Israeli, 1795: 138-150).

pensiveness, and melancholy of maturer life” (Ibíd.: 11) y “manliness and dignity beyond the years” (Ibíd.: 102). Su destreza en música y en dibujo recuerda a Barnwell (Ibíd.: 22), aunque más propia de Mental parece su caótica y superficial polimatía. El Chatterton de Gregory también comparte con Mental la vocación de liderazgo, la presencia de una fuerte inquietud política y, eventualmente, el escepticismo y la aversión hacia la religión: rasgos, todos estos (especialmente el último), que lo distancian claramente del personaje de Barnwell (Ibíd.: 7, 8, 65, 77-79). Así también lo aproxima a Mental –manifestándose en él de forma aun más extrema– aquella “one ruling passion which governed his whole conduct, and that was the desire of literary fame” (Ibíd.: 112).<sup>19</sup> Pero el más importante punto de contacto entre estas historias de vida radica en la común experiencia de apprenticeship, a la que los tres se someten a despecho de sus respectivas vocaciones, aunque no necesariamente en absoluta contradicción con éstas.

En casa del abogado Mr Lambert, Chatterton encuentra –a diferencia de Mental en casa de los Nutting– una situación “not unfavourable to the cultivation of his genius” (1789: 26). Sin llegar al esplendor de opereta que Barnwell conoce entre los Emery, el poeta goza de períodos de leisure que consagra a la lectura placentera y a la compañía de su madre o de algunos amigos. Se observa también cómo sus capacidades “superiores” y su orgullo lo llevan a rechazar la compañía de gente vulgar e iletrada. Estos últimos, a su turno, lo desprecian y lo envidian en secreto (Ibíd.: 25). Algo similar sufre George, inicialmente, de parte del corps domestique de Portland Place (I: 196). También como George, y en contraste con el horror que sintiera Mental ante esta perspectiva, Chatterton desempeña su trabajo con relativa resignación más allá de “some symptoms of an aversion for his profession” (Ibíd.: 27). Paradójicamente, Chatterton sí llega a buscar activamente el mecenazgo de un poderoso: se trata de su célebre (o infame) intercambio con el autor de *The Castle of Otranto* (1764). La respuesta de Walpole es consonante con el fatídico consejo que Mr Darwall diera al joven Mental: “to apply himself to the duties of his profession, as more certain means of attaining the independence and leisure of which he was desirous” (Ibíd.: 52). Tal es la lección que deja el texto de Gregory; tal es su “useful instruction to young persons of brilliant and lively talents, [...] a strong dissuasive against that impetuosity of expectation, and those delusive hopes of success, founded upon the consciousness of genius and merit, which lead them to neglect the ordinary means of acquiring competence and independence” (Ibíd.: 48, 49). Así también D’Israeli, en un sentido más positivo, esperaba que una obra como las *Confessions* (1782) de Rousseau sirviera de guía a jóvenes artistas que pudieran reconocer, en sus páginas,

<sup>19</sup> Gregory define la incidencia de esta pasión sobre el carácter de Chatterton por medio del concepto de “orgullo”. Escribía algunas páginas más atrás: “Pride was the ruling passion of Chatterton, and a too acute sense of shame is ever found to accompany literary pride. But however he might be desirous of preserving appearances to the world, he was sufficiently lowered in his own expectations; and a great indeed must have been his humiliation [...]” (1789: 95, 96). Esta idea valdría a Gregory una crítica negativa, publicada en *The Monthly Review*, “for unashamedly rehashing the rhetoric of feeling used by Croft and Knox. Gregory’s suggestion that *pride* is an intellectual rather than a moral quality is [...] ‘holding out pardon to a vice, that deserves no quarter’” (citado en Cook, 2013: 158). Recordemos cómo Mental había atribuido a una conjunción de su “pride” y de su “fancy” su proyecto, inexplicablemente abandonado, de buscar la protección de un mecenas (cfr. I: 64).

dificultades semejantes a las propias. No de otro modo Mental introduce una explícita dimensión pedagógica en su relato ab ovo del genio, aunque su contenido sea, según parece, exactamente el opuesto al del sermón del reverendo.

Ahora bien, el soneto que Barnwell compone en memoria de Chatterton tiene más de la rebeldía desesperada de Mental que de la disposición más bien conciliadora que George, en la práctica, no tarda en adoptar. No en vano se trata de la única oportunidad en que el joven invoca explícitamente la figura del genio. Los versos levantan un dedo acusador contra “[the] sons of Levity” (con quienes George, por cierto, recién comienza a entablar contacto) y los responsabiliza de la suerte de todo genio británico conducido al suicidio por la desesperación y la miseria. Se trata del público de los grandes teatros, el que malgasta su dinero para satisfacer su propia estupidez en lugar de invertirlo en provecho de los verdaderos hombres de genio (I: 195). En este contexto, el yo lírico del soneto sin duda aprobaría la reivindicación del mecenazgo —ese mismo que se le negara a Chatterton— por parte de D’Israeli, quien concibe esta institución como garantía, no sólo de la producción literaria, sino también de su calidad (considerando que, en contados casos, el escritor sí conseguiría vivir de su arte, pero al precio de sacrificar su talento al gusto del gran público [1795: 212]).

Lo paradójico es que Gregory había hecho lo posible para exonerar a Walpole o a cualquier otro eventual mecenas de toda responsabilidad sobre el suicidio de Chatterton. Según el biógrafo, el señor de Strawberry Hill no tenía ninguna obligación (moral o de cualquier otra índole) de patrocinarlo. Cuando menos, su respuesta había sido acorde a la normalidad de una era “when literature is so little patronized by those who wield all the powers of the state” (1789: 54), diagnóstico que D’Israeli comparte melancólicamente. Pero si este último se lamenta de que “Had Chatterton been protected, not with an equipage or a villa, but with a pension, the youth had not perished” (1795: 210; subrayado nuestro),<sup>20</sup> Gregory sostiene que “to ascribe to Mr. Walpole’s neglect (if it can even merit so harsh an appellation) the dreadful catastrophe, which happened at the distance of nearly two years after, would be the highest degree of injustice and absurdity” (1789: 56). En cambio, el reverendo se muestra convencido de que fue, más bien, la irreligiosidad de Chatterton lo que familiarizó a éste con la idea del suicidio, impulso que el poeta habría manifestado ya en sus tiempos como aprendiz, mucho antes de que lo acosaran la decepción y la pobreza (1789: 74).

El desfase entre el juicio de Gregory y el contenido del soneto de Barnwell es funcional a una concepción del genio moderno como víctima directa de la indiferencia y aun de la hostilidad, no necesariamente de la alta nobleza (actor social que se mantiene ajeno a la acción de George Barnwell), pero sí, sin duda, del esnobismo avant la lettre de la

<sup>20</sup> El fragmento subrayado es una cita irónica de *Anecdotes of Painting in England* (1762), donde Walpole escribió: “Who countenanced the arts more than Charles the First? That prince, who is censured for his want of taste in pensioning Quarles, is celebrated by the same pen for employing Bernini; but want of protection is the apology for want of genius: Milton and Fontaine did not write in the bask of court-favour. A poet or a painter may want an equipage of a villa, by wanting protection; they can always afford to buy ink and paper, colours and pencils” (Walpole, 1849: xi).

burguesía más pudiente así como de la aburguesada pequeña nobleza.<sup>21</sup> La figura de Chatterton respalda la invectiva de Surr contra quienes no creen en, o bien malentienden, la posibilidad del genio, cuyo reconocimiento implica una valoración del ser humano más allá de un criterio de utilidad y de los vaivenes de la moda (I: 14). También reedita –en cierta medida, como parte de esa invectiva– la ubicua oposición entre el mundo del genio y el mundo del dinero.<sup>22</sup> De ahí el contraste entre la figura del artista consagrado, encarnada por el bailarín aclamado por el gran público (“From foreign shores a pantomimic band” [I: 95]), y la del artista incomprendido y finalmente víctima de su propio genio, como lo fuera Chatterton. Reivindicación, entonces, del genio auténtico en contraposición a esos ídolos mundanos cuyo nombre se confunde, en los periódicos, con la prosa de lo cotidiano. “We often view the man of real genius –escribe D’Israeli– insulated in a brilliant circle; while the intriguing and fashionable author [...] is admired because he has discovered the art of admiring” (1795: 88). No se trata aquí, empero, de la exaltación romántica de la fama póstuma, mucho menos como condición sine qua non de la originalidad poética. Es el lamento impotente ante la desgracia del genio incomprendido, arrojado en un medio hostil que lo priva de la posibilidad de desplegarse plenamente. Es también la nostalgia de una época en que los artistas y los poetas gozaban de fama y de honores sin que esto implicara –más bien, lo contrario– una renuncia a la inmortalidad. El engañoso sentimiento de “reconciliación” que Barnwell experimenta durante sus primeros tiempos en casa de Emery se vincula, en términos semejantes, con la posibilidad de superar el antagonismo entre las inquietudes del genio y las urgencias del mundo material, entre el despliegue de los poderes de la mente y el brillo de la *fashionable life*.

## 5. Genio y mundanidad: una reconciliación frustrada

La experiencia de George en casa de Mr Emery no podría ser más distinta de lo que las advertencias de Mental podrían haberlo llevado a temer. Cuando menos, George había esperado toparse con un mercader “de la vieja escuela” a la manera de Mr Freeman o del Thorowgood de Lillo, modelo que su tío conociera en el transcurso de su propia formación mercantil (cfr. I: 106, 182).<sup>23</sup> De ahí su sorpresa cuando, al dar sus primeros

<sup>21</sup> Aunque ya en circulación al publicarse la novela de Surr, el término “snob” no pasaría a tener su sentido moderno (que es exactamente el que, sin saberlo, encarna el personaje de Mr Emery) hasta alrededor de la década de 1840, cuando vio la luz el famoso *Books of Snobs* (1848) de Thackeray.

<sup>22</sup> ¿Pero es que el mismo Surr no fue, en definitiva, un escritor de moda, un autor de bestsellers cuya efímera celebridad no resistió el paso de, a lo sumo, un par de décadas?

<sup>23</sup> Este tipo social es caracterizado explícitamente por Mr Freeman al comienzo del volumen II:

Merchandize in my younger days, consisted in imports and exports; a good cargo outwards, or homewards and I can't say I much like the new sort of merchandize, where the freight is invisible, and the bills of exchange are abundant. Not but, in my time, if the state stood in need of assistance, the merchants of London could advance their cash at fair interest; but they never made the distress of their country the means of their profit, or degraded the character of an English merchant into that of a money lender (II: 6, 7)

pasos en Portland Place (la residencia de los Emery en Londres), ve abrirse ante él un mundo de frivolidad, de ostentación y de derroche. (Sólo más tarde se revelará que Mr Emery, más allá de “the dazzling exterior of grandeur”, se encuentra al borde de la ruina [II: 211].) Estos primeros tiempos deparan a George engañosas instancias de “reconciliación” con el mundo, tal como le sucediera a Mental en contextos muy diversos. Su primer verano transcurre “more pleasantly than any former period of his life” (II: 20). Si George había sentido la partida de su casa natal como una suerte de expulsión del Edén (I: 14), el mundo se le aparece ahora como “a pleasant garden” (II: 20): el Paraíso recobrado. Durante sus períodos de leisure (término que adquiere aquí, nuevamente, un valor positivo), el personaje encuentra la posibilidad de satisfacer, más allá de las forzosas distracciones, las inquietudes de su sensibilidad y de su intelecto. En la medida de lo posible, Barnwell rechaza las diversiones mundanas para volcarse a la música, al dibujo, a la correspondencia, a la composición de poesía y a la enriquecedora compañía de Mr Lambton y de Miss Freeman. Lejos, por otro lado, de la atmósfera represiva de los Nutting y de las lecturas clandestinas de Elinor y Mental, la disponibilidad de una vasta y variada biblioteca colma a George de felicidad.

Las funciones del protagonista en casa de Emery son más propias de un secretario privado que de un dependiente, y así lo descubre George conforme lo envuelven los rituales de la fashionable life. Sus incursiones en la vida elegante prácticamente forman parte de sus responsabilidades laborales. Este tiempo de adaptación entraña una verdadera puesta en escena de la soledad del genio (“never less alone, than when alone” [I: 189])<sup>24</sup> y de la frecuente incomodidad (para él y para los otros) que produce su compañía, situación que D’Israeli contrasta con el tipo del “frivolist author” (1795: 92). Su condición de outsider incluso es, al principio, motivo de vergüenza para su patrona y lo vuelve el hazmerreír del grupo. Pero si bien, en definitiva, George nunca deja de ser un extraño, si bien sigue siendo objeto de habladurías y de bromas pesadas, el joven no tarda en granjearse el cariño de la familia, el respeto de los sirvientes y el aprecio general por su compañía. Por un tiempo, entonces, el protagonista consigue sostener un delicado equilibrio entre “duty” (diversiones elegantes incluidas) e “inclination” (I: 39). Y, a pesar de la gradual adaptación de su mente y de sus modales a la vida en casa de los Emery, “still the native purity of his principles remained unshaken” (II: 2). En la interminable sucesión de visitas al teatro, la ópera, bailes, conciertos, juegos de cartas y eventos varios se reeditará, como parodia grotesca, la dinámica –proseguida, bajo una forma degradada, tras la muerte de Elinor– que describiera el joven Mental en su frenética polimatía.

Enseguida adivinamos en el personaje de Mr Rigby, a quien el dueño de casa presenta como “a pupil of mine” (I: 185), una prefiguración de aquello en lo que Barnwell presumiblemente se convertirá, o tenderá a convertirse, una vez se integre plenamente en los círculos de la vida mundana (tal como Mental, bajo la influencia de los Nutting, se

<sup>24</sup> Este proverbio fue registrado por primera vez en inglés en 1581, en la traducción de *La civil conversazione* de Stefano Guazzo (1574) por George Pettie. Sin embargo, su origen se remonta a la antigua Roma “and is sometimes attributes to Scipio Africanus the Elder of otherwise to Themistocles” (Manser, 2007: 304).

volviera un celoso calvinista). Débil, amanerado, envidioso, “afeminado”, Rigby es un consumado engendro de su medio. Que el enfermizo Rigby vea nada más que un bruto en su nuevo compañero –quien, a su turno, considera al otro un “fool”– ratifica la discrepancia entre los refinamientos de la vida mundana, por un lado, y las expresiones de la inteligencia y de la sensibilidad (valores que bien pueden coexistir en “[a] rusticated mind” [I: 196]), por el otro. Este contraste se extiende al plano de los modales. Aunque Barnwell ignora la jerga del beau monde, “[his] genteel deportment” y “[his] elegant and agreeable manner of expressing his ideas” son muy superiores en grado y aun en clase a los calculados esfuerzos de la gente elegante. De ahí que, aun en semejante contexto, sus “poderes” vuelvan a George capaz de descubrir –en principio, sin efectos secundarios negativos– un potencial positivo en lo que, a primera vista, parecería no trascender la esfera de los rituales y de los pasatiempos mundanos. En estas experiencias, Barnwell reconoce una especificidad que, invisible a los otros, él ve recortarse contra la “normalidad” de la praxis cotidiana.<sup>25</sup>

Es así como, durante su primera noche en la ópera, el protagonista –cuya ignorancia de estos espacios escandaliza a su compañía– se siente “absolutely overcome by the strength of the new impressions”, “absorbed in exquisite sensations” [I: 201, 202], reacción que el narrador remite, con una sugerente nota innatista, a “a mind tasteful by nature, and uncommonly susceptible” (I: 201; subrayado nuestro). Para los otros, en cambio, la ritual visita a la ópera representa una ocasión más de ostentación, de cotilleo y de mostrarse a la moda. Significativamente, Barnwell espera la oportunidad de visitar la ópera en soledad. De modo semejante, la biblioteca de los Emery es, para éstos y para sus semejantes, un signo de status (D’Israeli diría: “like the other ornaments of their table”, “because it is fashionable” [1795: 5, 92]) antes que un espacio de lectura y de reflexión. Así también el verso “See the conqu’ring hero come[s]” (título del famoso coro del oratorio Judas Maccabaeus [1746], de Haendel) se degrada completamente en boca de una de las Miss Emery, quien lo refiere, burlonamente, al regreso de Barnwell de una de sus visitas a la prostituta. Lo mismo ocurre con una cita de la balada *The Hermit* (1765), de Goldsmith, invocada a propósito del aparente desprecio de George al amor de Maria y al abandono de él en brazos de Milwood. El chapurreado “lenguaje de la sensibilidad” de Mrs Emery (III: 113), o cierta estereotipada idea de “seriedad” a propósito de piezas musicales (II: 152), constituyen muestras adicionales del disfrazado filisteísmo –valga este concepto, caro al siglo XIX– de la familia Emery. Pero si, en lo inmediato, los “poderes” de Barnwell realmente parecen beneficiarse de este contexto (a

<sup>25</sup> Un anuncio de este potencial se vislumbra ya al comienzo de la novela, al comentarse que Barnwell había hecho construir un pequeño templo gótico en los terrenos de la casa familiar. De ahí la sorpresa cuando, poco más adelante, el narrador se refiere despectivamente a “the *modern ruins*, with which is fashionable to decorate the grounds of *modern villas*”, y las compara desfavorablemente con las ruinas “auténticas” cercanas a la mansión de Sir James (I: 15). En este sentido, ¿no se habría aproximado Barnwell, con aquel proyecto arquitectónico, mucho más a los caprichos de la gente elegante (un Walpole, digamos) que a esa “autenticidad” a la que su figura suele asociarse a través de la novela, en contraste con la artificiosidad de la *fashionable life*? Una salida posible a esta paradoja consistiría en sugerir, como lo haremos enseguida, que Barnwell hace aflorar este potencial positivo incluso en las costumbres mundanas y en los proceder más típicos de la pequeña nobleza y de la alta burguesía.

primera vista más amable, pero sin duda más perverso, en comparación con el que ofreciera a Mental la obtusa disposición “anticultural”<sup>26</sup> de los calvinistas), estas nuevas experiencias no dejan de integrar una realidad social más amplia, capaz de enseñar al genio sus dulces más codiciados para, finalmente, sofocarlo y/o degradarlo.

La fragilidad de este equilibrio resulta aun más trágica para Barnwell en la esfera de las relaciones interpersonales. En principio, su relación con Mr Lambton satisface simultáneamente la expectativa de que el protagonista participe de la sociabilidad elegante, por un lado, y su propio deseo de trabar conversaciones “of considerable improvement, and real delight” (II: 2), por el otro. Así también su presencia en el Pabellón (una hermosa villa construida por Mr Emery a orillas del Támesis, cerca de Richmond, a partir de un diseño de “Wyat”<sup>27</sup>) complace a toda la compañía, pero muy especialmente a Miss Freeman, con quien George entabla un vínculo de mutua estima, sin pasión ni deseo, dulce y sereno despertar del amor. En sus elecciones comunes en la biblioteca se anuncia “their congeniality of sentiments and taste” (II: 19), que el trato cotidiano no hace más que confirmar. Tal como ocurriera en el caso de Elinor y Mental, el goce de inquietudes “culturales” comunes vuelve a presentarse como catalizador de relaciones interpersonales positivas y profundas, en contraste con las relaciones articuladas por la economía, cuya figura típica es la del “summer friend”: es decir, la del amigo circunstancial y por conveniencia, según se caracteriza explícitamente a Lord Morley y a Mr Eastwood –pretendientes de las Miss Emery y allegados de la familia, de la que huyen oportunamente al sobrevenir su ruina– y a los falsos amigos de un tal Ned Norris, a quien Mental alude en su propio relato y a quien aquéllos abandonan una vez cae en bancarrota. Es cierto que Mr Freeman goza de un profundo respeto por parte de los otros mercaderes, pero en su caso se trata, más bien, de vínculos de fraternidad gremial, lo cual lo invalida como contraejemplo. En Londres, diagnostica Barnwell, “the terms friend, and friendship, become so ridiculously unmeaning [...] that, whilst one’s heart is prompted to confess it’s attachment, the force of ridicule repels the generous instinct” (I: 223). Irónicamente, es esta clase de pensamientos lo que George deberá reprimir en presencia de un personaje como el capitán Middleton (otro amigo por conveniencia de Mr Emery) si no quiere dejar de ser su “amigo” para convertirse –expulsado nuevamente al no-lugar del outsider– en objeto de sus burlas y de su desprecio.

Es precisamente en compañía de Middleton que Barnwell encuentra, por primera vez en su vida, “an unbridled ridicule of religion and morality” (I: 207). En lugar de estas

<sup>26</sup> En tiempos de Surr, todavía no se había desarrollado la acepción del término “cultura” que, desde el siglo XIX, se ha vuelto la más corriente (cfr. Williams, 1983). No obstante, nos ampararemos en la etimología en vista del hecho de que Surr sí emplea con gran frecuencia, en el sentido que nos interesa destacar, la idea de “to cultivate” o de lo “cultivated”. La propia novela de Surr indudablemente *reclama* la emergencia de tal concepto, según lo sugerimos también en relación con los conceptos de “esnobismo” y de “filisteísmo”.

<sup>27</sup> Se trata del famoso arquitecto James Wyatt (1746-1813), destacado exponente del neoclasicismo y del estilo neogótico. Bien podemos visualizar la apariencia del Pabellón a imagen y semejanza de las numerosas “country houses” diseñadas por Wyatt a través del último cuarto del siglo. Esta referencia directa al mundo del autor permite a éste ofrecer una idea cabal del poder adquisitivo de los Emery en función de un parámetro empírico.

últimas, la conveniencia propia se erige en guía única de cada individuo.<sup>28</sup> Dos factores resultan determinantes en el comportamiento de Barnwell durante su primera noche de juerga, la cual inicia formalmente su exposición a “the most libertine principles” (I: 207). Por un lado, se afirma que, aunque él jamás hubiera tenido deseo irregular alguno, ni sentido el fuego de la lujuria, ni abrigado inclinaciones no autorizadas por su razón, su corazón “was [...] not stoic; it was open, generous, glowing with good will to all around him” (I: 208). Este aspecto positivo de su personalidad se conjuga ahora con el temor al juicio de los demás: “To refuse a glass, is frequently to refuse a toast; and to refuse some toasts, would so impeach a man’s principles, that he would be for ever after pointed at as a monster of virtue” (I: 208). Al aceptar el vino, Barnwell afirma su disposición –y Surr lo subraya mediante la bastardilla– a hacer lo mismo que los otros. Esta actitud contradice un rasgo fundamental del genio ya implícito en la edición original del *Essay* de D’Israeli, pero plenamente expresado su reedición ampliada de 1818. Se trata del eterno conflicto del genio “with the monotonous and imitative habits of society, as society is carried on in a great metropolis, where men are necessarily alike, and where, in perpetual intercourse, they shape themselves to one another” (1859: 69). Una proyección, prácticamente (ya no al nivel de las composiciones poéticas, sino al de los seres humanos como obras de sí mismos), del interrogante que Young formulara, retóricamente, en sus famosas *Conjectures*: “Born Originals, how comes it to pass that we die Copies?” (1759: 42).

Recontextualizado de esta manera, el encuentro de George con Milwood se presenta, sencillamente, como uno más de los ritos a través de los cuales el protagonista se inicia en la vida de la metrópolis. A diferencia de lo que sucedía en la pieza de Lillo, la aventura del Barnwell de Surr en la sensualidad permanece secreta únicamente para su familia biológica, mientras que a su “familia adoptiva” no tarda en llegarle la noticia por la vía incontenible del rumor urbano. El hecho es que, aunque deba tolerar sus risas y sus frívolas ironías (cfr., especialmente, II: 140-157), George no sufre la menor condena por parte de los Emery. No es casual que uno de los elementos que más chocan a Barnwell al entrar al servicio de Mr Emery sea la dispersión de su vida familiar, en contraste con la cohesión (y por ende, en este caso, la solidez moral) de su propio núcleo familiar. Aunque el lujo que rodea a Mr Emery es, para él, una gran novedad, “more strange than every thing else, appeared to him the idea of a man’s not knowing whether

<sup>28</sup> No se trata, por ende, del mismo caso que el de Mental. Éste no sólo se manifiesta movido por un sentimiento abiertamente filantrópico: también posee un sentido de trascendencia mucho más desarrollado de lo que la caricatura o el estereotipo tienden a reflejar (el capellán, recordémoslo, se limita a etiquetarlo como “an atheist”). El hecho de que Mental considere la religión y la superstición como conceptos sinónimos (definida la primera como nada más que un conjunto de ceremonias que insultan el potencial humano y obturan su espíritu científico [cfr. I: 36, 37]) no impide que, simultáneamente, él crea en la existencia de un “Power of the universe” al que siente haber agraviado con su antigua fe calvinista (I: 81), de un “Omnipotent physician” (I: 103), de “[a] Common Parent” (III: 66, 67), de una “Justice of Omnipotence” (III: 67). Podría decirse que nos hallamos ante un típico deísta ilustrado. En cuanto al problema de la pervivencia del alma después de la muerte (aspecto a propósito del cual encontramos diversas posturas entre los deístas), Mental prefiere adoptar una posición agnóstica: “We can gather no intelligence of this nature [...]. Science is ignorance, and genius madness, as to such information” (I: 156).

his wife and daughters were at home, or in the country” (I: 184). Mucho más adelante encontramos una plena confesión de Mrs Emery a propósito de la institución matrimonial: “[...] in the present state of society, when marriages are entered into, without a consultation of that ongeniality of sentiments; and people are thrown together, as it were, like blanks and prized in a lottery” (III: 113, 114). El espontáneo comentario social se confunde, en esta cita, con un bovarismo avant la lettre plasmado en la banalización de un léxico (“impressions”, “sensibility”, etc.) que el narrador emplea generalmente –en un sentido positivo– en referencia a Barnwell y que, en el caso de Mrs Emery, no expresa más que un idealizado horizonte de expectativas. Tampoco debe perderse de vista que estas palabras son sólo un preámbulo respecto de aquello que a Mrs Emery verdaderamente le interesa plantear: su insatisfacción sexual. De este modo, la impúdica conducta de la matrona (ante cuyo ofrecimiento Barnwell reacciona escandalizado) no sólo contrasta directamente con las castas penas de amor de Maria. También remeda, de manera torpe e ingenua, los calculados avances de la prostituta.

En suma, Barnwell no llega a convertirse en otro Mr Rigby. Así lo subraya el reencuentro de ambos personajes hacia el final de la novela, por medio del contraste. Así como el calvinismo fanático de Mental se transfigurara en escepticismo y en impulso revolucionario, Barnwell no deviene simplemente un engendro más de la sociedad burguesa, excepto como su “otro” reprimido: su caída se vacía en el molde corrupto de un potencial extraordinario. Su apariencia tras ser encarcelado por parricidio es, significativamente, reminiscente del retrato del pupilo de Mr Emery, pero es el horror de la culpa, antes que la costumbre del vicio y del refinamiento decadente, lo que ha arruinado sus facciones, desteñido sus mejillas, borrado su sonrisa de inocencia y de paz y esfumado de sus ojos la tranquilidad del espíritu (cfr. III: 215). También los poderes más específicamente asociados al genio afloran en la figura degradada de Barnwell. El efecto resulta tanto más poderoso por cuanto el agente inmediato de su caída (es decir, Milwood) es caracterizado como un individuo dotado de poderes quizás no tan extraordinarios como los de George, pero sí, sin duda, notoriamente fuera de lo común (cfr., por ej., II: 54; III: 124).

Ante este antagonista cuya mente rivaliza con la suya, que sabe hablar (y corromper) su propia lengua y que a eso añade el poder –para Barnwell, irresistible– de la belleza física, el protagonista percibe cómo aquellas “facultades” que tanto alabara Mental enloquecen y se vuelven contra él mismo: su razón, su imaginación, su sensibilidad. Y si bien, atormentado por el remordimiento, Barnwell se dispone a suicidarse en más de una oportunidad, diversas razones (diversas excusas) lo disuaden invariablemente. Se ha notado cómo el protagonista de Lillo jamás se aparta tanto del modelo del héroe trágico como cuando se somete completamente su destino (cfr. McNally, 1968: 204). Otro tanto ocurre con el Barnwell de Surr, en contraste con la propia Milwood (quien, en el paroxismo físico de su rebelión contra el destino, expira tras sufrir la ruptura de un vaso sanguíneo) y con cómplice de ésta, el criminal Zelotti (quien se suicida en su celda). Así pues, el protagonista ni siquiera se muestra a la altura de un final digno de un genio como lo fuera Chatterton: el suyo es el ignominioso destino de la horca. Allí muere Barnwell, embargado de la esperanza de que “There is another, and a better world” (III: 233). Un mundo cuya realización él no espera en la tierra, a la manera de la utopía de

Mental, sino en la recompensa eterna del Cielo.

## 6. A modo de conclusión

Si es difícil estructurar una síntesis coherente de lo que Surr pudo haber concebido por “genio” (y no fue nuestra intención, como anticipamos al principio, ofrecer al respecto más que un esbozo funcional a nuestro eje de análisis), mucho más claro resulta en qué consisten, en el marco de su ficción, las condiciones que favorecen el desarrollo del genio y aquellas que, por el contrario, lo obstaculizan, lo anulan o lo corrompen. Mayor prudencia exhibe Surr a la hora de plantear cuáles son las condiciones que, en cambio, favorecerían el despliegue de esa figura. Aunque sus observaciones más positivas en este sentido muestran puntos de contacto con las posiciones de autores como D’Israeli o Duff, la más enérgica propuesta contenida en la novela se ciñe a la voz de Mr Mental y a la *fancy* que informa su discurso utopista. Especialmente la vida en Eton representa para él un simulacro y una promesa de esa utopía en la que el hombre de genio encontraría, según parece, las condiciones más favorables para cultivarse. Pero la ambición del personaje no se limita al deseo desinteresado de igualdad de oportunidades entre todos los hombres. Su anhelo más poderoso, y el que más tempranamente se manifiesta en su imaginación, es su propio reconocimiento, entre todos sus semejantes, como un prodigio del genio. Esta fantasía es consonante con el godwiniano anuncio de que “It is to be presumed that the inequality of mind would in a certain degree be permanent; but it is reasonable to believe that the geniuses of such an age would far surpass the grandest exertions of intellect that are at present known. Genius would not be depressed with false wants and niggardly patronage” (Godwin, 1793: 807). En ese mundo posible, quienes efectivamente emerjan como hombres de genio serán capaces –asegura el autor de *Political Justice*– de trascender aun aquello que, en el actual estado de cosas, se reconoce como las mayores expresiones del intelecto.

Así, aunque Mental pueda convencerse de que la utopía soñada no es más que una versión magnificada de su vida en Eton, en esta perspectiva se vislumbran, al mismo tiempo, los ecos depurados de una idea nostálgica de mecenazgo, tal vez esa misma que expresara D’Israeli al celebrar (y rememorar melancólicamente) el hecho de que, desde la Antigüedad –y en los pueblos más diversos– hasta un tiempo no tan lejano, el genio hubiera recibido el apoyo y el homenaje de reyes y de nobles y magníficos honores y monumentos se hubiesen ofrecido a las grandes manifestaciones del “Literary Character”, cuando éstas aún eran raras. Pero el tiempo de los Petrarca, de los Dante y de los Boccaccio, de los Ronsard, de los Erasmo y de los Tasso había transcurrido, y fue entonces el advenimiento de lo que Johnson denominó “the Age of Authors”: una era en la que, en palabras del Doctor, la producción escrita se volvió tan inconmensurablemente vasta que “the finest compositions appear without exciting any alarm of admiration, they are read, approved, and succeeded by others; nor is the presence of the Author considered, as formerly, as conferring honour on his companions” (D’Israeli, 1795: vii, viii, xviii;

cfr. Johnson, 1802: 251). La paradoja es que el mecenazgo, concebido en esa clave, presupone la existencia de un poderoso que lo ofrezca. El personaje de Mental no deja de debatirse en esta tensión. Si las condiciones básicas del cumplimiento de su proyecto personal son la posibilidad de un despliegue pleno de sus capacidades individuales, por un lado, y la supresión de la necesidad económica, por el otro, entonces el mecenazgo parecería ser la situación que mejor responde a ese ideal. Así lo dictó, alguna vez, su propia imaginación antes de que Mental resignara, por un instante fatídico, su “independencia de razonamiento” (antes, también, de su radicalización política).

La nostalgia de este pasado alternativo continúa aflorando intermitentemente en la memoria del personaje. No es casual que, entre sus recuerdos más felices, destaquen sus primeros tiempos como literato profesional (ocupación de la que, no obstante, se había desencantado en virtud de la confusión que implicaba entre los poderes del genio y el mundo de la economía) y la independización económica del matrimonio Mental gracias a una herencia providencial. Lo cierto es que si, por un lado, el novelista consideró necesario aclarar desde el inicio que no era su deseo “diseminar” los principios enunciados por Mental, sino precisamente “destruirlos” (I: 36), por el otro se permitió hacer de aquél uno de los personajes centrales de la novela, uno de los más complejos y, también, uno de los más capaces de suscitar la simpatía del lector. El hecho de que la violencia no sea ya, para Mental, la vía hacia la concreción de la utopía (lo sería, en cambio, la reforma, “slow and gradual” [III: 68]) representa una instancia más de la ambivalencia que Surr exhibe en relación con el personaje. La abjuración política de Mental, aun si no llega a exculparlo de los principios que todavía sostiene, no hace más que reforzar este efecto.<sup>29</sup> El tratamiento relativamente empático de la figura del jacobino arrepentido (o, cuando menos, desencantado) incluye cierta autorización de la voz de esa figura, no necesariamente cuando se trata de las formulaciones de su pensamiento utópico (más bien, lo contrario), pero sí en lo que atañe a su crítica de las instituciones y de los valores de la moderna sociedad burguesa, particularmente ahí donde cierta “clásica” racionalidad mercantil –que el narrador identifica con Mr Freeman y, más veladamente, con Sir James– ha dado lugar a una cultura del desbordamiento adquisitivo, del materialismo vacío y de la degradación de las facultades más nobles del ser humano.

Y aquí entra en juego la figura de Barnwell, a quien la voz narradora concede –en contraste con el más ambiguo caso de Mental– su abierta simpatía. Surr desconfía del espíritu especulativo, pero en cambio convalida la fancy de los poetas. Y así como, al tratarse de Mental, el novelista no duda en rehuir los más básicos maniqueísmos (gesto que enriquece la caracterización del personaje al precio de caricaturizar las figuras secundarias de esta subtrama), la victimización absoluta de Barnwell refuerza el comentario social por la vía de la compasión al tiempo que realza una figura de genio – en este caso, inequívocamente positiva– diferente del modelo encarnado por Mental.

<sup>29</sup> Curiosamente, también Lillo había corrido un riesgo (?) similar en su elaboración del personaje de Millwood, de cuyo poder de interpelación, de cuyo carisma y de cuya ambivalencia la “Milwood” de Surr no ofrece, sin embargo, más que una sombra.

Tanto la personalidad de Barnwell como el carácter de sus inquietudes lo emparentan con el d'israeliano "man of letters" a secas, que el autor del *Essay* distinguió del hombre de genio propiamente dicho. En contraste con el author (figura de la que Mental es, tal vez, una expresión jamás consumada), el hombre de letras sin más (el hombre de ingenio) ostenta "a more amiable character [...] His passions are more serene, his studies more regular, his solitude more soothing. He encounters no concealed or public enemy, and his tranquillity is not a feather in the popular gale" (D'Israeli, 1795: 12, 13). Más preparado como crítico que como artista, el hombre de ingenio bien podrá volcarse a veces a la creación –tal como lo hace Barnwell con su chattertoniano soneto– aunque estas composiciones nunca alcanzarán, según D'Israeli, la alta invención y la originalidad de la literatura de primer nivel (lo cual no excluye que pueda tratarse de piezas de gusto o interesantes curiosidades, quizás excelentes en su propia categoría) (Ibíd.: 21).

El énfasis en la "rusticidad" de George y el silencio en relación con su educación formal traen, asimismo, reminiscencias de una segunda figura: el llamado "natural genius". Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la fascinación por la figura del "peasant poet" se correspondió con una ampliación del concepto de "genio natural" según lo formulara Addison. Éste había pensado, más bien, en "grandes figuras" como Homero, Shakespeare o (a su manera) los autores del Antiguo Testamento (Addison, 1794: 174, 175; cfr., también, Abrams, 1971: 187-198; Prandi, 2008). En su propio *Essay*, Duff abrevaría en esta terminología para afirmar que el genio "is most remarkably displayed in the uncultivated state of society" (Duff, 1767: 289). De ahí su rareza en la sociedad moderna, donde esta figura de genio original habría conseguido florecer –como una sombra de su potencia de antaño– en poetas como Young, Gray, Ogilvie, Collins, Akenside y Mason. No en vano la experiencia del "rústico" Barnwell fuera de su ámbito "natural" responde, prácticamente al pie de la letra, a la caracterización duffiana de los obstáculos que el genio encuentra para desarrollarse en el contexto de la vida moderna: "diversity, dissipation, and excessive refinements [...] in Luxury and Pleasure"; "[the] ardor, the hurry and bustle observable in modern times"; "the din and tumult of business and care"; "[exposition] to the assaults of malignity and envy"; "the unfathomable gulf of sensual indulgence" (Ibíd.: 290, 293, 294).

La presencia de estos espacios en la producción novelística de Surr, siempre en una clave entre satírica y pintoresquista, ha llevado a algunos a reconocer en la producción literaria de ese olvidado empleado del Bank of England un anuncio de la *fashionable* (o *silver-fork*) novela decimonónica (cfr. Hinson Jones, 1979). Sin duda George Barnwell –la primera obra importante de su autor– se inscribe plenamente en esta encrucijada, conjugando residuos de la escritura teatral y del romance con poderosas anticipaciones de una tendencia que dominaría el mercado literario británico durante la transición entre las épocas georgiana y victoriana. De ahí que, junto con el revival promovido por Mrs Siddons, la novela de Surr pueda considerarse el canto del cisne de la recepción dieciochesca de *The London Merchant*.<sup>30</sup> Fue también, acaso, una expresión cabal de esa

<sup>30</sup> Todavía a comienzos del siglo XIX hubo quienes elogiaron la pieza de Lillo por su gran capacidad de

potencia que se ha creído reconocer en la tragedia doméstica y cuyo despliegue tal vez deba rastrearse, más bien, en el desarrollo ulterior del género novelístico. Y es que el irrefrenable ascenso de esta manifestación cultural habría permitido desplegar algunas de las problemáticas instaladas por dicho subgénero dramático sobre la base de nuevos recursos: tramas morosas, mayor flexibilidad de la prosa, posibilidad de un análisis psicológico más detallado (cfr. McBurney, 1979). Desde el instante en que comenzamos a preguntarnos por “las proyecciones” o por “el legado” de una determinada obra, casi inevitablemente ingresamos en la lógica de los metarrelatos. Pero, si aceptamos el juego, bien podemos arriesgarnos a reconocer en la novela de Surr una instancia insoslayable en la senda de torsiones y de continuidades, pero también de profundas rupturas, que llevaría desde el viejo drama dieciochesco hasta el naturalismo y de ahí –sugiere un Raymond Williams no menos aventurado– quizás incluso hasta Beckett (1994: 153-68). Un hecho parece indudable: y es que la obra de Lillo efectivamente abrió horizontes dramáticos, polémicos y conceptuales como ningún “drama burgués” (y como pocas piezas teatrales sin más) lo había hecho y, tal vez, como ningún otro volvería a hacerlo.

### Bibliografía<sup>31</sup>

- ABRAMS, M. H.. 1971. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. New York: Oxford University Press.
- ADELMAN, RICHARD. 2011. *Idleness, Contemplation and the Aesthetic, 1750-1830*. Cambridge: Cambridge University Press.
- ADDISON, JOSEPH et al. 1794. *The Spectator, with Illustrative Notes*. Vol. 3, No. 160 (Monday, September 3, 1711) “On Genius”, pp. 173-177.
- CARLYLE, EDWARD IRVING. “Surr, Thomas Skinner”, en *Oxford Dictionary of National Biography*. Oxford University Press, 2004 [ed. digital en <http://www.oxforddnb.com/view/article/26789>].
- COOK, DANIEL. 2013. *Thomas Chatterton and Neglected Genius, 1760-1830*. Londres: Palgrave Macmillan.
- CROFT, HERBERT. 1780. *Love and Madness. A Story Too True in a Series of Letters*. Londres: G. Kearsly and R. Faulder.

---

conmover al público, como Ensor o Cumberland. El compositor, escritor y actor Charles Dibdin llamó a Lillo “un escritor de gran mérito”; en 1826, el escritor George Daniel convocó a que se restableciera la representación anual de *The London Merchant* durante las festividades de Navidad y Pascuas (McNally, 1968: 25, 239, 240). Es probable que estas tardías alabanzas surtieran algún efecto: quince años después, en su comentario sobre la vieja balada de *George Barnwell*, Charles Mackay aseguraría que la pieza se había representado hasta muy recientemente de forma anual en “las tablas metropolitanas” como ejemplo para los jóvenes ociosos que acudían en masa al teatro (Mackay, 1841: 35). Y sin embargo, añadía el editor de *A Collection of Songs and Ballads*, la obra se encontraba ahora al borde de la obsolescencia.

<sup>31</sup> Último acceso a todas las páginas de Internet referidas: 29 de junio de 2016.

- CUMBERLAND, RICHARD. 1817. "Critique on George Barnwell", en *The British Drama*. Vol. I. Londres: Cooke.
- DERITTER, JONES. 1987-88. "A Cult of Dependence: The Social Context of 'The London Merchant'". En: *Comparative Drama*, Vol. 21, No. 4, pp. 374-386.
- D'ISRAELI, ISAAC. 1795. *An Essay on the Manners and Genius of the Literary Character*. Londres: T. Cadell, Junr. and W. Davies.
- , Benjamin Disraeli (ed.). 1859. *The Literary Character or the History of Men of Genius; Literary Miscellanies; and An Inquiry into the Character of James the First*. Londres: Routledge, Warnes, and Routledge.
- DUFF, WILLIAM. 1767. *An Essay on Original Genius*. Londres: Edward and Charles Dilly.
- GASTON, SEAN. 2013. "Isaac D'Israeli and the invention of the literary character", en *Textual Practice*, 27:5, pp. 783-803.
- GERARD, ALEXANDER. 1774. *An Essay of Genius*. Londres: W. Strahan, T. Cadell, W. Creech.
- GODWIN, WILLIAM. 1793. *An Enquiry Concerning Political Justice* (2 Vols). Londres: G. G. J. and J. Robinson.
- 1797. *The Enquirer. Reflection on Education, Manners, and Literature*. Londres: G. G. and J. Robinson.
- GREGORY, GEORGE. 1789. *The Life of Thomas Chatterton*. Londres: G. Kearsley.
- GRENBY, M. O. 2001. *The Anti-Jacobin Novel: British Conservatism and the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press.
- HAZLITT, WILLIAM. 1818. *Lectures on the English Poets*. Londres: Taylor and Hessey.
1844. "On the Catalogue Raisonné of the British Institution", en *Criticism on Art*. Vol. II. Londres: C. Templeman, 1844, pp. 99-142.
- HINSON JONES, HANNAH. 1979. *Jane Austen and Eight Minor Contemporaries: A Study in the Novel 1800-1820*. Thesis for the degree of Doctor of Philosophy, submitted to the University of Newcastle upon Tyne.
- JOHNSON, SAMUEL. 1755. *A Dictionary of the English Language*. Londres: W. Straman.
- 1802. "The Adventurer, Numb. 115, December 11, 1753", en *The Works of Samuel Johnson*. Vol. III. Londres: F. C. and J. Rivington et al., pp. 251-256.
- KEEN, PAUL. 2004. *The Crisis of Literature in the 1790s: Print Culture and the Public Sphere*. Cambridge: Cambridge University Press.
- KELLY, JIM. 2012. "Surr, Thomas Skinner", en Frederick Burwick (ed.). *The Encyclopedia of Romantic Literature*. Hoboken: Blackwell Publishing (ed. digital en Blackwell Reference Online).
- LESSENICH, ROLF P. 2012. *Neoclassical Satire and the Romantic School, 1780-1830*. Bonn: Bonn University Press.
- LILLO, GEORGE. 1731. *The London Merchant: or, the History of George Barnwell. As it is Acted at the Theatre-Royal in Drury-Lane. By His Majesty's Servants*. Londres: John Gray.
- MACKAY, CHARLES. 1841. *A Collection of Songs and Ballads Relative to the London Prentices and Trades; and to the Affairs of London Generally During the Fourteenth*,

- Fifteenth, and Sixteenth Centuries*. Londres: C. Richards.
- MALEK, JAMES S. 1980. "Isaac D'Israeli, William Godwin, and the Eighteenth-Century Controversy Over Innate and Acquired Genius", en *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, Vol. 34, Number 1, pp. 47-64.
- MANSER, MARTIN H.. 2007. *The Facts on File Dictionary of Proverbs*. Second Edition. New York: Infobase.
- MCBURNEY, WILLIAM H.. "Introduction", en George Lillo, William H. McBurney (ed.). 1967. *The London Merchant*. Introd. and notes by William H. McBurney. Lincoln and London, University of Nebraska Press, pp. ix-xxvi.
- MCNALLY, TERRENCE J.. 1968. *The Problem of the Perennial Popularity of The London Merchant by George Lillo*. Chicago: Loyola University Chicago.
- PERCY, THOMAS. 1823. *Reliques of Ancient English Poetry*. Vol. III. Philadelphia: James E. Moore.
- POE, EDGAR ALLAN, J. H. Whitty (ed.). 1919. *The Complete Poems of Edgar Allan Poe*. Third edition, revised. Boston y New York: Houghton Mifflin Company.
- PRANDI, JULIE D. 2008. *The Poetry of the Self-Taught: An Eighteenth-century Phenomenon*. New York: Peter Lang.
- SHAFTESBURY, ANTHONY ASHLEY-COOPER, 3RD EARL OF. 1749. *Characteristicks of Men, Manners, Opinions, Times*. Vol I: Miscellaneous reflection on the preceding treatises, and other critical subjects. Londres.
- SURR, THOMAS SKINNER. 1798. *George Barnwell. A Novel* (3 Vols). Londres: H. D. Symonds.
- YOUNG, EDWARD. 1759. *Conjectures on Original Composition*. Londres: A. Millar and R. and J. Dodsley.
- WALPOLE, HORACE. 1849. *Anecdotes on Painting in England*. Vol. I. Londres: Henry G. Bohn.
- WILLIAMS, RAYMOND. 1983. *Keywords. A vocabulary of culture and society*. Revised and Expanded Edition. New York: Oxford University Press.
- . 1994. *Sociología de la cultura*. Trad. Graziella Baravalle. Buenos Aires: Paidós.
-