

“Repensando al realismo literario”

George Levine¹

El realismo parece estar recuperando algo de su respetabilidad que perdió, al menos entre los escritores de elite, a principios del siglo XX (aunque en una forma ya bastante debilitada y bajo el escrutinio de las miradas más escépticas). Después de los años 60, el poco crédito que aún tenía el realismo parecía desvanecerse completamente ante los radicales argumentos anti-realistas de gran parte de la teoría literaria contemporánea, según la cual la misma idea de representar ‘la realidad’ de un modo verosímil fue considerada de una ingenuidad inaceptable o simple mala fe. Para los modernistas, el maravilloso ensayo de Virginia Woolf, “Mr. Bennett y Mrs. Brown” (1923), le daba forma dramática a las inadecuaciones estéticas (y psicológicas e incluso morales) de los intentos realistas de registrar las cosas como son en su particularidad, como algo contrario a la exploración de la interioridad y los misterios del ser. Una parte del espíritu del postmodernismo en contra del realismo puede encontrarse en tres importantes ensayos de J. Hillis Miller, dos de ellos sobre *Middlemarch*, de George Elliot y uno sobre *Sketches by ‘Boz’* de Dickens, cada uno de los cuales meticulosamente argumenta, de diferentes maneras, que leer literalmente estos textos como representaciones coherentes de la realidad significa olvidar cómo realmente opera el lenguaje en estas obras y la imposibilidad de la representación realista. Ninguno de estos famosos textos victorianos persistentemente realistas terminan por ser realmente realistas. Ni puede serlo ningún texto literario. Más allá de sus problemas epistemológicos, se ha sugerido en discusiones recientes que el realismo inglés es siempre un acto de ‘contención’, de ‘naturalización’; no es una representación desinteresada de las cosas como son, sino una estrategia para mantener bajo control sus posibilidades disruptivas. Las contradicciones e imposibilidades expuestas por este cuestionamiento epistemológico resultan tener amplias implicaciones sociales e ideológicas; y, desde el punto de vista de teorías más recientes, no muy buenas implicaciones.

¹ Levine, George. “Literary Realism Reconsidered: ‘The world in its length and breadth’”. En Beaumont, Matthew. *Adventures in Realism*. Oxford and Malden: Blackwell Publishing, 2007: 13-32. Traducción y notas de Matías Rebolledo para uso interno del Seminario de Grado “Realismos y nuevos realismos en la narrativa brasileña y chilena actual”, 2018.

Yo no tengo ganas de pelear las mismas viejas peleas otra vez, en parte porque son viejas y en parte porque concuerdo con una parte significativa de las críticas. Pero al resistir el sentido común en la noción de realismo que están tratando de desmitificar, indirectamente aprecian las virtudes distintivas del realismo y el interés y complejidad de sus obras. Si es verdad que el realismo como una representación completa de lo real no puede sino fallar en cualquier sentido absoluto, dada la naturaleza propia del medio y los inevitables límites del conocimiento y perspectivas humanas, hay formas de entender que los esfuerzos del realismo –tan brillantemente analizado por Auerbach como una poderosa fuerza democratizante con raíces tan profundas como Homero y la Biblia, y tan poderosamente defendido por Lukács– aún siguen importando, y que requieren no un registro pasivo de la realidad sino un ejercicio extenuante. Una vez que se instala la desmitificación; una vez que han quedado claros los límites del modo; una vez que los problemas epistemológicos e ideológicos y sus máscaras son reconocidos, el realismo perdura como una importante e incluso necesaria forma de arte literario.

Sin embargo, considerando la vastedad del tópico y de su debate, me gustaría, luego de desplegar algunas bases generales de la discusión sobre el realismo, considerar algunos de sus elementos recurrentes importantes y característicos. E intentaré hacer esto tomando la mayoría de mis ejemplos de una sola novela, *Vanity Fair*, que ha logrado sobrevivir las pugnas estéticas e ideológicas como una novela tan excéntrica como ejemplar del realismo. No pretendo explicar el libro, sino mirar algunos fragmentos que pueden ayudar a sugerir los límites, problemas y el poder del realismo decimonónico inglés. Aterrizar la discusión desde amplias generalidades sobre epistemología e ideología a través de una mirada atenta a ejemplos de técnicas y temáticas realistas nos puede indicar bastante sobre lo que hace aún interesante e importante al realismo.

Algunas características generales

Para comenzar, pues, con lo general, ‘realismo’ es una palabra que plantea tantas interrogantes que parece absurdo hablar de ella como si fuera susceptible de una definición completa. No es solo que el ‘realismo’ literario provenga de una extraña y paradójica historia, desplazándose desde lo que puede llamarse un absoluto idealismo, que sitúa la realidad en

los universales (y la irrealdad implícita en los particulares que ahora identificaríamos como realidad), hacia el empirismo, que sitúa la única realidad cognoscible en aquella que podemos adquirir de la experiencia y, en la forma tardía del positivismo lógico, al rechazo de los universales platónicos como absurdos. El realismo es en su misma naturaleza una forma paradójica. Mientras más intensamente el empirismo puja en contra de una epistemología que hace de las ideas más reales que la materia, que insiste en el conocimiento como algo heredado (por la divinidad), que pone en primer lugar a la intuición y la imaginación, se vuelve más claro que el realismo siempre depende, más o menos subrepticamente, tanto de la mente como de la ‘naturaleza externa’. Por ende, tal vez irónicamente, el realismo siempre tiende a contener (en ambos sentidos de la palabra) algún tipo de idealismo, amenazando con caer hacia lo que emergió a fines del siglo XIX como un casi absoluto solipsismo, el grueso muro de la personalidad que propuso Walter Pater, al que ninguna voz puede atravesar². Resulta que la ‘experiencia’ es siempre sobre las sensaciones propias, no de las cosas de afuera que supuestamente la gatillan. Lo externo es realmente interno, y el creciente giro del realismo hacia la interioridad, de situar en drama adentro (como dice Henry James), es casi una imposibilidad epistemológica.

La paradoja de la implicación del idealismo en el realismo se puede comparar con otra: el realismo, en vez que ser un modo anti-literario o al menos que depende más de la realidad como es que de la tradición literaria, es necesariamente un modo profundamente literario. La urgencia de realidad toma forma consistente como respuesta a su precedente literario, desde “la aureola de los ángeles, de los profetas, de las sibilas, y los héroes guerreros” contra los cuales George Eliot, en el famoso capítulo 17 de *Adam Bede*, coloca a “una mujer anciana inclinada sobre su tiesto de flores”. La novela realista igualmente es antagónica a las heroínas románticas que Charlotte Brontë denunció como recipientes vacíos, y del romántico desenlace en matrimonio que Thackeray des-romantiza en el matrimonio de Dobbin con Amelia. En cada gesto hacia la realidad, en cada sonrisa picaresca, desde Fielding pasando por Thackeray hasta Trollope, hay un eco de alguna literatura que ha imaginado una realidad muy diferente. La negación satírica de modos literarios anteriores se vuelve una especie de firma del realismo, que entonces le da a las viejas formas literarias una nueva

² Filósofo inglés (1839-1894), cuyo pensamiento es la base del esteticismo (‘arte por el arte’) finisecular. [N. del T.].

importancia y remarca sus propios procedimientos anti-literarios como literatura autoconsciente. Esta metaliteratura es una marca de la autoconsciencia del realismo, pero tiende a estar guiado por un fuerte impulso moral (a la vez que estético). Para el realismo hay mucho en juego en tratar de ‘hacerlo bien’, y no es casual que el realismo tendiera a ser el modo narrativo dominante en la Inglaterra victoriana, en la cual tal vez la mayor de las virtudes, mayor incluso que el decoro sexual, era contar la verdad. Observar las cosas como son, incluso con una imparcialidad cuasi científica, desplaza las representaciones falsas con auténticas, y fuerza a los lectores a dejar los engaños que llevan al desastre moral –de Don Quijote o Emma Woodhouse o Emma Bovary o Pip o incluso Amelia Sedley.

Lo que acecha al realismo son elementos de tipos anteriores de narrativa, como cuentos ejemplares o la alegoría, lo que Michael McKeon ha descrito como el ‘final pedagógico’, esto es, la enseñanza de un precepto a través del ejemplo. Como el autor señala, ese final pedagógico se vuelve menos relevante para el relato en la larga historia del realismo, pero entre los victorianos, mientras se abjura de la pedagogía evidente –George Eliot afirma que ella no dejará que sus historias decaigan “de la pintura al diagrama”–, el fin pedagógico es absorbido en una parábola de décadas, que demuestra, tanto en forma como en contenido, la importancia ética de encontrar la verdad y contarla. Estos asuntos, dice medio en broma George Eliot a propósito de la famosa metáfora del espejo en *Middlemarch*, construyen una parábola. De este modo, el realismo, aun cuando luche en contra de las tradiciones que ayudaron a formarlo, es paradójicamente una forma atenuada de prácticas no realistas.

Esta veleidosa condición autocontradictoria del realismo confunde más aun por el hecho de que este tiene un compromiso consistente: la dura tarea de intentar llegar más allá de las palabras a las cosas como son. Este trabajo debe entenderse necesariamente como un proceso, por la manera en que cambian las cosas, tal como la comprensión cultural de cómo son estas, y porque las cosas son diferentes desde diferentes perspectivas. Lo que sostiene al realismo como unidad en su flexibilidad y constante cambio es el hecho de que también está siempre comprometido con la noción de sentido común de que lo que vemos –no nuestras palabras o nuestras ideas– está ‘realmente allí’, que el mundo físico no es un sueño cartesiano sino que es realmente real. En conexión con esto, el realismo es el compromiso de registrar

lo real externo y luego (o al mismo tiempo) la interioridad que lo percibe y distorsiona o penetra.

El argumento de que, como señalan Rosalind Coward y John Ellis, el realismo trata al lenguaje “como si se presentara en vez de y como idéntico, al mundo real”, y que trata a los significantes como idénticos a un (pre-existente) significado es solo parcialmente verdad. Pero incluso si fuera verdad no tendría por qué tener las consecuencias que supone mucha de la teoría postestructuralista. Esto es, el esfuerzo del realismo por ponerse en lugar del mundo difícilmente podría ser algo inconsciente, o ingenuo, o un autoengaño. El realismo hace de las dificultades del ejercicio de la representación algo inescapablemente obvio para el escritor; hace inevitable una intensa autoconsciencia, a veces explícita, a veces no. Ningún escritor intentando llegar más allá de las palabras puede ser indiferente a lo que las palabras pueden y no pueden hacer, y por ende ninguno de estos escritores puede dejar de reconocer lo esencial que es la creación de la ilusión para el proceso realista. El realismo es ilusorio, tal como el arte figurativo es ilusorio, buscando caminos para sugerir profundidad y tridimensionalidad en una tela de dos dimensiones, buscando estrategias para crear la sensación de la luz, como hicieron los impresionistas, justamente al *no hacer* que las pinceladas se vieran como la cosa que es representada.

William Galperin describe la práctica narrativa de Jane Austen, convencionalmente tomada por realista, como autoconsciente en la misma textura de su lenguaje y diseñada para resistir el registro pasivo de las cosas como son, o como convencionalmente son tomadas. Y aunque Galperin considera los mejores textos de Austen más como una crítica al realismo que ‘realistas’ en cualquiera de sus sentidos más comunes, me parece que lo que describe de manera tan efectiva en Austen es una característica central de casi cualquier práctica realista interesante, y no excluye a Austen del realismo victoriano que prosigue a su obra, sino que la pone en su mismo centro. Mientras, por supuesto, hay muchas novelas ‘realistas’ que parecen simplemente zambullirse, contar sus historias, describir sus pequeños mundos, sin preocuparse para nada sobre la naturaleza de la perspectiva desde la cual la historia es contada, o la naturaleza problemática de la realidad descrita, la ficción realista como tal requiere pensarse a sí misma. Si el mundo de la novela quiere ser representado como real (una condición oximorónica en sí misma, por supuesto), lo primero que debe quedar claro es

la diferencia entre ‘realidad’, sea lo que fuere que decidamos que esta sea, y una obra literaria, y el nivel en que lo representado es modelado por el autor. Esto quiere decir que la novela realista debe enfrentar el hecho de que es una ficción, de que es algo inventado (algo que Thackeray hace de manera enfática (aunque errática) en *La Feria de las Vanidades*).

Un comentario de Northrop Frye me parece aquí fundamental: “El escritor realista rápidamente se da cuenta de que los requisitos de la forma literaria y un contenido plausible siempre disputan entre sí”. Esto es tan autoevidente como en cierta medida subversivo en cualquier empresa puramente realista; Biffen³, por ejemplo, en *New Grub Street* (1891), de George Gissing. Como el mismo Biffen reconoce, su vasto y ambicioso proyecto, “Mr. Bailey, almacenero”, será virtualmente ilegible: un austero recuento de todo en la vida extremadamente común de Mr. Bailey. Biffen, por ejemplo, describe cómo representaría la conversación banal que escucha en la calle entre dos amantes: “Voy a reproducirlo palabra por palabra, sin ninguna sugerencia impertinente desde ningún punto de vista, salvo el del honesto reportaje. El resultado será algo indeciblemente tedioso. Precisamente. Esa es la marca de una decente vida humilde. Si hubiere algo que no fuese tedioso sería algo falso”.

Es una trampa que Gissing le permitiera finalmente terminar el manuscrito a Biffen (¿cómo podría haber terminado ese tedioso registro de la realidad?). Cuando Frye habla de la tensión entre la forma literaria y la verosimilitud, implica la tensión fundamental entre personaje y argumento en todo texto realista. La novela realista de Biffen no tendría argumento. Trollope diferencia a su propia obra de la “novela sensacionalista”, un subgénero en el cual el trabajo sobre de la trama y el descubrimiento de cómo se resolverá tienden a mover su impulso creativo. Pero para Trollope, el verdadero trabajo de la novela es la ‘observación’, y el verdadero interés del escritor (y de los lectores) está en los personajes. Argumenta que al leer una novela sensacionalista uno quiere saber qué pasa después, pero una novela realista ‘trollopeana’ no es interesante por su trama, que puede parecer más una imposición autorial arbitraria que intrínseco a la vida y los personajes que representa, sino por los personajes mismos.

Mientras, irónicamente, la novela realista decimonónica puede parecer muy cargada al argumento en desmedro de su ‘realismo’, su ‘detallismo’ es, de hecho, mucho más

³ Personaje de la novela mencionada, que habla del mundillo literario inglés de fin de siglo.

característico. Las novelas que registran los particulares del mundo material se esfuerzan por reducir la sensación de manipulación. Mientras la dualidad persista, el detallismo se acerca a la verosimilitud y aleja de la forma, mientras que la trama la acerca. Esto es, mientras por un lado tenemos “tales desmandados y deshilvanados mamotretos” de los que se quejaba James⁴, por el otro uno tiene la impresionante precisión formal de *Cumbres borrascosas* (1847), que se organiza y equilibra meticulosamente los hechos y se sostiene gracias a la fuerza del romance. El realismo decimonónico, tal como lo entendemos hoy día, se inclina hacia una escrupulosa construcción del contexto histórico y social que afecta la vida de sus personajes. En su forma más completa, el “Mr. Bailey” de Biffen produce un aparente arte sin arte, sin importar las características de la forma literaria.

Pero esta tendencia del realismo hacia una representación detallista de personaje sin formalismo ni argumento, implica a su vez las paradojas en el corazón de la empresa realista, ya que para escribir un material tan tedioso, Biffen debe sostener el más austero y ascético de los compromisos artísticos, entregando su vida a la escritura de un libro cuya autenticidad garantiza el que sea un fracaso comercial. Pero dada la distinción entre arte y representación realista, los narradores deben permanecer alerta, tal vez no tanto sobre el potencial tedio de su obra, sino sobre la diferencia entre lo que ellos pueden narrar y lo que está allá afuera para ser narrado. Biffen nunca podría haber terminado ese libro. Lo verosímil no tiene ni principio ni fin.

Tales problemas de representación requieren que la novela realista deba estar siempre atenta al problema de la perspectiva. El gran desarrollo de mediados del XIX del discurso indirecto libre se dio en la ficción realista, precisamente por la evidente inadecuación de la representación de la “realidad” rigurosamente omnisciente —entre otras cosas por los peligros de una voz demasiado autoritaria (muy poco ‘a la Biffen’) para determinar la comprensión y los juicios de los lectores, y por las necesarias dudas que los autores deben haber tenido de que la omnisciencia sea realmente omnisciente, o que la novela contenga todo lo que está allí a ser representado. El discurso indirecto libre es un compromiso ingenioso entre la narración

⁴ “Large loose baggy monsters”. Es del prólogo a su novela *La musa trágica* (1890). La traducción es de la edición de Planeta, y la cita completa es “¿qué *significado* tienen artísticamente tales desmandados y deshilvanados mamotretos, con sus sospechosos y desconcertantes componentes de arbitrariedad?”, y se refiere a novelas tan distintas como *Guerra y Paz* y *Los tres mosqueteros* [N. del T.]

en primera persona –cuyos límites y su poca credibilidad han sido parte de los problemas de los novelistas desde *Pamela* (1740)– y la completa omnisciencia. El discurso indirecto libre es una de las mejores maneras a través de las cuales el autor puede ‘desaparecer’, y dar la impresión de que lo que se muestra en la página pasa de manera natural. Por otra parte, permite la interiorización sin limitar al lector al sesgo de los deseos y prejuicios de los personajes, y sin la falsedad de la representación del pensamiento registrado entre comillas, como si la mente trabajara de la manera necesariamente retórica que requiere la representación escénica. Más aun, el estilo indirecto libre obliga al lector a ser más un participante activo del relato que un pasivo receptor de hechos y juicios, y de esta manera da mejor la sensación de que la narración es como la vida, en que no existen narradores omniscientes que nos ayudan a decidir qué pensar sobre aquello que vivenciamos. El discurso indirecto libre es una invención notablemente intrincada, creando la ilusión de que la consciencia es interpretada sin intervención autorial, y que el lenguaje es la representación rigurosa de los procesos mentales de un personaje real.

Los narradores omniscientes son mucho menos ilusorios. Si, por una parte, pueden ser descritos como monológicos en vez de dialógicos, limitados a una sola consciencia en vez lo revelador del juego libre de voces, por otra, no se disfraza la presencia del narrador, y en realismo se da que la franqueza sobre el hecho de la presencia del narrador hace de una narración más ‘verdadera’, aunque desde el punto de vista del modernismo menos efectiva artísticamente. Es algo irónico que James, quien fuera tan autoconsciente creando y teorizando sobre el arte de la novela, estuviese tan fuertemente comprometido con mantener las ilusiones que él le exigía al escritor para crear la sensación en el lector de que estaban en directo contacto con lo real. Considérese lo molesto que se muestra James frente al hábito de Trollope de admitir que está escribiendo una novela justo en el medio de la novela: “Él se da una satisfacción suicida al recordarle al lector que la historia que está contando es, después de todo, solo un artificio”. El peor pecado que un artista realista puede cometer, aparentemente, es confesar que está inventando una historia.

Irónicamente, entonces, los ingenuos victorianos fueron tan vez más sofisticados en su teoría de la novela que el mismo James: en un modo casi postmoderno, crearon sus mundos mientras eran intensa y a veces explícitamente autoconscientes del medio a través del cual lo

estaban haciendo, sin preocuparse para nada de que se redujeran los esfuerzos por crear ilusión al exponer abiertamente los recursos a través de los cuales ésta se crea. ¿Qué lector de novela no sabe que está leyendo una novela? A la larga no queda claro si el modernismo Jamesiano o el victorianismo de Trollope es más ‘realista’, pero tampoco queda claro cuál de los dos requiere mayor destreza.

El ejemplo de *La feria de las Vanidades*.

No hay novela más autoconsciente del hecho de su ficcionalidad, sobre las diferencias entre las necesidades del arte y las de su verosimilitud, sobre las inadecuaciones de la representación omnisciente en los esfuerzos hacia la auténtica representación de lo real, que *La feria de las Vanidades* (1848). Es bien conocida la autorrepresentación del narrador como un titiritero y de los personajes como títeres. Pero el narrador también aparece como un ‘yo’ en el texto, alguien del cual sabemos tardíamente que ha conocido realmente a Becky en Alemania. Si los personajes son marionetas, lo son de manera extraña, o es un narrador extraño; se hace necesario para cualquier nivel de consistencia el pensar en “marionetas” como metáfora, a pesar de que hay una famosa ilustración al final en la que el “autor” está colocando de vuelta marionetas de verdad en una caja. Sin embargo el narrador no solo conoce a estas marionetas en Alemania; algunas de ellas le dan información que él necesita para contar su historia. Anteriormente, en aun otro disfraz, el narrador pide permiso “no sólo para hacer su presentación en regla, sino también para abandonar momentáneamente la escena y hablar de ellos en la sala”. Y en una jugada que puede reconocerse de *Waverley* de Walter Scott (1814), toma una pausa para contarnos –y los “nos”, los lectores, somos bien parte del texto– en qué otras maneras “podríamos haber tratado el asunto”. Continúa describiendo otras formas literarias que ha rechazado a consciencia. En el papel de narrador omnisciente a veces abdica, pero luego selectivamente pierde su poder para saberlo todo, afirmando que es incapaz de contarnos cuáles han sido los motivos de sus personajes. Si alguna narración puede considerarse inestable e inconsistente, es la narración de *La Feria de las Vanidades*.

La inconsistencia se sostiene por el hecho de que *La Feria de las Vanidades* es un libro persistentemente irónico. Dentro de la gran tradición cervantina, y manteniéndose

dentro de la obra temprana del autor y el título original de la novela, “Borradores de la sociedad inglesa a lápiz y pluma”, *La FERIA* satiriza casi todo, usando artificios literarios para atacar los artificios literarios, desmontando los modos tradicionales de escribir una novela, incluso terminando con una nota que desarma toda expectativa de cualquiera de nosotros que, guiado por las convenciones de la novela o realismo cómicos, supone y aguarda esperanzado el matrimonio de Dobbin y Amelia. Cuando ocurre dicho matrimonio, las posibilidades de romance se han ido haciendo tiempo, e incluso un toque de amargura entra en la prosa:

Ha conseguido el premio por el que había luchado toda su vida. El pajarillo ha entrado por fin. Ahí está, con su cabeza sobre su hombro, besuqueándose cerca de su corazón, agitando dulcemente sus alas. Era esto lo que él había soñado cada hora y cada día por dieciocho años. Aquí está –la cima, el final– la última página.

Llegamos al clímax, entonces, mientras el libro anuncia (metafóricamente) que es un libro y que estamos en la última página. Mientras la literatura y la vida se mezclan y se comentan la una a la otra, la sátira se acerca al desprecio, y su intensidad sube de nivel. No es solo que Amelia sea una novia insatisfactoria; el matrimonio como institución está involucrado y, de manera más problemática, toda la trama del matrimonio es puesta en cuestión, tal como las convenciones formales de cierre. Parte de la ironía del pasaje es que, tal como ha anunciado que ha llegado a “la última página”, está desarrollando las convenciones que dominarán al realismo. Es decir, crea su realidad satirizando la forma literaria convencional. El género de la ficción realista, que en Inglaterra comienza y se sostiene en gran parte por la tradición cómica que concluye el drama con el matrimonio⁵, tiende cada vez más a tratar el matrimonio no como un fin sino como un comienzo. De una manera audaz, Thackeray ayuda a iniciar este cambio: Becky⁶ se casa con Rawdon bien al principio, y el libro explora varios matrimonios con un tono irónico, casi que con resentimiento. Veinticinco años después, George Eliot hará de dos matrimonios la sustancia

⁵ A lo largo del artículo se refiere a “la comedia” o lo “cómico” más que a lo risible o humorístico, al género de la *comedia*, marcada en general por el tono más ligero y por el ‘final feliz’ (que explica el nombre de “Comedia” a la obra de Dante), muchas veces acompañado del matrimonio resolutorio (piénsese en la mayoría de las comedias de Shakespeare, o en el s. XIX en las novelas de Jane Austen, en *Jane Eyre*, etc.) [N. del T.]

⁶ Es una de las protagonistas, la ‘mala’ (que no es tal): arribista, cínica, oportunista.

misma de tal vez la mejor novela realista inglesa: el de Dorothea Brooke y Casaubon, que ocurre un par de capítulos después del principio de *Middlemarch*, y el de Rosamond y Lydgate, que ocurre un poco después. El drama de *La copa dorada*, de James (1904), un libro que está ligado a las tradiciones del realismo al mismo tiempo que es notoriamente modernista en su estilo, realmente comienza con el matrimonio del Príncipe con Maggie Verver.

El comentario irónico de Thackeray sobre el matrimonio de Amelia y Dobbin⁷ no solo tiene importantes consecuencias para la forma de la ficción realista, sino también un mordaz impulso ético. No es solo una obvia reacción a la angustia del propio matrimonio del autor. Es una airada respuesta a la ilusión romántica y sobre las convenciones de la representación que considera de manera seria el amor romántico. Es desdeñoso con el final feliz, ya que resulta claro que los requisitos de la forma literaria trabajan en contra de los requisitos de la representación realista, tal como Thackeray entiende lo real. Todo final en un texto deliberadamente realista será arbitrario; no puede haber ninguna conclusión real. Pero Thackeray insinúa esto sin dejar que su libro dé una respuesta a la potencial infirmitad del realismo, ya que él usa el final convencional aunque satíricamente lo utilice para desestimar la convención.

El final cómico, moralmente satisfactorio de *La Feria* es, sin embargo, una ilusión. Becky Sharp, la ‘villana’ (para muchos lectores la verdadera heroína del libro), vive fuera del castigo de la justicia poética, incluso aunque haya probablemente asesinado al hermano de Amelia. Su vida sigue más allá de ‘la última página’. Y otra y muy diferente novela pide ser escrita, a la Biffen o tal vez a la James, explorando la interioridad de un Dobbin que ya no ama a su mujer pero que es gentil y bueno con ella, y de una “Emmy” que sabe que este es el caso. Al rechazar la satisfacción de la clausura, Thackeray implícitamente reafirma la importancia de la empresa realista; al rechazar el final de la comedia o la posibilidad de una conclusión satisfactoria –“¿Quién de nosotros es feliz en este mundo?”, pregunta el último párrafo de la novela–, Thackeray le da la espalda a las formas literarias que son la columna y estructura de su enorme libro, y llega a la que puede ser entendida como la actitud más

⁷ Los dos protagonistas ‘buenos’ de la novela; él ha luchado por ella a lo largo de las 900 pp., y al final viene el ya citado comentario irónico del narrador [N. del T.]

extrema de los realistas, algo así como el desprecio por la empresa imposible de escribir novelas realistas.

Esa relación muy personal, algo cansada y desilusionada de Thackeray con su escritura puede considerarse una metáfora muy útil sobre las tendencias del realismo. En la medida en que los realistas aspiran a contar la verdad, tanto el autor como el lector deben ser perpetuamente desilusionados, pues es imposible no estar consciente de los límites tanto de la transparencia como de la comprensión. Lo que dije en *The Realistic Imagination* (1981) aún me parece el punto del realismo: “tomar seriamente cualquier grupo de particulares es falsificar”. Inclusión implica exclusión. La focalización en cualquier personaje o grupo de personajes, cualquier objeto o grupo de objetos, implica una negación de los personajes u objetos no descritos; pero para Thackeray y los realistas, implícitamente, cada objeto y cada personaje es digno de atención. Para llevar a cabo el impulso democrático que Auerbach define como lo fundamental en el desarrollo del realismo sería desplazarse hacia una narrativa en la cual no haya figuras focales sino que cada figura debiera recibir la mayor de las atenciones comprensivas e imaginativas. Hay, de este modo, una implicancia moral en este tipo de exclusiones, como, por ejemplo, cuando el narrador nota cómo los doctores le prestan más atención a Georgy, el hijo de Amelia, que a los otros:

¿Habrían hecho lo propio si de otras personas se hubiese tratado? ¿Perdieron también dos noches cuando Ralph Plantagenet, o cuando Gwendoline y Guinever Mango, y tantos otros contrajeron la misma enfermedad de George? ¿Hicieron muchas visitas a Mary Clapp, la hija del dueño de la casa donde vivía la familia Osborne, enferma también de sarampión? Mucho sentimos tener que decir que no.

Significativamente, estos ‘personajes’ no aparecen en ningún otro lugar de la novela; son otras no escritas novelas de las que el autor, que no las escribirá, nos quiere recordar. Como el narrador de *Middlemarch* nos recuerda, hay otras sensibilidades aparte de la de nuestro héroe o heroína: “¿Por qué siempre Dorothea?”. Esa es la pregunta realista, con contundentes implicaciones éticas, y es una pregunta que, de otras formas, Thackeray está siempre preguntando.

Tema y forma, en el realismo, juegan entre sí: las preguntas de cuánto de la realidad puede ser representado o incluso si la realidad puede ser verdaderamente representada, se tematizan en *La FERIA*, así como en varios otros textos realistas. Pero virtualmente cada página despliega, en un sentido u otro, problemas que surgieron de manera característica en la ficción realista decimonónica, problemas que se relacionan con lo que Franco Moretti, siguiendo a Karl Mannheim, describe como el colapso del estatus social. Los cambios formales en la narrativa estuvieron estrechamente ligados a las transformaciones sociales y económicas que estaban cambiando la faz de Inglaterra durante los siglos XVIII y XIX. McKeon ha sostenido que las “asuntos sobre ‘verdad’”, o sea epistemológicos, o “asuntos de virtud”, es decir sociales, tuvieron todo que ver con la inestabilidad genérica que ayudó a producir y sostener a la novela realista como forma. Podemos ver en *La FERIA* que Thackeray se preocupa por asuntos de virtud, ya que el cambio social contemporáneo implica una reconcepción de las categorías fundamentales del ser: religión, individualidad, identidad, vida pública y privada, educación y clase. De manera más fundamental, como sugiere Moretti, “el mundo del trabajo cambia a un increíble e incesante ritmo”. Era difícil ser realista en el periodo sin que la profesión del protagonista fuese crítica para el drama. En un género dirigido a una nueva audiencia de clase media, la pregunta era mucho menos “¿Con quién me casaré?” que “¿Qué puedo hacer?”. El “¿Qué puedo hacer?” resuena constantemente entre los protagonistas de muchas novelas victorianas. A pesar de que Thackeray focaliza su novela en un mundo que aspira a la aristocracia, gran parte del relato depende del hecho de que Becky Sharp debe ganarse la vida. Intenta hacerlo a la antigua, casándose bien, pero fracasa, y de este modo su historia se centra por cientos de páginas en su búsqueda de dinero.

El otro lado del asunto del trabajo es el asunto de la herencia, de larga data en géneros pre-realistas, y que sobrevive en el siglo XIX. La herencia en las novelas victorianas es la clave en el cruce de clases, que es una de las preocupaciones centrales de dicha ficción. Becky cuenta con su herencia en la primera mitad de la novela y se preocupa de “qué hacer” solo después de que queda claro de que la herencia no le llegará. Amelia pasa buena parte del libro viviendo como consecuencia de ser desheredada. Todos estos temas se enmarañan con los asuntos de clase y profesión justamente porque son manifestaciones de una nueva inestabilidad en el estatus de clase (en la remodelación de los órdenes del poder en la sociedad

del siglo XIX, dinero y clase se volvieron categorías radicalmente distintas, incluso cuando las actitudes fundamentales de una sociedad jerárquica se mantuvieron).

Todas estas casi obsesivas preocupaciones de la ficción realista (su relación con lo ético, con la práctica de la representación fidedigna y, finalmente, con la forma literaria) causan una crisis fundamental en la práctica realista. Esta crisis que, según argumentaré, lleva a las constantes transformaciones formales del realismo (el lugar del matrimonio en los relatos, por ejemplo, o el cambio de foco hacia la interioridad de los personajes, o el alejamiento de lo cómico en favor de lo trágico), es una crisis particularmente secular. Los problemas con los que se compromete la novela realista son, como el título “Feria de las vanidades” sugiere, problemas mundanos. La novela realista es predominantemente una forma secular, en la cual el orden implícito del mundo que se desprende de las formas tradicionales cómicas, trágicas y épicas solo puede lograrse en términos mundanos. Los logros de la tradicional forma cómica depende de una fe implícita en que la justicia y el sentido están incorporados al mundo, y que el desequilibrio y la naturaleza jerárquica del orden social puede justificarse por el mundo trascendente más allá. La virtud puede ser recompensada porque la virtud *era* recompensada en un mundo justo y divinamente ordenado; el éxito puede ir de la mano del cierre cómico porque el éxito no estaba contaminado por corrupciones mundanas. Pero prácticamente todo esto fue lenta pero inexorablemente cambiando gracias al desarrollo de una nueva economía y un nuevo orden social en las que el dinero fue desplazando al estatus social como la principal marca de éxito.

Al concebir un mundo en que el dinero desplaza a la clase, y en el cual es estatus social es fluido, la novela realista se vuelve fundamentalmente secular. La cuestión crítica para los protagonistas pasa a ser cómo conseguir dinero, a pesar de que la pregunta se desplaza y enmascara frecuentemente. En la historia de Fred Vincy en *Middlemarch*, tenemos de manera encapsulada el tipo de problemas con los que lidia frecuentemente la novela realista, pues Fred comienza su vida asumiendo una herencia que finalmente no recibe. Un tipo de narración de vida se transforma inmediatamente en otra: ¿qué es lo que Fred puede hacer para ganar el dinero que él necesitará para sobrevivir y tener éxito (y ganar la mano de su amada)? De este modo, *Middlemarch* hace del problema del trabajo el tema de su relato.

El dinero se vuelve el eje sobre el cual gira, de manera explícita o implícita, la ficción realista decimonónica. Sin importar los temas explícitos, ciertamente no hay posibilidad de éxito en el mundo victoriano sin dinero, por muy ocultas que estén sus fuentes. La ausencia de dinero es el factor fundamental en la historia de Amelia luego de la muerte de George, y todo el sufrimiento y todas las tensiones de dicha historia dependen de la ausencia de dinero. Pero cuando la cuestión de la virtud se enfrenta con la cuestión del dinero, la novela realista se enfrenta con los problemas éticos (y formales) que trata a menudo de evadir. Una de las ironías en el realismo inglés del siglo XIX es que mientras el dinero es esencial para el éxito –y por lo tanto para el final cómico–, la consecución del dinero (más allá del que es necesario para sobrevivir, e incluso ese mismo) es inequívocamente una marca de vergüenza, corrupción, maldad. Aparte de las novelas de Anthony Trollope, esta generalización algo excesiva es casi universalmente verdadera. Una pregunta esencial dentro de la novela realista, aunque no siempre articulada de manera explícita, es si acaso es posible para el protagonista sostener las virtudes morales que la cultura admira y al mismo tiempo lograr el éxito.

Los conceptos de virtud intrínseca y de alguna posibilidad última de justicia moral depende de la idea de que hay un orden moral que sustenta el mundo y que, a largo plazo, los problemas mundanos son compensados a través de la presencia y supervisión divina. De lo contrario, el mundo sería una catástrofe tanto ética como estética, un poco como el mundo sin Dios que John Henry Newman imaginó en su *Apologia Pro Vita Sua* (1864)⁸ [...]

Lo que Newman describe en su extenuante catálogo de las condiciones de este mundo [sin Dios] es, de hecho, la misma feria de las vanidades, una visión mareadora y horrorosa. Muchos de los realistas victorianos, tal vez de manera más brillante y enérgica en George Eliot, intentaron imaginar en el mundo secular el tipo de orden moral que Newman describe como imposible. La respuesta de Thackeray a esta visión horrorífica es la comedia y la sátira; pero, aparte de eso, nos deja a todos corruptos y, como concluye el narrador, insatisfechos.

A pesar de que muchos relatos aparentemente realistas afirman las visiones de realidad más pías y religiosamente correctas, la novela realista fue fundamentalmente secular,

⁸ Teólogo inglés, que defiende sus ideas religiosas en este texto, que se ha convertido en un texto religioso clásico. En el fragmento citado describe retóricamente las consecuencias de un ‘mundo sin Dios’: caótico, sin sentido, sin virtud, sin orden, sin jerarquía, donde los valores siempre son pospuestos por el bien mundano, etc. [N. del T.]

representando un mundo como el que Newman describe sin la consternación religiosa de Newman ante la ausencia de lo trascendental. *La feria* es un buen ejemplo del realismo decimonónico precisamente porque insiste con tanto énfasis en limitar su narración a los hechos de la “feria de las vanidades”. Mientras la misma afirmación de hacer aquello, y la invocación a Bunyan, puede sugerir razonablemente la posibilidad de una oculta presencia divina en el mundo, la novela de Thackeray trata a la religión como trata a la cultura comercial: es solo un hecho de este bajo mundo. Los clérigos de la novela son figuras claramente mundanas. Problemas de clase, de éxito comercial, de ascenso social, de “cómo vivir gratis por un año”, de la hipocresía, y de la herencia, son sus verdaderas (y seculares) preocupaciones. El narrador le cierra las puertas a los rezos de Amelia porque, dice, no son del ámbito de la Feria de las vanidades, pero no sería forzado decir que Thackeray no quiso mostrar esa clase de piedad justamente porque cambiaría la naturaleza de su novela.

Secularidad, dinero y virtud.

Para conseguir este argumento sobre la secularidad de la novela, quiero basarme en una línea de Becky que puede ayudarnos a enfocar los problemas del realismo que he venido discutiendo. En el capítulo 41, mientras se acerca al punto más alto de su carrera, reflexiona sobre la manera en que se comporta la sumamente virtuosa Lady Jane, una vez que ha heredado una gran suma de dinero. “Pienso que yo podría ser una buena mujer si tuviera cinco mil al año”, reflexiona Becky. El omnipresente aunque algo elusivo narrador comenta entonces: “Y quién sabe si Rebeca tenía razón en sus reflexiones, y que era solo una cuestión de dinero y fortuna lo que hacía la diferencia entre ella y una mujer honesta”. Esto parece bastante inocuo: solo una muestra del cinismo de Becky y de la ironía de Thackeray. Pero el comentario de Becky, visto de otra manera, puede entenderse como uno de los conflictos centrales en la concepción realista del personaje y su relación con el escrupulosamente detallado e históricamente preciso mundo en el que se mueven los personajes realistas. Y el comentario del narrador puede ser, irónicamente, considerado de manera bastante literal.

Hay, pues, una doble ironía aquí. La primera es el comentario del narrador sobre el pensamiento de Becky, que parece implicar que las cualidades de un personaje *no dependen* de las circunstancias. Pero la ironía más contundente es que las ironías del narrador pueden

no ser para nada irónicas. La práctica realista insiste en el contexto en que el personaje se mueve, en la historia, en contexto social. Ese súper-texto del realismo, *Middlemarch*, por ejemplo, se subtitula “Un estudio de la vida en provincias”. Aquí se ciernen los problemas de la secularidad, ya que el realismo es el modo que lee al personaje desde sus condiciones en la vida cotidiana, la vida de la feria de las vanidades, y crea el drama a partir de su aparente cotidianeidad, de los problemas de ganarse la vida, de sus relaciones con sus vecinos, de las cosas que tienen y las que desean, de su vida doméstica. Cada personaje en una novela realista debe leerse en relación con las circunstancias de su vida.

La Feria es particularmente cuidadosa al describir las circunstancias, de modo que mucho de lo que sucede en la historia aparece en dependencia del gran momento histórico de la batalla de Waterloo y la derrota de Napoleón: el padre de Amelia pierde su fortuna a causa de la guerra, Amelia pierde a su marido en ella; y los personajes principales son puestos a prueba frente al evento, que nunca se representa directamente. Becky surge de Waterloo positivamente napoleónica, pero quién Becky es depende del lugar de donde viene, de quiénes fueron sus padres, de la clase a la que pertenece, de las posibilidades de una joven sin fortuna, y por supuesto los acontecimientos en Europa al tiempo en que ella llega a la adultez. Lo que provocó disgusto en muchos lectores de *La Feria*, en parte, fue justamente la manera cínica en que insinúa que Becky está al menos en parte en lo cierto, y que el narrador no está siendo irónico.

Incluso si asumimos que la novela comparte el desprecio por la idea de que el personaje no es integral y permanentemente el mismo, esto es, ni intrínsecamente virtuoso ni intrínsecamente perverso, y que el dinero puede ser determinante en la bondad, la manera atentamente realista en que Thackeray trata el problema despierta sospechas. Su narración revela que posiblemente sea irónicamente despectivo en su comentario sobre Becky. Lo que esta piensa sobre la virtud (que muchos pensaron que era lo que el autor pensaba) produjo mucho rechazo. Por otra parte, cuando George Eliot declara lo mismo pero de otra manera, como un tema central en sus novelas, fue considerada con la mayor seriedad. Una de las citas más famosas de todas sus novelas aparece cerca del final de *Middlemarch*, cuando afirma “Puesto que no hay criatura cuyo ser interno sea tan fuerte que no esté poderosamente determinado por lo que está fuera de él”. Esto es Becky de una manera más solemne y menos

personal. El hecho de que las novelas de Eliot, así como una gran parte de las novelas realistas, no tengan personas intrínsecamente malas en ellas (salvo tal vez Grandcourt en *Daniel Deronda*) es reflejo de este sentido del personaje. Mr. Farebrother, el generoso y gentil clérigo de *Middlemarch*, le dice a Dorothea: “el carácter no está tallado en mármol, no es algo sólido e inamovible. Es algo vivo y en transformación, y puede contagiarse de enfermedades tal como nuestro cuerpo”. Los tipos malos en la ficción de George Eliot, como Tito Melema en *Romola* (1863), o incluso Arthur Donnithorne en *Adam Bede* (1859), se vuelven malos en gran medida por las circunstancias. Es cierto que el realismo, tal como se manifiesta en Thackeray y Eliot, tiende a aferrarse a la idea de un yo intrínseco que posiblemente es empujado y compelido por las circunstancias pero que sin embargo es algo completo e integral. Pero todos los principales realistas entienden que las circunstancias pueden ser decisivas. Y, por ende, las reflexiones de Becky, que debieran servir como evidencia de su corrupción y la falta de profundidad de su sentido moral, toma gran significancia en los textos realistas, incluyendo *La FERIA*. Ella escribe como una novelista en varias partes del libro, y aquí incluso piensa como un novelista, un novelista realista, secular.

Y tampoco es un accidente que las reflexiones de Becky la lleven al dinero como la circunstancia determinante. Becky se reconoce a sí misma lo que la sociedad no admitiría, que la virtud está de alguna manera estrechamente ligada al dinero, y que el dinero es el elemento clave en el mundo secular. El enfoque en el dinero, de hecho, es la señal más firme de que la ficción realista es fundamentalmente secular. La movilidad del dinero es la contraparte de la nueva movilidad del “estatus” en los mundos representados por la novela realista del XIX; su poder para corromper corresponde a la visión del mundo material que Newman nos enseña. Es lo que desplaza un orden divino, ya que es la condición del éxito, la condición del final feliz. La diferencia es que la novela realista o bien evita confrontar los modos en que funciona el dinero para conseguir el éxito, o bien libera a sus protagonistas de la preocupación por el dinero, al permitirles tenerlo de antemano, heredarlo, o demostrar que, a pesar de haberlo adquirido, no se preocupan realmente por él y nunca se comprometerían para retenerlo. Los héroes en las novelas victorianas son notablemente débiles y poco eficientes precisamente porque un héroe fuerte tendría que tener éxito en el juego capitalista

del dinero, donde figuras como Scrooge⁹ tienen más posibilidades de estar en el control. Becky Sharp puede haber sido retratada como otro tipo de heroína, alguien que habiendo tenido una infancia difícil y llena de penurias lucha por lograr el éxito, como Jane Eyre. Pero Becky se nos presenta en su búsqueda de dinero, pero de la manera más turbia, y su búsqueda la señala como la sirena malvada, el ‘monstruo’ cuya ‘repugnante cola’ se agita invisible bajo el agua.

El trabajo de los realistas, para representar las cosas tal como son, y en este caso el funcionamiento de una economía que es despiadada y egoísta, nos lleva al reconocimiento de que ‘las cosas como son’ no incluyen la moral y la distribución justa de los bienes. *La Feria* no se amolda comúnmente a la forma de la comedia: no ofrece esas resoluciones de unión y comunidad que se marcan tradicionalmente en el matrimonio y la trama matrimonial; pero tal vez de manera más significativa, no permite a la gente activa evadir la contaminación y corrupción que el compromiso con el orden económico supone. Por muy desventurada y afectiva que sea Amelia, su pasión sentimental por Gregory, que provoca tensiones con sus padres, es también moralmente dudosa. La mayoría de las novelas realistas de principios del XIX dependen de matrimonios al final para indicar la justa distribución de la justicia, pero esto normalmente tensiona el compromiso con la probabilidad realista. Gran parte del poder de *La Feria* como una novela realista paradigmática deriva precisamente de su efusiva burla a esta tradición. Pero para la década de los 40 *La feria* era inusual. Si el primer matrimonio de David Copperfield no era adecuado, el segundo estaba muy bien. Adam Bede y Dinah finalmente se quedan juntos pese a la errada fascinación de Adam por Hetty Sorrel. Estos finales sugieren un sentido trascendente en un mundo secular aparentemente marcado por el desorden y falta de sentido de Newman, y que, en gran parte, en la tradición cómica del realismo temprano del siglo XIX, el mundo, aunque amenazante, no se vuelve indiferente o malicioso.

⁹ Ebenezer Scrooge es el protagonista de *Un cuento de navidad* de Dickens. Es un viejo negociante de mucho dinero, frío, duro, desprecia a todos y a todo, y sobre todo a los pobres. Es visitado por el Espíritu de la Navidad, que le muestra las consecuencias de sus actos y dichos. Es pues, la imagen caricaturesca del empresario que ve el dinero como un fin en sí mismo. Como nota aparte, es probablemente la novela más adaptada en la historia del cine (por ejemplo, Bill Murray en *Los fantasmas contraatacan*, de 1988; Jim Carrey en *Un cuento de navidad*, de 2009, y una larguísima lista de clásicos, desde musicales y dibujos animados a largometrajes) [N. del T.]

El orden religioso, sin embargo, se va desmoronando cada vez más mientras la ficción realista continúa explorando las posibilidades que entregan los personajes ‘ordinarios’, como Biffen. Uno puede leer sobre las tensiones que produjo esta lucha en la forma misma de la ficción victoriana a través del lente de la teoría de Max Weber en *La ética protestante y el espíritu del capitalismo* (1905). Mientras tal teoría ha sido reformulada y criticada desde su primera publicación, no importa demasiado para mi propuesta si ofrece un diagnóstico correcto para la relación entre religión y capitalismo en el siglo XIX. Muchas novelas inglesas del siglo XIX prueban la tesis de Weber antes del hecho. Weber argumenta que las virtudes ascéticas que el calvinismo necesita resultan ser precisamente las virtudes necesarias para el éxito en una economía capitalista. Uno de los elementos principales que Weber discute de la ‘ética protestante’ es que comparte con la novela victoriana su desconfianza en el dinero. Irónicamente, esta ética produce el éxito financiero en gran parte porque los calvinistas practicantes no trabajaban para conseguir dinero, sino porque el trabajo y el autosacrificio eran intrínsecos al llamado protestante. “Es necesario trabajar en tanto es de día”, dice Thomas Carlyle en *Sartor Resartus*, refiriéndose a Juan: 9: 4, “porque la noche viene, cuando nadie puede trabajar”. Así que en la narrativa Weberiana, el más exitoso capitalista sería protagonista de novelas victorianas, esto es, desinteresado en el dinero, tal vez desdeñoso, pero interesado en el trabajo mismo. En un escenario Weberiano, éxito y virtud serían dos caras de la misma moneda.

George Eliot hace un gesto hacia esta forma de pensar sobre el ‘éxito’ en su personaje Caleb Garth en *Middlemarch*. Caleb es una persona capaz y generosa, y ama su trabajo, pero no se preocupa nada por el dinero, desconfiando de quienes van tras él. La palabra “negocio” se vuelve su ícono sagrado. Y logra un gran éxito en su trabajo. En su vida, al menos, virtud y logros seculares vienen de la mano. Pero no es accidental que su trabajo sea tan pre-capitalista como único en su clase. Más importante aun, la historia de Caleb es casi incidental en una novela que arma cuidadosamente una trama sobre el fracaso de la piedad, incluso del talento, frente al impulso del dinero. El realmente ascético y pío protestante que domina como un déspota moral sobre Middlemarch es Bulstrode, de quien desconfía Caleb, y de quien descubrimos que hace tiempo ha sido corrompido por el dinero. Efectivamente las novelas realistas prueban la tesis de Weber, y forzando la atención al detalle de las vidas y métodos de sus personajes centrales dramatiza de manera consistente la incompatibilidad entre la

moral protestante y el éxito mundano. Aquellas muestras del apego de sus personajes al dinero y al poder le hacen cada vez más difícil mantener sus aspiraciones de forma cómica a la novela realista.

El movimiento desde la forma cómica a la forma trágica en la ficción victoriana más avanzada es, pues, solo en parte el resultado de la influencia del realismo francés sobre el inglés. Es una consecuencia casi inevitable de una lectura fundamentalmente secular del mundo, en la que el dinero se convierte en la condición de éxito de los protagonistas. Thomas Hardy, por ejemplo, era hostil al naturalismo, pero escribió novela tras novela en las que los ingredientes de la lucha de clase y el problema del trabajo figuran de manera tan importante como en novelas victorianas anteriores. Pero en ninguno de sus libros representa una figura masculina fuerte que logre mantenerse tan exitoso como virtuoso. El realismo victoriano se invierte en Hardy, pues de manera consciente imagina a sus personajes en un mundo tan absolutamente secular que se vuelve, a ratos, casi demoníaco. “El Presidente de los Inmortales”, por ejemplo, en *Tess* (1891), reina sobre el destino de Tess, de modo tal que incluso en una fecha tan tardía del realismo decimonónico la tradición irónica sigue operando. Al rechazar la posibilidad de lo trascendental y de lo ideal (de hecho, construye sus historias –como la de Angel Clare– en torno a las desastrosas consecuencias de intentar vivir el ideal), Hardy mantiene con vida las cualidades literarias e ideales del realismo. Tess es, después de todo, una “mujer pura”, y el Presidente de los Inmortales una versión moderna de Dios.

A través de todo el siglo XIX, el realismo se mantuvo como un modo ambivalente, incluso auto-contradictorio. Fue más consistente en su determinación para encontrar estrategias para describir el mundo tal como era. Fue inconsistente porque cada artista tenía una concepción distinta de cómo era el mundo, y porque el mundo cambia de momento a momento, de generación en generación. Pero fue consistente, también, en tratar los problemas éticos que surgen del desarrollo de la economía y sociedad contemporáneas. De modo que regularmente falló en proponer una manera satisfactoria de representar a un protagonista que consiguiera el éxito sin ser corrompido en el camino. Luchó por reconciliar éxito y virtud, pero fue demasiado honesto como modo literario para lograr esto de manera fácil. Su compromiso con la observación cercana de los detalles de la sociedad y el contexto

en el cual se mueven los personajes ayudó a desestabilizar la concepción de carácter e identidad sobre el cual cimentó su mayor éxito la novela victoriana. En el mundo del realismo, tal como el mundo que Darwin está representando a su cultura, todo está en permanente flujo, incluido el personaje.

La Feria de las Vanidades es sobre todo interesante por su anticipatoria exploración de los problemas éticos y estéticos del realismo. Lo que los lectores contemporáneos encuentran desagradable y perturbador sobre su mundanidad corresponde a algunas de sus virtudes más interesantes, su concesión a que todos estamos comprometidos y en parte corrompidos por el dinero, su implicación de que detrás del mundo secular no hay ninguna fuerza para el orden o la justicia, su negativa al final feliz puesto que este no reconcilia éxito y mérito (o no demasiado), su deliciosa indulgencia para con las cosas de este mundo, y el cinismo que moviliza la sátira.

Reconciliar verosimilitud y la forma literaria en un mundo que se ha vuelto secular es finalmente el mayor de los desafíos para la sensibilidad realista. Resistiéndose al etiquetado de naturalista o realista, Hardy sostiene que sus libros no son para nada la ‘realidad’, pero sigue su mismo diseño. En el ambiguo estatus del realismo, debiera ser suficiente señalar que a través de su larga carrera se mantuvo como un modo sumamente literario, uno que incluso hoy intenta muchas veces disfrazar su literalidad, parcial en sus representaciones, y por ende vulnerable al tipo de críticas citadas al principio del capítulo. Pero es un modo que gracias a su compromiso por ‘hacerlo bien’ está en constante movimiento, cambiando su concepción de lo real junto al flujo del tiempo, reimaginando al personaje e incluso la identidad, tanto en el contexto de las condiciones sociales en las que debemos vivir como a través de los experimentos con la experiencia interna que marcan su historia desde Austen a Eliot a James a Woolf y a Joyce. Incluso sus mayores debilidades, como su fracaso en imaginar protagonistas masculinos fuertes, o su tendencia a no considerar los detalles de cómo sus protagonistas consiguen el dinero y el poder, su explotación de las coincidencias para lograr lo que una minuciosa búsqueda de verosimilitud no podría; estas y otras debilidades son también signos de sus notables aspiraciones y señas de sus extraordinarios logros.