

«SOMOS DEMASIADOS»¹

El personaje es una materia pasada de moda para la actual *doxa* de los estudios literarios, y uno de los muchos puntos fuertes del estudio de Alex Woloch es su desenfadado tratamiento frontal del problema. Los análisis simplistas que consideran a los personajes como a personas sin prestar atención a los procesos de representación son un objetivo fácil; no obstante, las alternativas que aparentemente no resultan simplonas son, para Woloch, igualmente evasivas. El personaje no puede ser reducido al tema o a la figura retórica o a un potencial para el desarrollo de la trama, del mismo modo que no puede leerse (ni quizá contemplarse) simplemente como una posición ideológica. Dichas estrategias deberían siempre formar parte del modo en el que interpretamos al personaje, pero no pueden, por sí mismas, hacer frente al antropomorfismo de los personajes, que con tanta frecuencia parecen existir más allá del repertorio de gestos, acciones, pensamientos y palabras en las que se inscriben. El personaje es un mito en el sentido barthesiano (aunque el propio Woloch trata a Barthes con un tono más bien perentorio), y debe ser interpretado simultáneamente como algo verdadero e irreal. Es necesario que aceptemos la auténtica fuerza del personaje: ¿por qué no pueden los lectores tratar a los personajes como a personas (incluso como a personas íntimas) y especular sobre sus «vidas» pre y posnarrativas? No obstante, debemos, asimismo, dar cuenta de ellos como un constituyente y un efecto del proceso textual.

El lugar que ocupan los personajes secundarios, desde las memorables «gárgolas» (tal y como las denominara Orwell) de Dickens hasta los anónimos sirvientes que anuncian «la cena está servida», pone al descubierto el problema del personaje de un modo, si cabe, más acuciante, y Woloch rechaza una amplia gama de posiciones críticas al fraguar su propio debate en torno a las mismas. Los personajes secundarios no pueden ser con-

¹ Alex WOLOCH, *The One vs the Many: Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel*, Princeton University Press, 2003, 391 pp. (El título original del artículo —We are too menny— reproduce el error ortográfico que algunos de los niños presentes en *Jude el oscuro*, de Thomas Hardy, cometen al redactar una carta anunciando su intención de suicidarse por ser *demasiados*. Se trata, como más tarde explica la autora, de una metáfora de la eliminación de los personajes secundarios en la novela [N. de la T.])

cebidos como un fracaso en la representación; la cualidad estática, incluso embalsamada, de los «hombres de Austen» podría servirnos a modo de ejemplo. Tampoco pueden ser desechados por no merecer la misma atención que el protagonista. Los personajes secundarios no deberían ser vistos exclusivamente como el contrapunto de los personajes principales, como figuras funcionales a los dilemas o deseos inconscientes del protagonista (aunque a menudo también operen de este modo). Tampoco podemos considerar que los personajes secundarios no son «realmente» principales: Bertha Mason no es la heroína «real» en *Jane Eyre*. No nos hallamos ante un libro sobre héroes no celebrados sino, más bien, sobre los procesos de «decelebración». Woloch insiste en los personajes secundarios en tanto tales. Su interés se refiere a los procesos literarios –distorsión, condensación, reparto– que los constituyen como secundarios o «planos» (un término que desarrolla a partir de Foster). En uno de los numerosos pasajes de brillante extrañamiento, Woloch define el personaje secundario poco desarrollado como un personaje cuya subjetividad no ha sido totalmente «eliminada». El interés que suscita el protagonista, el modo en el que se distribuye y redistribuye la atención narrativa responde tanto a una cuestión ética como *formal*. Y mientras los personajes secundarios puedan funcionar por contraste con respecto al (desarrollo del) protagonista, este tipo de fórmulas se resistirá a la interdependencia fundamental entre ambos.

De acuerdo con Woloch, la emergencia de un protagonista central como conciencia autorreflexiva en la novela realista está estructurada por la «secundarización» o *subordinación* de otros personajes en la estructura narrativa. La diversidad de personajes secundarios que se empujan entre sí para captar la atención, desde las parodias rigurosamente refrenadas de Austen hasta el grotesco condensado de Dickens, son efectos textuales necesarios que ponen de manifiesto la interioridad compleja y rica del protagonista, tan rotundamente marcada en la novela clásica de este periodo. *The One vs the Many* explora una época –entre 1810 y 1865– de innovación novelística general centrándose en tres escritores –Austen, Dickens y Balzac– que, según Woloch, están explícitamente interesados en las cuestiones narrativas que plantea el personaje. Su tesis apuesta por una cartografía detallada de las relaciones entre personajes, y tres de los cuatro capítulos del libro están dedicados a estudiar de forma minuciosa determinadas novelas: *Orgullo y prejuicio*, *Grandes esperanzas* y *Papá Goriot*. A esto se suman diversos excursos fascinantes en torno a Henry James, George Eliot, Shakespeare, Sófocles y la *Iliada*; una lista que evoca la de Auerbach en *Mimesis*, que constituye un destacado intertexto en el libro de Woloch.

La dialéctica estructural entre principal y secundario queda claramente expuesta en la reveladora y original exposición que Woloch hace de *Orgullo y prejuicio* de Austen. La emergencia de Elizabeth como protagonista, que no se da por sentada al comienzo de la novela, es únicamente posible gracias a la «secundarización» de aquellos que la rodean y, en particular, de sus cuatro hermanas. Su devenir como un agente reflexivo y crí-

tico, como un personaje *redondo*, tiene como contraparte necesaria el aplanamiento y la subordinación del resto. Los juicios de Elizabeth acerca de su familia y, de forma crucial, de un conocido menos estable y circunscrito, le permiten extraer y abstraer las características sociales de su entorno. Este proceso de evaluación rigurosa contribuye simultáneamente a construir su plenitud como ser pensante y consciente, al tiempo que delimita y distorsiona el mundo social que la rodea, creando una simetría o desequilibrio entre los personajes, algo que llegará a convertirse en una estructura típica de la novela del siglo XIX.

Es en este contexto en el que podemos empezar a dar sentido a la propuesta de Woloch de que «los personajes secundarios son el proletariado de la novela» y a sus conceptos de espacio-personaje y sistema-personaje. El personaje redondo no es un individuo que se desarrolla de un modo inocente, sino que es el sujeto liberal inscrito en los Derechos del Hombre. La simetría resultante de la dialéctica entre redondo y plano forma parte del registro de ambos tipos, de la posible completud de todos y de la constatación de que el desarrollo individual se alcanza únicamente a costa de la subordinación de la mayoría. El espacio-personaje es la intersección entre el potencial individual inherente y el espacio determinado de la narrativa como totalidad; el sistema-personaje es la disposición de estos «espacios-personajes múltiples y diferenciados». La emergencia de Elizabeth como protagonista, diferenciada con respecto a sus hermanas y al contorno borroso que componen otras jóvenes, se funda sobre el mercado matrimonial, donde la inestabilidad general de las relaciones sociales a finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX se manifiesta de una forma especialmente aguda. De acuerdo con Woloch, este contexto se dirime en el conflicto entre las ventajas del matrimonio individual, cuya beneficiaria principal sería Elizabeth, y las inseguridades y peligros que gobiernan el mercado matrimonial en su conjunto. La seguridad de una sola mujer se logra a costa de la de un número de mujeres potencialmente indeterminado: la mayoría. Los dos personajes secundarios más importantes, Lydia, la hermana más joven e irresponsable de Elizabeth, y el aventurero y seductor Wickham, abrazan los peligros de este mundo social más vasto y, de acuerdo con Woloch, representan las fuerzas de la multiplicidad social que amenazan a la protagonista, pero que se ven convincentemente refrenadas al final de la novela.

La competición es, así mismo, un rasgo central en los análisis que Woloch hace de Dickens y de *Papá Goriot* de Balzac, donde los diversos modos de lo secundario y lo principal se unen de forma más explícita a las relaciones entre capital y trabajo. En *Orgullo y prejuicio*, la interioridad de Elizabeth emerge en el proceso narrativo de la novela, que dramatiza, en sí mismo, el devenir de la protagonista como tal. Para Dickens, por el contrario, el protagonista de la novela siempre está dado. Woloch se interesa por Dickens debido a que la interioridad a menudo débil del protagonista se ve amenazada por la exterioridad social y, por encima de todo, por la multiplicidad. En *Grandes esperanzas*, Pip es frecuentemente silen-

ciado, confundido e incluso sobrepasado en sus encuentros con los otros. En su proceso de convertirse en un caballero, Pip se ve inextricablemente ligado a una cadena aparentemente ilimitada de otros subordinados: desde abogados y dependientes a sastres y sirvientes. Distorsionados, condensados y a menudo tan sólo parcialmente visibles, estos personajes secundarios son la condición necesaria para el desarrollo de Pip, para su *Bildung*, en un gesto que se vuelve hacia el grueso de la muchedumbre que puebla la siempre insuficientemente comprendida ciudad industrial moderna. La distorsión y el aplanamiento se hacen tan extremos que acaban por situarse en primer plano: «Es en la importancia —y no frente a ella— donde reside la insignificancia del personaje secundario; su singular prominencia es inseparable de su eclipsamiento».

En su análisis de Dickens, Woloch identifica dos tipos de personajes secundarios que «pueblan» las novelas de la época: el obrero y el excéntrico. Ambos son interpretados a partir del modo en el que participan de diversos discursos sobre la clase obrera industrial (Engels, Marx, Mayhew). El personaje secundario en tanto que obrero narrativo se ve distorsionado del mismo modo en que el trabajo se ve reducido a su funcionalidad mínima con el propósito de obtener la máxima eficiencia. La galería de personajes dickensianos, concentrados en una serie de frases, gestos y acciones repetidas, constituye un ejemplo especialmente evidente de esto. El personaje secundario excéntrico es la otra cara de la moneda: la disipación y criminalidad de la clase obrera reprimida y constituida por la funcionalidad, que amenaza constantemente con derribar un orden social y narrativo precario. En términos narrativos, los excéntricos implodionan en el texto desordenándolo: Bertha Mason en *Jane Eyre* es un caso emblemático. En *Grandes esperanzas*, Pip está ligado a ambos tipos; de forma más específica, su riqueza se funda sobre la criminalidad de Magwitch, que se tiene que esfumar camino de Australia para fraguar su propia fortuna. En este contexto socionarrativo, Woloch propone que el regreso de Magwitch representa el retorno del obrero para reclamar la riqueza que ha producido. Con respecto a esta hipótesis hay que decir que Magwitch verdaderamente construye a Pip. Sin embargo, esta propuesta sólo puede estirarse de tal modo debido a que Magwitch ha conseguido lo que nunca pudo obtener mediante el trabajo: acumular capital. Y es en el proceso de ganarse el pasaporte para huir del repetitivo tiempo condenado de los personajes obreros de Dickens como éste logra cambiar.

La limitada interpretación que Woloch hace de Magwitch es, en parte, un efecto de la forma limitada en la que aborda las dimensiones *temporales* que constituyen al personaje. Estamos ante un libro predominantemente sobre el espacio: el espacio-personaje, el proceso de condensación y expansión y los peligros que entraña la muchedumbre (aunque resulta sorprendente que Woloch únicamente considere la muchedumbre a partir de su figuración en personajes concretos y no como representaciones de la agencia *colectiva* como tal). Woloch parece equiparar la singular y parcialmente oscura visión que Dickens tiene sobre los muchos exclusi-

vamente a su cantidad ingente. No obstante, la distorsión constitutiva que acompaña a los personajes secundarios también se conforma a partir de un intento de registrar la cualidad *acelerada* de la vida moderna: unas cuantas palabras garabateadas en una libreta antes de que el sujeto se desvanezca. Poe dramatiza esta aceleración en *El hombre de la multitud*, donde la búsqueda del narrador en pos de una figura inclasificable genera en él una energía y agotamiento febriles que crecen a medida que se precipita tras él a lo largo de la noche. Piénsese también en el aparato tecnológico puesto en marcha por las fuerzas del bien con el propósito de capturar a Drácula, el monstruo moderno por antonomasia: la taquigrafía y la estenografía. Drácula no sólo quiere «pasar por uno más» entre la muchedumbre metropolitana, también obtiene su energía de la misma y, de forma perversa desde luego, se rejuvenece gracias al mero ritmo de la modernidad.

De forma similar, en *Papá Goriot* de Balzac, el singular devenir temporal de Rastignac, el ambicioso joven proveniente del sur rural (y uno de los posibles protagonistas), se ve constantemente socavado por el *día a día* parisino, donde la vida de cada cual procede de acuerdo con un modelo que funciona como una repetición de la historia de otra persona. Balzac completa el elegante esquema planteado en la propuesta de Woloch. En Austen, la idea de protagonista está en proceso, su consecución es el resultado de la restricción de los muchos; en Dickens, el protagonista de la novela constituye una categoría establecida de antemano aunque vulnerable a la multiplicidad social. En Balzac, el concepto de protagonista sigue siendo operativo, aunque parece incapaz de adquirir nombre y concreción en un personaje único. ¿Es Rastignac, el héroe-antihéroe evidente, el protagonista, o lo es Papa Goriot, cuya vida es narrada a través del primero? ¿Acaso es Vautrin, cuyas habilidades narrativas predictivas parecen abarcar todo el potencial de la vida parisina? En Balzac, la multiplicidad social se sitúa finalmente como centro en el centro. En todo momento, nos hallamos tan sólo ante tipos: «el tipo de mujer que», «la clase de hombre que»; un proceso que se extiende a acciones, pensamientos y emociones, cada uno de los cuales tan sólo representa a uno dentro de un conjunto que ha sido y será repetido hasta el infinito. Aun así, esta centralidad de la multiplicidad social genera otras inestabilidades. De acuerdo con Woloch, el tipo no se reduce a un mero representante de una fracción de clase *à la* Lukács. Cualquier categoría típica de personaje es un efecto del campo fragmentado y sobresaturado en el que el que se encuentra. Los fantásticos deseos y aspiraciones de Rastignac tienen sentido únicamente en un mundo en el que posiblemente la competencia deje sus sueños incumplidos.

Balzac también hace necesario que reconsideremos el análisis de Woloch sobre las relaciones entre plenitud y distorsión, interioridad y exterioridad. Con persuasiva originalidad, Woloch nos desafía a reflexionar en torno al «aplanamiento» como una estrategia de representación que corresponde a un contexto histórico específico. Esto es el resultado de otro de sus brillantes extrañamientos; uno que deja, no obstante, al personaje

redondo demasiado afianzado en su lugar. Inmediatamente antes de que Vautrin quede bajo custodia como el mayor criminal entre los criminales, su pelo rojizo –hasta ese momento cuidadosamente oculto bajo el ala oscura del sombrero– aparece: «Dicen que los pelirrojos son o muy buenos o muy malos». Woloch menciona la fisonomía en varias ocasiones; sin embargo, no toma en consideración el papel del discurso fisonómico en muchas de las novelas de este periodo. El comentario de Madame Vauquer sobre los pelirrojos es una versión típica, si bien cruda, del *status* ambivalente que la fisonomía tiene para Dickens, Wilkie Collins, Eliot, Gaskell y otros autores; en cualquier caso, resulta significativo. La fisonomía afirma un vínculo muy diferente entre interior y exterior: el de la continuidad. En algunos casos, el exterior es todo lo que necesitamos: no es preciso practicar un borrado de lo interior, ya que el exterior lo cartografía perfectamente. Originada por las mismas ansiedades que suscita la desconocida muchedumbre urbana que Woloch identifica en Dickens, la fisonomía aspira a ofrecer la solución. Su ausencia como discurso apunta aquí algunos problemas más generales.

En su análisis de Austen, Woloch se precipita estableciendo un paralelismo entre la individuación, en tanto que proceso narrativo, y el clásico agente liberal, equipado con el conocimiento que le permite juzgar y elegir. No encontramos aquí referencia alguna al trabajo textual que hace el orden social burkeniano en su inscripción en la forma sinecdótica de la familia, aunque éste sea el orden con el que se comprometen de forma abrumadora las novelas de Austen. La competición en el mercado matrimonial se agudiza aunque no se sostenga únicamente a nivel individual. La locura e inmoralidad de una hermana mancilla al resto. Darcy, que ya era un padre simbólico para su hermana y para sus propiedades, debe encarrilar la situación de Lydia para poder casarse con Elizabeth. En este sentido, la familia Bennet en su conjunto (progenitores incluidos) sigue siendo una singularidad. La brillante conveniencia reside en el hecho de que satisfaciendo sus propios deseos y juzgando por sí misma, Elizabeth proporciona al mismo tiempo seguridad al conjunto de la unidad familiar. Esto se hace aún más evidente en *Emma*. La epónima heroína aparece ciertamente centrada en sí misma; no obstante, su *Bildung* se erige sobre el aprendizaje de las responsabilidades sociales que acompañan a su posición. Los caprichos individualistas de Emma se entrometen en el orden social, y en ocasiones amenazan con derribarlo, y es de esto de lo que debe ser curada, no sólo por su propio bien sino por «Highbury», que es sencillamente una metonimia de la sociedad en general.

La familia, entendida en términos muy diferentes, también está ausente en los análisis que Woloch hace de Dickens, y aquí la aporía pone de manifiesto un problema más general en su metodología. Al igual que Lucien Goldmann, Woloch plantea una relación homóloga entre las estructuras sociales y las estéticas. La fuerza de su aproximación reside en la atención que presta a los procesos narrativos formales, y en esta vena Woloch advierte de manera interesante los modos en los que los personajes se-

cundarios tienden a proliferar al final de las narrativas de Dickens: una profusión que complica la resolución de la novela. Sin embargo, también desatiende los tipos de resolución –a pesar de su carácter tentativo– que Dickens ofrece. En *Grandes esperanzas*, es la revelación de un conjunto de relaciones que justamente *no* son perversas, ilimitadas y en último término incognoscibles lo que completa la narrativa. Molly, Magwitch y Estella, que son quizá los personajes más difíciles de clasificar y conectar, acaban uniéndose por unos lazos naturales e identificables: Estela es la hija hace tiempo perdida de Molly y Magwitch. Estas relaciones son ciertamente un efecto del mundo social distorsionado que esboza la novela; sin embargo, también ofrecen una alternativa frágil a la visión dominante de la misma. La generosidad que Magwitch demuestra hacia Pip nace, en buena medida, de la pérdida de su hija y muere reconfortado al saber que ésta todavía vive. El análisis de Woloch no alcanza a abarcar la noción de discursos *en competencia* en el seno del texto. La familia como redención, un momento de tregua con respecto al capitalismo o al industrialismo (así como altamente vulnerable a estas fuerzas), es un elemento esencial en el discurso novelístico del siglo XIX. Este discurso no puede ser simplemente expuesto o ignorado; constituye otro mito, que precisa ser simultáneamente interpretado como verdad (en lo que se refiere a su fuerza social y cultural) y como ficción.

Se hace necesaria una definición más rica y plenamente retórica de lo *textual*, una que incluya primeramente una definición más precisa del género. Este libro parece versar en su totalidad sobre el género; la novela, el realismo y, de forma persistente, la novela realista son abordados como tales. Sin embargo, ninguna de estas categorías son géneros en sentido estricto. En *The Architext*, Gérard Genette define el género como una intersección entre un modo particular de enunciación y un contenido específico. Las novelas amorosas y de detectives son dos ejemplos canónicos que ponen de relieve no sólo cierto tipo de sucesos, sino, de forma crucial, la disposición, el énfasis (el descubrimiento del cuerpo, las diversas actualizaciones de la escena del crimen) y la perspectiva desde la que se observan los acontecimientos (la centralidad de la experiencia femenina en las novelas amorosas, por ejemplo). La novela constituye una *institución* altamente satisfactoria y adaptable, en la que su propia estabilidad aparece ligada a su emergencia y desarrollo histórico como mercancía. La definición más acertada es la de un conjunto históricamente específico de procesos de publicación, una cuestión sobre la que volveré más adelante. Su historia abarca una miríada de géneros; no obstante, el realismo no es uno de ellos. (En torno a la diversidad de sus manifestaciones, véase el artículo «Gráficos, mapas, árboles» de Franco Moretti, *NLR* 24.) El realismo es un *modo* de representación, que atraviesa instituciones, formas y medios. Da forma, aunque no de manera exclusiva, a las potencialidades narrativas, pero no determina un tipo específico de historia (aunque podría parecer que proscribiera algunas). La «novela realista» constituye una categoría poco específica en términos narrativos.

No obstante, concebido como un modo, el realismo podría expandir las posibilidades del modelo de sistema-personaje de Woloch, para el cual éste reclama, de manera sugerente, una validez más general aplicable a otros medios. Más específicamente, en su conclusión, defiende que las continuidades entre el espacio-personaje en los siglos XIX y XX «desmienten la ruptura [...] a menudo propuesta entre la ficción realista y moderna». Este argumento resulta verdaderamente convincente; no obstante, dichas continuidades son, así mismo, parte de la historia más extensa del realismo. El realismo es un modo de representación altamente versátil y duradero, realimentado, y no fatalmente dañado, por distintas vanguardias. Se puede argumentar que sigue siendo el modo dominante en la mayoría de las novelas que se distribuyen entre los lectores de «cultura media» y en el mercado de masas, así como en el cine y en la televisión. La dinámica constitutiva que Woloch identifica a partir de los personajes principales y secundarios es central en los modos de representación realistas, que deben dirigirse a los muchos. Las obras de Beckett y Pinter no son realistas, en buena medida debido a que en ellas no hay personajes secundarios. La distorsión y el pasar inadvertido forman parte de una estrategia realista más general cuyo efecto es invariablemente sugerir que existen más cosas de las que han sido dichas o narradas: una forma de lo representativo que sugiere la existencia de un excedente (del mismo orden) más allá de sí mismo. Los realismos contemporáneos inauguran nuevas versiones de la relación principal-secundario. En las telenovelas, por ejemplo, donde la atención narrativa se redistribuye constantemente entre un grupo relativamente amplio de personajes, un personaje secundario puede pasar a ser principal. Un personaje principal puede, así mismo, ver reducida su importancia de forma transitoria, permaneciendo anclado en una actitud o reacción típicas, aunque conservando latente su potencial a la espera de un posible retorno. Por otro lado, el realismo se entrecruza de forma diversa con los procesos productivos propios de distintos medios e instituciones, en algunos casos con efectos sorprendentes. Las actuales adaptaciones cinematográficas y televisivas de algunos superhéroes célebres del mundo del tebeo se enfrentan al problema de que a pesar de la fortaleza de protagonistas como Superman u otros similares, nos hallamos, en realidad, ante personajes secundarios: distorsionados hasta alcanzar sus habilidades especiales (siempre cuidadosamente justificadas) y solitarios, tienen el propósito especial de salvar el mundo, que a su vez tiene que ser representado en términos realistas que lo hagan reconocible. El énfasis característico del disfraz realista del superhéroe en estas películas y programas nos brinda la solución al dilema: Clark Kent *puede* desarrollarse y cambiar.

Si el realismo es un modo de representación, ¿qué podemos decir entonces acerca del género? Woloch no ignora los análisis del personaje centrados en el género; sin embargo, argumenta que, al igual que sucede con otras aproximaciones, los análisis fundados sobre el género corren el riesgo de pasar por alto el conjunto de cuestiones planteadas por el sistema-personaje y el espacio-personaje. Para Woloch, el género, al igual que su-

cede con otras interpretaciones más convencionales acerca del personaje (especialmente las psicológicas), alcanza su mayor productividad en el contexto en el que operan estos conceptos. Es cierto que a diferencia de muchos otros métodos de análisis del personaje, el suyo no lo desvincula de la narrativa como totalidad. No obstante, también aquí parece darse una priorización problemática de las secuencias y niveles del análisis que sugiere una valoración de los procedimientos críticos y de los textos a partir de su distancia o proximidad con respecto a la realidad primaria de la «base». Las interpretaciones genéricas, estéticas, temáticas, psicológicas e ideológicas constituyen otras tantas traducciones (a pesar de lo iluminadoras que puedan resultar) de la forma que adquieren las relaciones de clase reconstruidas en la narrativa. En este contexto, la caracterización que Woloch hace de la relación entre texto e historia como *refractiva o inflexiva*, a pesar de proporcionar un lugar al trabajo formal de la escritura, resulta evasiva en lo que concierne a determinados aspectos fundamentales.

Pero ¿es realmente el género una posibilidad interpretativa más entre otras, tal y como propone Woloch? El género, dado el papel central que desempeña en la narrativa, gobierna las posibilidades puestas en juego por los personajes y las relaciones entre ellos, hecho que determina la naturaleza *retórica* del texto y, de manera plena, sus relaciones con otros textos y contextos. Es más, el género enriquece nuestra comprensión de los diversos modos en los que la interioridad o la «redondez» es representada, así como la de sus relaciones constitutivas con lo plano. Volviendo a *Grandes esperanzas*, me gustaría destacar la centralidad del gótico como género en la novela, no sólo en lo que se refiere a su capacidad de moldear un orden temporal —el pasado que vuelve de forma recurrente—, sino a la de dirigir los procesos de caracterización. La superación que experimenta Pip en relación al mundo social complejo adquiere forma gracias a una subjetividad específicamente gótica. Muchos de sus esfuerzos por comprender el mundo son generalmente fantásticos en el sentido de Todorov: Pip se enfrenta a una incertidumbre clasificatoria relativa al *status* del objeto que está percibiendo. El primer encuentro con Miss Havisham es un ejemplo clásico de esto. Ella no sólo significa, o quizá significa de forma más relevante, la «juventud desvanecida», tal y como sugiere Woloch, sino la crisis encarnada por los muertos vivientes (una figura de cera, un esqueleto ataviado), y es esta dinámica gótica entre quien percibe y es percibido lo que da forma a su relación. A pesar de todo, *Grandes esperanzas* es también, en parte, una protonovela de detectives, aunque en ella Pip juegue un papel muy pobre como detective. Las complejas cadenas metonímicas identificadas por Woloch, en las que se vinculan capital y trabajo, son también *pistas* para descubrir la identidad del benefactor de Pip y la dudosa naturaleza de (su) riqueza. Uno de los giros centrales del género consiste en el retorno de la interioridad de Pip en la medida en que su inestable subjetividad gótica se ve suplantada de manera progresiva por las certezas de la observación forense. Es él el que resuelve el misterio que rodea a la identidad de la madre de Estella al identificar su conexión hereditaria con Molly (tienen las mismas manos).

Concebir al personaje como a alguien dirigido por el género de este modo depende de que tengamos una visión *intertextual* de los textos: una variación y transformación de los textos y géneros existentes. La intertextualidad está presente como concepto en *The Ones vs the Many*, sin embargo, no está totalmente metabolizada, hecho que constriñe las distintas maneras en las que las relaciones entre personajes podrían desarrollarse en mayor medida. Esto parece ser una consecuencia de la rígida renuncia de Woloch a cualquier expresión del pensamiento posestructuralista, una postura estimable en muchos aspectos. El forzado crecimiento de lo marginal hasta alcanzar proporciones absurdas; leer a contrape-lo hasta un punto perverso; la hiperbolización de lo textual como algo invariable y fundamentalmente inestable y fragmentario; todo esto contradice la especificidad contextual que dichas interpretaciones postulan de forma rutinaria dejando de lado la escasa evidencia textual sobre la que se apoyan. Las interpretaciones de Woloch abordan la totalidad del texto de un modo enormemente gratificante, insistiendo sobre el papel que juega cada personaje en relación al conjunto de la estructura narrativa, y éste no es un logro menor cuando uno se enfrenta a un escritor como Dickens.

Sin embargo, existe un precio a pagar. Woloch insiste en exceso en la unidad del texto como estructura efectiva (en oposición a deseada), y esto predispone su hostilidad general hacia las lecturas «resistentes», sean cuales sean sus objetivos y estrategias; del mismo modo, está poco dispuesto a reconocer la presencia de discursos enfrentados e irreconciliables. Por ejemplo, Woloch se muestra brillante al exponer los diversos modos en los que habitualmente se despacha a los personajes secundarios, algo que la nota sobre el suicidio de los niños en *Jude el oscuro* —«Lo hicimos porque éramos demasiados»— podría representar metafóricamente. No obstante, nunca somete a consideración a los personajes que el texto no puede despachar. ¿Qué hay de Jackie Bast, la impresentable esposa obrera de Leonard en *Regreso a Howards End* de Forster? Tras la muerte de su esposo, jamás se la vuelve a mencionar, ni a ella ni a su presunto estado lamentable. No se trata de despachar a un personaje secundario: la novela simplemente no puede hacerse cargo de ella en su resolución. Las relaciones textuales entre géneros en el texto pueden dar paso a modos más ricos de explorar cómo se representa la interioridad y cómo se relaciona ésta tanto con la exterioridad como con la secundarización, tal y como sería pertinente en el caso de la interioridad gótica gradualmente descartada de Pip. Del mismo modo en el que Woloch defiende que el protagonista dominante constituye a los personajes secundarios subordinados, existe habitualmente un género (o géneros) dominante(s) en el texto que subordina(n) al resto. Las últimas novelas de Henry James ofrecen un quiebro interesante frente a la considerable versatilidad gótica. En James, la interioridad gótica no es, como sucede con tanta frecuencia en Dickens, lo que tiene que ser redondeado, sino un modo de representar las acuciantes inestabilidades psíquicas y los conflictos. En *Las alas de la paloma*, la adinerada solterona estadounidense Milly Theale tiene la inquietante experiencia

de «ver» a su amiga Kate Croy como si ésta estuviera mirando al ausente Merton Densher, el hombre al que ambas aman en secreto. La presencia espectral de Densher da cuenta de las posiciones subjetivas en conflicto que Milly ocupa en este triángulo: como una *voyeur* fantasiosa en una relación de la que está excluida, como el sujeto de su (imposible) deseo por Densher y, desde la posición de Densher, como el sujeto de su (imposible) deseo por Kate. No obstante, el gótico adquiere forma a partir de su posición subordinada con respecto a otros géneros de la novela y, en particular, a uno de los dominantes: el naturalismo. Y James podría aquí añadir algo al corpus de Woloch. En sus novelas, en las que se produce una atención excesiva a la interioridad, nos encontramos tan sólo a un palmo, una circunstancia, un personaje secundario de un tipo social: Isaber Archer podría haber sido Henrietta Stackpole, Gilbert Osmond podría haber sido Edward Rosier.

He sugerido que la novela es una institución que se define por procesos de publicación históricamente específicos. Éste es el otro sentido en el que los textos, los géneros y los personajes han de ser interpretados en términos plenamente retóricos. Cualquier género, cualquier texto, está dirigido por lo que en otro lugar he denominado «el horizonte de lo publicable», lo que en una situación histórica dada se puede considerar digno de ser publicado. Este horizonte no responde ni a una lógica singular ni a una autónoma exclusivamente definida por la «industria». Se define, más bien, en las relaciones que se establecen entre los procesos editoriales y los que se desarrollan en otras instituciones –comerciales, legales, políticas, educativas, culturales– y, de una manera aún más evidente, por otros medios. Todo esto da forma a lo que se puede escribir y, significativamente, a cómo escribirlo, mercantilizarlo, editarlo, diseñarlo y producirlo. En este sentido, el acto de publicar siempre precede al de escribir.

Así pues, volviendo brevemente a Dickens y a sus personajes secundarios, tenemos que situar su obra en el proceso de publicación del periodo y en el horizonte más amplio en el que resulta operativo. Es un tópico decir que una de las estrategias preferidas por Dickens en la construcción de sus personajes es la variación dialectal e ideolectal y la exageración. Pero ¿qué parte de esto está dirigida por las relaciones entre editoriales, otros medios e instituciones y prácticas de lectura? Se puede argumentar que una parte bastante considerable. No se trata simplemente de que Dickens fuera un lector o un actor dramático de gran éxito en Gran Bretaña y en Estados Unidos. Las relaciones entre escena y novela eran de una enorme sinergia en aquel periodo, con abundantes adaptaciones oficiales y pirateadas de novelas, cuya puesta en escena aparecía pisando los talones a la publicación. La escritura teatral era, para muchos novelistas, tanto un modelo establecido como una ambición debido a que podía ser bastante lucrativa. De un modo similar, la lectura en voz alta era una práctica central en las lecturas recreativas y educativas del momento, en buena medida debido a los patrones de alfabetismo vigentes. ¿Acaso no suponen estos contextos, esbozados aquí sólo parcialmente, una contribución considerable para explicar

el distinguido modo de hablar de los personajes de Dickens (particularmente de los secundarios)? Estos procesos no son meras circunstancias o aportaciones, del tipo que proponen canónicamente los libros históricos convencionales. Son constituyentes del horizonte histórico de lo publicable, que a su vez *constituye* la escritura. Esta variedad particular de lo escrito-para-ser-leído-en voz alta no es una refracción de las relaciones sociales «reales»: está siempre inscrita y constituida de antemano en estas relaciones a través de dicho horizonte.

He esbozado estas aportaciones como crítica a *The One vs the Many*, aunque de un modo que está de por sí en deuda con la audaz empresa de Woloch. Este libro insiste en cuestiones que han sido frecuentemente esquivadas y marginalizadas, pero que no se pueden hacer desaparecer.