

## LA CULTURA VISUAL Y EL NACIMIENTO DEL REALISMO LITERARIO EN LA INGLATERRA DEL SIGLO XIX

Darío TIJERAS GUTIÉRREZ  
Universidad de Cádiz

En la Inglaterra del siglo XIX se producen dos fenómenos que afectarán de manera decisiva al desarrollo de la cultura victoriana. Por un lado, el surgimiento de la novela realista en la literatura y, por otro, la creciente difusión de todo tipo de imágenes, entre las cuales cabe destacar la popularidad de las entonces novedosas imágenes fotográficas. Nancy Armstrong<sup>1</sup> sugiere que la consecuencia más relevante del nacimiento de esta flamante cultura visual en el ámbito de la literatura sería el proceso de progresiva visualización que sufre la narrativa victoriana. Esta autora mantiene que el tipo de descripciones visuales asociado comúnmente con el realismo literario no es el resultado de un proceso mimético entre realidad y texto, sino que estas descripciones están inspiradas en imágenes, en este caso, fotográficas. Un considerable número de críticos como Ian Watt<sup>2</sup>, Harry Levin<sup>3</sup>, Elizabeth Deeds Ermath<sup>4</sup>, George Levine<sup>5</sup>, D. A. Miller<sup>6</sup>, Naomi Schor<sup>7</sup> o Michael Fried<sup>8</sup> han coincidido en señalar que la novela realista victoriana se distingue, entre otros aspectos, por el uso repetido de técnicas pictóricas. La consecuencia de este hecho se traduce en una abundancia de detalles físicos y en una continua búsqueda de perspectiva espacial que convierten al proceso narrativo y lector en una experiencia básicamente visual.

---

<sup>1</sup> Nancy Armstrong, *Fiction in the Age of Photography: the Legacy of British Realism*, Cambridge: Harvard University Press, 1999

<sup>2</sup> Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, Berkeley: University of California Press, 1957

<sup>3</sup> Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, New York: Oxford University Press, 1963

<sup>4</sup> Elizabeth Deeds Ermath, *Realism and Consensus in the English Novel*, Princeton: Princeton University Press, 1983

<sup>5</sup> George Levine, *The Realistic Imagination: English Fiction From Frankenstein to Lady Chatterley*, Chicago: University of Chicago Press, 1981

<sup>6</sup> D. A. Miller, *The Novel and the Police*, Berkeley: University of California Press, 1988

<sup>7</sup> Naomi Schor, *Breaking the Chain: Women, Theory, and French Realist Fiction*, New York: Columbia University Press, 1985

<sup>8</sup> Michael Fried, *Realism, Writing, Disfiguration: On Thomas Eakins and Stephen Crane*, Chicago: University of Chicago Press, 1987

En el campo concreto de la fotografía, tradicionalmente la crítica ha considerado al realismo fotográfico en Inglaterra como una de las variedades del realismo victoriano. Sin embargo, podría ser más adecuado valorar a la fotografía y al realismo literario como fenómenos que comparten un mismo proyecto cultural. El objetivo de la literatura realista es equiparable al de la fotografía desde el punto de vista en que pretende poner a sus lectores en contacto con una realidad externa sin que aparentemente exista mediación alguna. El hecho de que el realismo victoriano pretenda alcanzar este objetivo mediante la utilización de abundantes descripciones visuales, como comenta Nancy Armstrong, viene a reforzar la influencia de la fotografía en este tipo de literatura. Esta progresiva visualización de la literatura y de la cultura victoriana en general generaría en poco tiempo la aparición de una serie de estereotipos visuales, de tal forma que a los autores realistas de la época, con Charles Dickens a la cabeza, les bastaría con apuntar una serie de rasgos típicos a la hora de describir sus personajes, para que los lectores reconocieran inmediatamente el tipo de personalidad al que se estaba aludiendo. Con el paso del tiempo, por tanto, la popularidad de las imágenes provocaría la aparición y desarrollo de un nuevo orden de las cosas, un orden visual que, paradójicamente, convertiría en obsoleta la descripción “fotográfica” y que tendría como última consecuencia el rechazo de los estereotipos visuales del realismo y el surgimiento de los renovadores movimientos modernistas. ¿Pero cómo se estableció y consolidó el nuevo orden visual con sus distintas manifestaciones en la fotografía y en la literatura?

Con anterioridad a la difusión de las imágenes fotográficas, la relación que se establecía entre representación visual y realidad era similar a la relación que existía entre realidad y texto. Cuando se contemplaba un cuadro, se tenía acceso a la realidad a través de los ojos y las habilidades técnicas del artista. La relación entre original y copia era por tanto una relación mimética. Jonathan Crary<sup>9</sup> mantiene que esta correspondencia mimética

---

<sup>9</sup> Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1990

entre realidad y ficción en el ámbito de lo visual se mantendría hasta el año 1839, momento en el cual Henry Fox Talbot y Louis Daguerre desarrollan las técnicas fotográficas modernas. Talbot reduce drásticamente la intervención del artista en el proceso de elaboración de la imagen al diseñar una cámara oscura dentro de la cual la luz penetra y se plasma en papel fotosensible. Este proceso sustituye la percepción y la capacidad de representación mimética humana por un proceso químico. La imagen resultante por tanto no es obra de la percepción personal del artista sino que es producto de un proceso artificial que ofrece una visión distinta de la realidad.

Jonathan Crary mantiene que a mediados del siglo XIX se produce una transformación generalizada en la manera de percibir las imágenes. Durante los siglos XVII y XVIII la relación entre el ojo humano y los instrumentos ópticos era básicamente metafórica. El ojo y la cámara oscura o el ojo y el telescopio o el microscopio estaban unidos por una similitud conceptual, en la que la autoridad de un ojo ideal o universal permanecía sin ser cuestionada. A partir del siglo XIX, sin embargo, la relación entre el ojo y máquina es metonímica; ambos son instrumentos que operan en el mismo plano, con distintas capacidades y propiedades. Las deficiencias y limitaciones del ojo humano serán contrarrestadas por la máquina y viceversa. Pero a medida que avanza el siglo XIX, la confianza que hasta entonces compartían la ciencia y el arte en la fiabilidad del ojo humano irá mermando, ya que se considera que éste está sujeto a todo tipo de influencias externas e internas (como cambios de humor o fallos en la atención, alucinaciones, etc.) que pueden alterar la percepción. En comparación con el ojo, los instrumentos ópticos modernos serían inmunes a estas influencias deformantes y la imagen resultante sería por tanto relativamente neutral.

La confianza que los victorianos depositaron en la imparcialidad de las imágenes fotográficas supondría el primer paso hacia el establecimiento del nuevo orden visual. La cámara fotográfica moderna iría sustituyendo progresivamente al objeto

representado por la imagen fotográfica de este objeto, entendiendo que mediante esta sustitución se llegaría a un conocimiento más fidedigno de la realidad. La imagen mostraba personas, lugares y cosas que se encontraban fuera del alcance del ciudadano medio y, por tanto, incrementaba ostensiblemente su universo visual. Pero, al mismo tiempo, la fotografía disponía el modo en que se percibía visualmente la realidad, ya que no sólo reproducía la imagen de una persona, lugar o cosa, sino también una forma de percibir estas realidades visualmente.

Los avances en el campo de la fotografía aumentaron sensiblemente el número de objetos o de personas susceptibles de ser fotografiados y abarataron el precio de las copias, lo que provocó la rápida difusión de este tipo de imágenes entre las clases media y alta de la sociedad victoriana. Quizás el ejemplo más patente de esta vertiginosa divulgación de la imagen fotográfica fuera la puesta en circulación de las populares *cartes de visite* o tarjetas de visita, una moda que los británicos importaron de Francia durante las décadas de los 50 y los 60 del siglo XIX . Las tarjetas de visita eran pequeñas fotografías enmarcadas en una tarjeta de cartón que mostraban imágenes de todo tipo, tanto de respetables personajes europeos o americanos, como de ciudadanos de a pie de las clases menos pudientes, o nativos de cualquiera de las numerosas colonias de Gran Bretaña en el extranjero. Las *cartes de visite* también incluían a menudo fotografías de animales, paisajes, artefactos de todo tipo, edificios, monumentos y acontecimientos importantes. Esta moda, conocida en algunos ámbitos como ‘cartomanía’, consistía no sólo en coleccionar este tipo fotografías sino también en poseer tarjetas de visita de los miembros de la propia familia y de uno mismo. La popularidad de estas tarjetas demuestra la gran importancia que había adquirido la imagen en la vida y costumbres de los victorianos. Sólo entre 1861 y 1867 se vendieron en Inglaterra entre 300 y 400 millones de estos pequeños retratos<sup>10</sup>. Las tarjetas de visita eran pequeñas, resistentes, novedosas y muy variadas, aunque su

---

<sup>10</sup> William C. Darrah, *Cartes de Visite in Nineteenth Century Photography*, Gettysburg, Pa.: W.C. Darrah, 1981

característica principal era sin duda la función u objetivo que cumplían, es decir, proporcionar información visual. No en vano y, a pesar de su nombre, las tarjetas de visita casi nunca eran utilizadas con fines protocolarios.

Este nuevo medio de información adquirió un poder iconográfico tal que incluso la reina Victoria y su consorte Albert rompieron con la tradición y se convirtieron en la primera familia real británica que permitió que sus retratos circularan libremente. Dado que la reina consideraba que Albert y ella no eran tan sólo la pareja real sino también la pareja doméstica ideal, parece lógico que ella pretendiera alimentar esa idea incluyendo su imagen dentro del sistema con la certeza de que sería situada en la parte más alta del orden de clasificación visual. Lo cierto es que las tarjetas de visita prometían ofrecer una descripción tan precisa del cuerpo humano que bastaba con una de estas imágenes para asignar a la persona retratada su categoría social correspondiente. En poco tiempo y partiendo de este tipo de imágenes, los victorianos comenzaron a clasificarse visualmente según su clase, sexo, raza, e incluso según su inteligencia, moral o estabilidad emocional. Las nuevas ciencias que se ocupaban del estudio de la identidad, como la fisonomía, la frenología o la criminología, también utilizaban imágenes fotográficas para conseguir una lectura correcta y objetiva del cuerpo humano. En el campo de la criminología, por ejemplo, se crearon los primeros archivos policiales fotográficos a partir de las instantáneas frontales y laterales realizadas a delincuentes y conocidas en Gran Bretaña como *mug shots*<sup>11</sup>.

A medida que tanto la temática de la fotografía como las parcelas de su aplicación iban en aumento, el tipo de instantánea se fue convirtiendo en algo previsible. La diferencia entre un retrato familiar y un retrato de un archivo policial era tan clara como la que existía entre un personaje popular y un nativo de las colonias. Todo este material visual reproducía, revisaba y revitalizaba la multitud de subdivisiones sociales existentes en

---

<sup>11</sup> Francis Galton, *Inquiries into Human Faculty and Its Development*, London: Macmillan, 1883

todos los estratos de la sociedad victoriana dando lugar a un inmenso archivo de imágenes, a un nuevo orden visual. La paradójica capacidad de la fotografía para producir imágenes a la vez únicas y totalmente predecibles, hacía posible que el consumidor de este tipo de información visual pudiera reconocer la categoría a la que pertenecía el sujeto fotografiado con tan sólo prestar atención a la pose del individuo, a ciertos detalles del entorno y a algunos rasgos físicos. Lo que llamaba la atención del observador no era lo que la fotografía tenía de singular sino precisamente aquellos detalles generales que posibilitaran su clasificación dentro del sistema. De esta forma, una nueva epistemología visual se fue abriendo camino en la sociedad victoriana permitiendo que fuera posible identificar cualquier persona u objeto fotografiado, o susceptible de serlo, a partir del lugar que ocupara dentro del sistema. Partiendo de la creencia generalizada entre los científicos sociales victorianos de que ciertos tipos de conducta se reflejaban en las características físicas de los sujetos, se fotografiaron las caras y cuerpos de delincuentes, prostitutas, indigentes, mendigos y enfermos mentales, con la esperanza de identificar la sintomatología visual de estas patologías sociales. A pesar de que el esfuerzo fuera en vano, la rápida difusión de estas y otras fotografías tendría como consecuencia la creación de un número finito de categorías visuales que sin embargo serían aplicadas en la identificación de un número infinito de personas, lugares o cosas.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX, la identidad de cualquier miembro de la sociedad victoriana pasó a ser básicamente una identidad de carácter visual, susceptible de ser clasificada dentro del orden visual general ya establecido. Este proceso de visualización afectaría a todas las parcelas de la cultura victoriana y, especialmente, a la literatura realista de la época. No en vano, en las novelas escritas durante este periodo se aprecia una creciente preocupación por la descripción detallada de los rasgos físicos de los personajes. Anteriormente, novelistas como Jane Austen no solían prestar una atención excesiva al aspecto externo de sus personajes y, si lo hacían, normalmente no

esperaban que sus lectores extrajeran conclusiones definitivas de estas descripciones. Sin embargo, tras la implantación del nuevo orden visual, la narración de novelistas como Charlotte Brontë se convierte en una experiencia básicamente visual. Nancy Armstrong comenta que el hecho de que las heroínas de Charlotte Brontë no soporten ser observadas, demuestra el poder que la imagen va adquiriendo en el proceso de identificación del individuo. Armstrong comenta que Brontë somete a sus protagonistas al escrutinio constante del resto de personajes y que sus novelas están repletas de descripciones visuales. A partir de estas descripciones, el lector puede asignar la posición que un personaje concreto ocupa dentro del orden visual establecido, un orden que comparten tanto el lector como el narrador y que permite la asignación de identidades. En el caso concreto de Charlotte Brontë la conocida fascinación de esta autora por la frenología reafirma la importancia que Brontë atribuía a los rasgos físicos en la determinación de la personalidad del individuo.

Pero el escritor que los críticos han considerado tradicionalmente como el más representativo de la literatura realista inglesa es sin duda Charles Dickens. Generalmente se ha atribuido el realismo de Dickens a la experiencia personal que el novelista tenía de la realidad; es decir, al periodo de su infancia que pasó trabajando en una fábrica de betún, los años como corresponsal en los tribunales penales, su atormentada vida sexual y su desgraciado matrimonio. Los principios del realismo nos invitan a asumir que la obra de Dickens es el resultado de la experiencia de este autor en un entorno social concreto. El realismo por tanto nos hace creer que las novelas representan la relación existente entre un autor y su época. Según la epistemología realista, una novela se limita a plasmar la interacción entre el individuo y su entorno sociocultural sin que se produzcan variaciones significativas como consecuencia de la naturaleza ficticia de la obra. Si este fuera el caso, cabría esperar de las primeras novelas de Dickens que representaran sus traumáticas experiencias de una manera más gráfica que las novelas posteriores. Durante el proceso de creación de estas primeras

novelas el pasado difícil de Dickens sería relativamente reciente y sus penurias económicas no contribuirían a hacerlo más llevadero. Sin embargo, la evolución de la obra de Dickens no sigue esta lógica. Es necesario que Dickens alcance su madurez como escritor para que empiece a incorporar en sus narraciones las detalladas descripciones visuales en torno a la dureza de las condiciones sociales en la Inglaterra del siglo XIX.

Una de las primeras novelas de Dickens, *Oliver Twist*<sup>12</sup>, reúne las características melodramáticas y de crítica social que abundan tanto en toda la obra del novelista inglés. Sin embargo, para conseguir los efectos deseados Dickens no hace uso en *Oliver Twist* de las detalladas descripciones visuales que abundan en novelas escritas posteriormente como por ejemplo *Bleak House*<sup>13</sup>. Desde este punto de vista, Nancy Armstrong comenta que se puede leer una novela como *Oliver Twist*, publicada en 1837, como una versión prefotográfica de *Bleak House*, cuyo primer volumen aparece en 1852. Ambas novelas exploran el modo en que un individuo adquiere su identidad en un entorno urbano moderno cuando carece de una situación social definida en el momento de su nacimiento. En el caso de *Oliver Twist*, la identidad del protagonista tiene que ser probada mediante documentos escritos, ya que su parecido físico con su madre no se considera suficiente. La apariencia física de Oliver Twist no juega un papel importante cuando Oliver tiene que hallar su sitio en la respetable sociedad victoriana y por ello Dickens dedica escasas líneas en la novela a la descripción de los rasgos de su protagonista. Sólo una certificación por escrito se considerará válida para demostrar su identidad.

En *Bleak House*, por contra, la imagen de los personajes juega un papel imprescindible. La identidad de Esther Summerson, la protagonista de *Bleak House*, se desprende partiendo del lugar que ocupa el personaje dentro del orden visual. Esta es la razón por

---

<sup>12</sup> Charles Dickens, *Oliver Twist*, London: Penguin Books, 2002

<sup>13</sup> Charles Dickens, *Bleak House*, London: Penguin Books, 1996



la que Dickens se ve obligado a desfigurar a su protagonista en la parte final de la novela, puesto que el parecido físico que existe entre Esther y su madre revelaría sus orígenes ilegítimos. El estatus social del individuo en *Bleak House* viene por tanto determinado por la posición que este ocupa dentro de un sistema diferencial de imágenes y no por los orígenes del individuo probados documentalmente como en el caso de *Oliver Twist*.

Con anterioridad al establecimiento del orden visual, el aspecto más importante para determinar la identidad de un individuo era su origen, y este hecho debía ser probado documentalmente y por escrito. Posteriormente, a medida que los victorianos comenzaron a entender sus relaciones en términos fotográficos, los detalles visuales se convirtieron en esenciales para conocer la identidad de cada persona. Un individuo debería poseer unas características físicas determinadas que le distinguieran de una forma significativa del resto de los individuos de su entorno. En este sentido, el retrato fotográfico se convirtió en la referencia cultural por excelencia, puesto que permitía el establecimiento de unos tipos que permitían la posterior asignación de identidades por similitud o diferencia. En el campo concreto de la literatura, el personaje adquiriría su identidad tomando como punto de partida los estereotipos visuales establecidos en la cultura victoriana. La misión de realismo literario sería por tanto la de autorizar y ratificar los tipos visuales de este nuevo sistema de clasificación social.