

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
SISTEMA UNIVERSIDAD ABIERTA Y EDUCACIÓN A DISTANCIA (SUAYED)
LENGUA Y LITERATURAS MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

FAR FROM THE MADDING CROWD: EL MUNDO PASTORIL DE THOMAS HARDY

TESINA
QUE PARA OBTENER EL GRADO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
MODERNAS (LETRAS INGLESAS)

PRESENTA
GRACIELA NOVELO BERRÓN

ASESOR: DR. GABRIEL ENRIQUE LINARES GONZÁLEZ

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX., 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Índice

| | |
|--|----|
| INTRODUCCIÓN | 3 |
| Escritura, publicación y recepción | 3 |
| <i>Far from the Madding Crowd</i> y la literatura pastoril | 7 |
| DESARROLLO | 16 |
| Los temas pastoriles en la creación del entorno y la atmósfera | 16 |
| Movimiento narrativo y esquema de la trama | 22 |
| Gabriel Oak | 24 |
| Francis Troy | 28 |
| Bathsheba Everdene | 31 |
| Narrador | 43 |
| CONCLUSIÓN | 45 |
| Bibliografía citada | 50 |
| Bibliografía complementaria | 52 |

"God was palpably present in the country,
and the devil had gone with the world to town"

Thomas Hardy

"It is difficult for a woman to define her feelings in
language which is chiefly made by men to express theirs"

Thomas Hardy

INTRODUCCIÓN

Escritura, publicación y recepción

Far from the Madding Crowd, (1874) escrita por Thomas Hardy (1840-1928), es la primera novela en donde el autor desarrolla la diégesis en un lugar semificticio en el suroeste de Inglaterra, Dorset, al que llama Wessex, "partly real, partly dream-country", como lo describió para sus lectores urbanos (Ford 9). El autor escribe en el prefacio: "The series of novels I projected being mainly of the kind called local, they seemed to require a territorial definition of some sort to lend unity to their scene" (Hardy 5). Hardy recrea el antiguo reino de Wessex e incluye un mapa detallado del territorio con nombres ficticios que sustituyen a los reales. Las novelas posteriores escritas en este mismo espacio geográfico son, entre otras, *The Return of the Native* (1878), *The Mayor of Casterbridge* (1886), *The Woodlanders*, (1887) *Tess of the D'Urbervilles* (1891) y *Jude the Obscure* (1895).

En diciembre de 1872 Leslie Stephen, editor de *The Cornhill Magazine*, después de leer *Under the Greenwood Tree*¹ le pide a Hardy escribir una historia para la revista:

¹Hardy toma el título de la canción que canta Amiens en *As You Like It* de W. Shakespeare (Acto II escena V): "Under the greenwood tree / Who loves to lie with me, / And turn his merry note / Unto the sweet bird's

“I think the descriptions of country life admirable and indeed it is long since I have received more pleasure from a new writer... If you are, as I hope, writing anything more, I should be very glad to have the offer of it for our pages” (Ford 154). La oferta anterior estaba acompañada con la promesa de publicarla después en dos volúmenes y el pago de £400, cifra que duplicaba los honorarios que había recibido por su novela anterior. Hardy le responde que: “He had thought of making it a pastoral tale with the title of *Far from the Madding Crowd*—and that the chief characters probably be a young woman-farmer, a shepherd, and a sergeant of cavalry” (F.E. Hardy 327).

The Cornhill Magazine fue fundada en 1860 y era una revista literaria muy importante y representativa entre el público lector victoriano. Además de publicar novelas por entregas, publicaba poesía, ensayos y artículos de crítica social. Entre los autores de la época que publicaron en la revista destacan Henry James, George Eliot y Robert Browning. El último número fue publicado en 1975. Así, *Far from the Madding Crowd* es una novela dirigida a un público lector urbano, educado y victoriano².

Far from the Madding Crowd fue publicada por entregas mensuales en dicha revista de enero a diciembre de 1874 e ilustrada por Helen Paterson. La novela consta de 57 capítulos y la longitud de los capítulos mensuales publicados es regular (equivalentes a 25 cuartillas actuales incluidas las ilustraciones). Al ser una novela por encargo y publicada en doce números, la escritura de la misma se dio en ocasiones contra reloj; ya circulaba la revista con el primer capítulo cuando la novela estaba esbozándose; “He wrote so rapidly in fact that by February he was able to send the editor

throat, / Come hither, come hither, come hither / Here shall he see / No enemy / But winter and rough weather”

² De acuerdo con Linda M. Shires *The Cornhill Magazine* “was ‘prestigious’ (Shires xi) y “an ‘upper-middle-brow family magazine’ (Shires, xix), y los contenidos debían considerar ese público objetivo y ser sensibles a él. Cabe mencionar que el tiraje en 1874 alcanzaba los veinte mil ejemplares y su precio era de un chelín.

an instalment of copy sufficient for two or three months further, and another instalment in April... and by July had written it all” (F.E. Hardy 332). Lo que señalan el crítico M. Ford y la correspondencia entre Hardy y Stephen es que quizá este último persuadió a Hardy para que modificara o suprimiera algunas escenas que podrían escandalizar al público victoriano; entre éstas, el velorio de Fanny. En la edición de enero de *The Cornhill Magazine* se publican cinco capítulos de *Far From the Madding Crowd*, en febrero tres, en marzo cinco, en abril cinco, en mayo tres y así sucesivamente³. La novela debe su título a un verso de “Elegy Written in a Country Churchyard” de Thomas Gray (1716-1771). “The result of Gray’s retreat is to exploit the country poor for his melancholy, whilst appearing to celebrate their dignity. His patronizing notion of dignity is that they have accepted their lot: ‘Far from the madding crowd’s ignoble strife, / [Where] Their sober wishes never learned to stray; / Along the cool sequestered vale of life / They kept the noiseless tenor of their way’” (Gifford 51-52). El título contribuye a llevar al lector, por un lado, al lugar idílico donde se realiza una forma de vida dedicada a la crianza de ovejas y las faenas del campo y en donde: “the indispensable conditions of existence are attachment to the soil of one particular spot by generation after generation” (Hardy Preface 6). Por el otro, el título tiene también una cierta ironía ya que, en la circunscripción de la diégesis, los personajes se debaten entre pasiones y circunstancias que poco tienen que ver con éste.

La recepción de la novela fue muy buena entre los lectores de la revista, en especial las mujeres: “...Hardy was heartened by the number of women that he and Emma [su esposa] saw reading *Far from the Madding Crowd* on their train journeys

³ Es un ejercicio interesante leerla en la forma en que fue publicada en la revista porque estos cortes no son casuales y provocan un gran interés en el lector por conocer el desarrollo de la historia.

between Surbiton and Waterloo...” (Ford 162), pero los críticos de la época fueron en ocasiones caústicos. Henry James escribe en *Nation* en 1874 un artículo en donde manifiesta que en *Far from the Madding Crowd*: “Everything human in the book strikes us as factitious and insubstantial; the only things we believe in are the sheep and the dogs. But as we say, Mr. Hardy has gone astray very cleverly, and his superficial novel is a really curious imitation of something better” (James 368). Un lector anónimo escribe en *The Westminster Review*: “In *Far from the Madding Crowd* sensationalism is all in all. If we analyse the story we shall find that it is nothing else but sensationalism, which in the hands of a less skillful writer than Mr. Hardy, would simply sink the story to the level of one of Miss Braddon’s [actriz y prolífica escritora inglesa] earlier performances” (Ford 158-159).

M. Ford comenta que circunscribir la novela al distrito rural, aún no transformado por la incursión del ferrocarril, le permitió a Hardy hacer un uso innovador de la tradición pastoril y también de la épica: “...but these the novel fuses with the less hallowed genres of sensationalism and stage melodrama” (Ford 158). Agrega Ford que Hardy estaba consciente de la teatralidad de esta novela, tanto así que en 1879 la adaptó para presentarla bajo el título *The Mistress of the Farm —A Pastoral Drama—*⁴. En 1875, A. Lang considera que Hardy:

...has only partially succeeded in making the best of his theme, and though his failure is more valuable than many successes, he has been misled by attempting too much... He contemplates his shepherds and rural people with the eye of a philosopher who understands all about them, though he

⁴ Ford agrega en una nota sobre el proceso de adaptación al teatro de ésta y otras novelas y cita, para mayores detalles, el libro de Keith Wilson, *Thomas Hardy on Stage*. Macmillan 1995 (Ford 280).-

is not of them, and who can express their dim efforts at rendering what they think and feel... The author is telling clever people about unlettered people, and he adopts a sort of patronizing voice... (Lang 368).

También en 1875, J.R. Wise comenta que: "Bathsheba is the character of the book, and Mr. Hardy may be proud of having drawn such a character. But she is a character not to be admired, as he would seem to intimate" (Wise 369). Críticos más cercanos a nosotros tienen una opinión muy diferente a la de los victorianos, tal vez porque se ha considerado la obra completa de Hardy y la novela dentro de su desarrollo como escritor y poeta. M. Squires en su ensayo de 1970 afirma que Hardy tuvo éxito en su propósito de escribir un "pastoral tale" en dos sentidos: "He wrote a novel about sheep and shepherds, the traditional pastoral subject; but he also wrote a novel at least partly in the traditional manner, by portraying rural life nostalgically and by stressing its beauty rather than its coarseness" (Squires 299).

Far from the Madding Crowd y la literatura pastoril

El término pastoril se asocia generalmente con simplificación, idealización, convención, idilio o romance y esto se debe a que los términos describen la tradición pastoril. Squires afirma que la novela pastoril como tal, ha sido poco analizada como un subgénero, y a ésta podemos definirla como aquella en que además de los recursos tradicionales, se incorporan elementos realistas. El autor de una novela del género usa esta forma como un medio para desarrollar su ficción y expresar así la complejidad de las experiencias humanas. El entramado de un idilio o poema bucólico, generalmente breve, se expande en la novela integrando naturalmente la vida de una comunidad rural: "... various changes in the nature and the form of pastoral have resulted in part from

changing assumptions about man and reality, in part from the demands of complexity and variety made by the longer form of the novel” (Squires TPN, 3).

Es difícil estar de acuerdo con Squires en que la novela pastoril ha sido poco analizada porque el debate acerca de su significado es amplio y diverso, aun cuando cada autor tenga su definición propia: Squires, Gifford, Empson, Alpers, entre otros. Gifford habla, por ejemplo, de una serie de términos vinculados con trabajos que exploran la simplificación o idealización de la vida en el campo: “‘Freudian pastoral’ (Laurence Lener), ‘the pastoral of childhood’ (Peter Marineli), ‘revolutionary pastoralisms’... like the lesbian-ecofeminist vision of Susan Griffin (Lawrence Buell), even ‘proletarian pastoral’ (William Empson) or ‘urban pastoral’ (Marshall Berman) where no sheep are in sight for miles” (Gifford 4). Gifford repasa el desarrollo de este tipo de novela y afirma que el término se utiliza en tres grandes maneras:

First, the pastoral is a historical form with a long tradition which began in poetry, developed into drama and more recently could be recognised in novels... this literary device involved some form of retreat and return, the fundamental pastoral movement... But beyond the artifice of the specific literary form, there is a broader use of ‘pastoral’ to refer to an area of content. In this sense pastoral refers to any literature that describes the country with an implicit or explicit contrast to urban... Pastoral is usually associated with a celebratory attitude towards what it describes... (Gifford 1-2).

Termina su comentario con otra tercera forma, la moderna, en la cual el término puede ser utilizado como peyorativo cuando implica que la visión pastoril es extremadamente simplificada y por consecuencia, es una idealización de la realidad de

la vida en el campo. No ajeno a su humor, comenta que algún activista de Greenpeace criticaría el uso de la simple celebración de la naturaleza sin considerar los agentes contaminantes que la afectan y en ese sentido, afirma: "...the difference between the literary representation of nature and the material reality would be judged to be intolerable by the criteria of ecological concern" (Gifford 2).

Empson por su parte define la literatura pastoril como: "[the] process of putting the complex into the simple" (Empson 22) e incluye en su análisis textos que no tienen ninguna connotación rural, entre ellos *Alice in Wonderland* y *The Beggar's Opera*, por sus personajes de extracción social baja, simples y poco sofisticados, y que son utilizados por los autores para explorar las complejidades de la sociedad. Agrega el autor: "The essential trick of the old pastoral, which was felt to imply a beautiful relation between rich and poor, was to make simple people express strong feelings (felt as the most universal subject, something fundamentally true about everybody) in learned and fashionable language..." (Empson 11).

Alpers afirma:

Though 'the pastoral novel' might surprise no one as a topic, it suggests different general definitions and different sets of examples to different readers. Unlike other forms of pastoral, pastoral novels are conceived and motivated as novels and not in terms that derive from the bucolics of Theocritus and Virgil. There are certainly novels of country life, just as there are novels that express longing a simple world and novels in which nature can be seen as a protagonist. But it is far too open a question whether any of all of them are to be called pastoral" (Alpers 375).

Si bien es cierto el comentario de Alpers de que las novelas pastoriles están concebidas y motivadas como novelas, es difícil estar de acuerdo con la afirmación de que éstas no se deriven de Teócrito (c. 316-260 AC) y Virgilio (70-19 AC). Hardy no es ajeno a los orígenes de la poesía pastoril ni a su evolución histórica, y abreva del género en *Far from the Madding Crowd*. Tomemos como ejemplo el primer capítulo de la novela y por brevedad sólo consideremos dos aspectos. Hardy describe el atuendo de Gabriel Oak con la misma ironía con la que Teócrito lo hace con Lycidas en el *Idilio* 7. El segundo aspecto es que ambas obras terminan con mujeres sonrientes rodeadas de flores. El *Idilio* termina con Démeter: “Queen of the threshing-floor.../ While she smiles, her hands laden with poppies and sheaves” (vv 156-158) y el primer capítulo de la novela termina con Bathsheba en su carreta: “ornamented with geraniums, myrtles, and cactuses... whether the smile began as a factitious one... it ended certainly in a real one” (Hardy 9). En el mismo capítulo es posible comparar el ocio de Gabriel: “Cassually glancing over the hedge” (Hardy 8) con el de Títiro en la *Bucólica* I de Virgilio. A lo largo de *Far from the Madding Crowd* hay también muchos ecos de las *Geórgicas* de Virgilio en los tiempos cíclicos de la naturaleza y la relación hombre-naturaleza.

Alpers estaría de acuerdo en afirmar que *Far from the Madding Crowd* es una novela pastoril ya que representa a los pastores y sus vulnerabilidades y es un medio para lidiar con la pérdida, el deterioro y la limitación; y a la vez, mantener un sentido humano de comunidad⁵. Como en las *Bucólicas* de Virgilio, los pastores aman y sufren,

⁵ Alpers en su larga y compleja argumentación sobre lo pastoril analiza diversos poemas, desde la antigüedad hasta el siglo XVIII, con base en los *Idilios* de Teócrito y de las *Bucólicas* de Virgilio. En las novelas pastoriles del siglo XIX examina *Silas Marner* y *Adam Bede* de G. Eliot.

y son objeto de injusticias políticas. Los lectores nos conmovemos y participamos de sus tragedias.

De los comentarios y definiciones citadas anteriormente se puede ver, como Squires afirma, que en el siglo XX el género ha estado sujeto a diversas definiciones, dependiendo de los aspectos que los críticos resalten⁶. El autor menciona que el término pastoril ha dejado de estar restringido a un solo tema, aquél de la vida idealizada de los pastores y el campo, y se ha ampliado en su temática. Comenta, para objeto de su análisis:

...Though the definitions of the terms are diverse, we will take pastoral in this essay to mean the genre of literature which idealizes country life through the sharp contrast between city and country, the implied withdrawal from a complex to a simple world, the urban awareness of rural life and the resulting tension between value systems, the intense nostalgia for a Golden-Age past, and the creation of a circumscribed and remote pastoral world characterized by harmony between man and nature and by an atmosphere of idyllic contentment –a world in which country life, stripped of its coarsest features, is made palatable to urban society...”
(Squires 303).

Los autores antes mencionados coinciden en la definición de la literatura pastoril como el contraste entre la vida rural y la urbana, la reducción de lo complejo en lo simple, la ida y el retorno, etc. Puede afirmarse que, en el conjunto de la obra de Hardy, tanto en sus novelas más conocidas como en su poesía, se reconoce la complejidad de la

⁶ Squires discute en su artículo “Far from the Madding Crowd as Modified Pastoral”, las definiciones de “pastoril” de W.W. Greg, William Empson, Frank Kermode, Hallett Smith y Renato Poggioli, entre otros.

interrelación entre el campo y la ciudad. Sus primeras novelas *The Poor Man and the Lady* (1868), *Desperate Remedies* (1871), *Under the Greenwood Tree* (1872) y *A Pair of Blue Eyes* (1873) fueron, respectivamente, una sátira, una apuesta a una historia misteriosa con muchos giros melodramáticos, una recreación del ambiente rural con una historia de cortejos inocentes, y una comedia satírica donde se expone la lucha entre los sexos. Las diégesis de dichas novelas se desarrollan en Londres y en el campo, la última en Cornwall. Con *Far from the Madding Crowd* Hardy inicia, como ya se mencionó, las novelas en Wessex y con ello la intensidad melodramática de las obras, desde la elegía de *The Woodlanders*, pasando por *Tess of D'Urbervilles* hasta la desgarradora *Jude the Obscure*. La recepción de esta última fue tan severa que Hardy decidió abandonar la novela y dedicarse a la poesía. Su obra poética también se desarrolla entre contrastes de lo rural y lo urbano, es decir, pastoriles, como los poemas de Wessex⁷.

Squires comenta que Hardy toma el tema pastoril de autores como Spenser y Sidney y lo transforma en lo que él llama “novela pastoril”, y que *Far from the Madding Crowd* debe considerarse como una variación o mutación. Afirma Squires:

The falsification and artificiality of traditional pastoral (tales) have been rigorously excluded from Hardy's account... Hardy's purpose, that is, was not to give a precise transcript of real rural life, but rather to select and to heighten those features which form a vital pattern of comprehension and meaning and which embody the value of what he saw as a pastoral world apart from urban society (Squires 299-300).

⁷ Es difícil juzgar la experiencia de Hardy de los años que vivió en Londres de 1862 a 1867, cuando era un joven aprendiz de arquitecto, aunque es notable el desarrollo de su obra entre Wessex (Dorset) y Londres, los lugares en los que vivió. En una carta al poeta y crítico Edmund Gosse en diciembre de 1916 Hardy se define como ‘half a Londoner’ (Ford 13).

R. C. Schweik menciona que *Far from the Madding Crowd*:

... is a serious novel, and although its plot involves a rural romance that begins on a note of almost lighthearted comedy, it turns gradually to a more stark tale of rash thoughtlessness, unhappy marriage, abandonment, death, and derangement; even the relative happiness of its ending is muted by a sober awareness of past pain and a tempering of hope that the grim unpredictability of life has imposed upon the survivors... is a compound of such highly diverse materials and narrative modes... (Schweik Foreword x-xi).

Far from the Madding Crowd es una novela pastoril si entendemos por ello, aquélla que se relaciona con la vida de los pastores y como afirma Squires: "... is not a traditional pastoral, but a modified versión of traditional pastoral" (Squires 302). En la diégesis hay un marcado contraste entre los resabios de la pérdida de tradiciones por la modernización y otros elementos perturbadores, y la celebración por la continuación de estas tradiciones seculares: "It is the continuity not only of a country but of a history and a people" (Williams 214). La modernización altera una actividad tan antigua como la agricultura y la crianza de animales en Inglaterra: "it was the foundation and framework of an entire society, rooted in remotest antiquity, which rested on the man who owned the land" (Hobsbawm 195). La modernización representa para Hardy un desencanto porque en términos sociales alteró la tradición de las comunidades y en términos económicos el campo perdió su vigor⁸. Las comunidades rurales tradicionales sólo conocen y conciben

⁸ "After the middle of the nineteenth century British agriculture ceased to be the general framework of the entire economy... between 1811 and 1851 its contribution to the gross national income fell from one third to one fifth, and by 1891 it was merely one thirteenth" (Hobsbawm 195).

la vida en términos del campo y se resisten a abandonar la vida de sus ancestros. Hardy recuerda que los procesos históricos modifican las formas de vida, el paisaje y, sobre todo, la vida rural, y rinde un homenaje a la continuidad de las costumbres ancestrales.

M. Millgate comenta que el autor escogió la comunidad de Puddletown or Piddletown con toponímico de Weatherbury para desarrollar la diégesis de *Far from the Madding Crowd*; el propósito era encontrar una comunidad aislada tanto políticamente como económicamente⁹. En 1872 Puddletown era un sitio que permanecía relativamente sin afectación por los movimientos laborales que se estaban gestando en la región.

El periodo en el cual se desarrolla la acción es difícil de establecer con exactitud. Millgate menciona que algunos autores como L. Purdy y Weber establecen los años 1869-1873 y 1858-1862 respectivamente, y Millgate asegura que es diez años después de la de *The Mayor of Casterbridge*, que se desarrolla en la mitad del siglo. Tal parece que para Hardy no era importante determinar con precisión los años en que se desarrolla la trama pero sí que fuera claro que se trataba de la época contemporánea para él y para los lectores. Hardy dice en el prefacio: "...willingly joined me in the anachronism of imagining a Wessex population living under Queen Victoria" (Hardy 5).

Hardy recrea este microcosmos pastoril en la novela a través de las escenas de la vida rural mostrando su belleza y su dificultad. Como comenta Squires las ovejas se enferman y mueren, los perros pastores se equivocan, las tormentas destruyen las cosechas, la gente del campo trabaja duras jornadas.

⁹ Hardy no incluye ni en la diégesis ni en los mapas los ferrocarriles que empiezan en 1847 a transitar de Dorchester a Southampton y de ahí a Londres. Para Hardy, tal vez, la llegada del ferrocarril transformaba el ritmo de la vida pastoril.

Hardy le ha puesto un capelo a Weatherbury y la ha aislado del “mundanal ruido”. Es en ese tiempo y en ese espacio donde la trama se entreteteje. Sin embargo, no está ajena al entorno exterior y puede resultar errado imaginar que el “dream country” pastoril haya estado alejado de la industrialización victoriana, aunque podría pensarse que ésta no se estaba desarrollando tan velozmente allí como en otras comunidades.

Los temas pastoriles se abordan en *Far from the Madding Crowd* en la naturaleza y su relación con el hombre, en el ciclo productivo de las ovejas, el baño y la trasquila, las festividades, las ferias, entre otros, y en el personaje Gabriel Oak que representa este mundo pastoril. Pero en la trama, Hardy presenta un conflicto entre el mundo pastoril y los elementos que corrompen las tradiciones, la arquitectura, las relaciones humanas y, sobre todo, sus virtudes: la humildad, la integridad y el contacto con la naturaleza que rodea la vida rural. El conflicto y la alteración se centran principalmente en el personaje del sargento Francis Troy. Bathsheba, la protagonista, se debate entre la atracción que ejerce la corrupción de Troy y las virtudes del mundo pastoril y, aunque al final los sucesos la llevan al mundo donde debe pertenecer, su permanencia en éste está afectada.

En este trabajo se tratarán estos temas en el orden descrito, es decir, primero se comentarán los temas de la literatura pastoril que circunscriben la trama: la naturaleza y las tradiciones. Posteriormente se presentará el desarrollo narrativo y finalmente se comentará cómo, a través de las acciones de los tres personajes principales, se plantea el conflicto antes mencionado.

DESARROLLO

Los temas pastoriles en la creación del entorno y la atmósfera

Las escenas de *Far from the Madding Crowd* son inseparables de la naturaleza que las rodea. Hardy, tal vez alentado por el comentario de Leslie Stephen sobre *Under the Greenwood Tree* en que éste encuentra “the descriptions of country life admirable”, hace gala de su talento en la descripción tanto de la vida rural como de su entorno. Algunas parecieran viñetas de uno de los *Idilios* de Teócrito, como la de Norcombe Hill que se desarrolla en los primeros capítulos:

Norcombe Hill—not far from lonely Toller-Down—was one of the spots which suggest to a passer-by that he is in the presence of a shape approaching the indestructible as nearly as any to be found on earth... The hill covered on its northern side by an ancient and decaying plantation of beeches, whose upper verge formed a line over the crest, fringing its arched curve against the sky, like a mane... Between this half-wooded half-naked hill, and the vague still horizon that its summit indistinctly commanded, was a mysterious sheet of fathomless shade... The instinctive act of humankind was to stand and listen, and learn how the trees on the right and the trees on the left wailed or chaunted to each other in the regular antiphonies of a cathedral choir; how hedges and other shapes to leeward then caught the note, lowering it to the tenderest sob; and how the hurrying gust then plunged into the south to be heard no more... After such a nocturnal reconnoitre it is hard to get back to earth, and to believe that the consciousness of such majestic seeping is derived

from a tiny human frame. Suddenly an unexpected series of sounds began to be heard in this place up against the sky. They had a clearness which was to be found nowhere in the wind, a sequence which was to be found nowhere in nature. They were the notes of Farmer Oak's flute. (Hardy 11-12).

Este homenaje a la naturaleza está acompañado de descripciones del cielo donde brilla la constelación de la Osa Mayor con sus estrellas y el viento susurra y mece las ramas de las frondosas copas de las hayas. La recreación que hace Hardy en esta novela del mundo rural y la vida en el campo se caracteriza por la armonía entre el hombre y la naturaleza, más propia del periodo romántico. Las descripciones de la naturaleza, no sólo en tanto al paisaje, sino también en fenómenos naturales, tormentas o movimiento de las estrellas, son representativas de esa relación:

The Dog-star and Aldebaran, pointing to the restless Pleiades, were half-way up the Southern sky, and between them hung Orion, which gorgeous constellation never burnt more vividly than now... Castor and Pollux with their quiet shine were almost on the meridian: the barren and gloomy Square of Pegasus was creeping round to the north-west...

'One o'clock,' said Gabriel (Hardy 15).

La ubicación de las constelaciones en el cielo es la guía para los trabajadores del campo, por ello Gabriel no necesita un reloj. Hardy en esta novela va más allá que la simple descripción de los fenómenos naturales y plantea, si no explícitamente, el problema que la industrialización trae consigo, entre muchos, la tiranía del reloj. La regularidad de los procesos industriales está en conflicto con la tradición porque el tiempo se mide en horas y minutos, no en estaciones y ciclos.

A diferencia de una vida regida por la industria, donde el tiempo es lineal y está determinado por la regularidad, la rutina y la monotonía, la vida en el campo es cíclica. Ésta se rige por las estaciones; las temporadas de siembra, cosecha y venta de granos; por los ciclos de la crianza de ovejas, su trasquila y su venta, y por las celebraciones religiosas, nacimientos, matrimonios y muertes. El tiempo es un preservador y un destructor: "Bathsheba revived with the spring" (Hardy 297)¹⁰. En *Far From the Madding Crowd*, la vida en el campo aparece como una forma acabada de la existencia humana. Por un lado, están los jornaleros del campo y los pastores, que trabajan todo el día y tienen, en la taberna o en la iglesia, sus espacios de socialización. No hay más distracciones para ellos, salvo la asistencia a las ferias ganaderas en localidades cercanas. Por el otro, están los propietarios, Bathsheba y Boldwood, los comerciantes de granos y animales y, desde luego, el ejército, representado por Troy, cuyos momentos de esparcimiento son las carreras de caballos (como a la que asiste Troy) o los viajes a grandes ciudades como Bath.

En las escenas hay también una nostalgia por la tradición de la vida rural que se va perdiendo. Como lo menciona en el prefacio escrito veinte años después de publicada la novela, Hardy se refiere al cambio de costumbres y formas de vida que se desdibujan de generación en generación. A lo largo de la novela, las descripciones arquitectónicas del narrador son detalladas no sólo en lo relativo a la finca de Bathsheba y el granero, sino de otras construcciones hasta entonces importantes, que habían permanecido por generaciones y que luego se destruyeron. Afirma el narrador: "The church remains, by

¹⁰ Esta concepción no está alejada de las *Geórgicas* en donde Virgilio expone su amor a la tierra, al hombre, a los animales y las plantas, al trabajo "que ha dejado de ser maldición divina para transformarse en el instrumento propugnado por Júpiter para conseguir la grandeza de la patria y la instauración del nuevo orden universal." (Virgilio 30)

great good fortune, unrestored and intact and a few of the old houses; but the ancient malt-house, which was formerly so characteristic of the parish, has been pulled down these twenty years; also most of the thatched and dormered cottages that were once lifeholds” (Hardy 6). El narrador destaca además, las características de los edificios así como el propósito para el que fueron construidos y que responden, en funcionalidad, a los trabajos que ahí se realizan. El granero es un espacio muy importante para el narrador:

One could say about this barn, what could be hardly be said of either the church or the castle, akin to it in age and style, that the purpose which had dictated its original erection was the same with that to which it was still applied. Unlike and superior to either of those two typical remnants of medievalism, the old barn embodied practices which had suffered no mutilation at the hands of time. Here at least the spirit of the ancient builders was at one with the spirit of the modern beholder. Standing before this abraded pile, the eye regarded its present usage, the mind dwelt upon its past history, with a satisfied sense of functional continuity throughout (Hardy 113).

J. D. Law afirma que este pasaje y el granero “testify to two of Hardy’s most familiar values: tradition and organic social relations (specifically, those mediated by work)” (Law 225). El granero es comparable con una iglesia, por la tradición y por las relaciones sociales que en ella se establecen, y en ese sentido, las actividades que se desarrollan en él son sagradas. Cuando Troy hace la fiesta del matrimonio y transgrede la tradición al separar a los hombres de las mujeres y causar la embriaguez de éstos, la naturaleza parece castigarlos con una tormenta y la pérdida de la cosecha.

El contraste entre la vida rural y la urbana se manifiesta en las descripciones de las construcciones y en el énfasis del paso del tiempo:

This picture of to-day in its frame of four hundred years ago did not produce that marked contrast between ancient and modern which is implied by the contrast of date. In comparison with cities, Weatherbury was immutable. The citizen's *Then* is the rustic's *Now*. In London, twenty or thirty years ago are old times; in Paris ten years, or five; in Weatherbury three or four score years were included in the mere present, and nothing less than a century set a mark on its face or tone. Five decades hardly modified the cut of a gaiter, the embroidery of a smock-frock, by the breadth of a hair. Ten generations failed to alter the turn of a single phrase. In these Wessex nooks the busy outsider's ancient times are only old; his old times are still new; his present is futurity. So the barn was natural to the shearers, and the shearers were in harmony with the barn" (Hardy 114).

Podría afirmarse que ésta es la mención más importante que hace el narrador sobre el contraste entre la vida rural y urbana. En ningún otro lado de la trama habla de grandes ciudades ni de la relación pasado, presente y futuro en forma explícita.

La crianza de las ovejas constituye el núcleo del mundo pastoril. Las escenas relativas a este proceso se describen en los primeros capítulos y marcan el tono de la novela. Quizá la escena más pastoril de todas es la comida para celebrar el fin de la cosecha. En el festejo se cantan canciones tradicionales¹¹ que marcan la forma común

¹¹ Joseph Poorgrass canta "I sow'd the seeds of love" canción que data del siglo XVII cuya autoría se atribuye a Mrs. Habergham, y que escucha Hardy en la feria de Woodbury Hill Fair en septiembre de 1873 (Millgate THRB, 141) y (Hardy 121 nota 1)

de entretenimiento y permiten enlazar el presente con el pasado, es decir, la tradición de la literatura pastoril¹². Gabriel toca la flauta, Bathsheba canta y es acompañada de la voz de bajo profundo de Boldwood. En la comida prevalece la armonía y el ambiente es alegre. En ésta se marca la diferencia entre las clases sociales sin que ello represente un agravio a los pastores ni Hardy tiene, aparentemente, una intención política de señalar algo parecido, sino que parece tan sólo describir algo que forma parte de la tradición. Bathsheba permanece en el interior y sólo es acompañada por Boldwood. Gabriel está fuera junto con el resto de los pastores, en el lugar al que pertenece. Bathsheba canta una canción que anticipa el futuro de su relación con el Sargento Troy:

Subsequent events cause one of the verses to be remembered for many months, and even years, by more than one of those who were gathered there:

For his bride a soldier sought her,

And a winning tongue had he:

On the banks of Allan Water

None was gay as she! (Hardy 123).

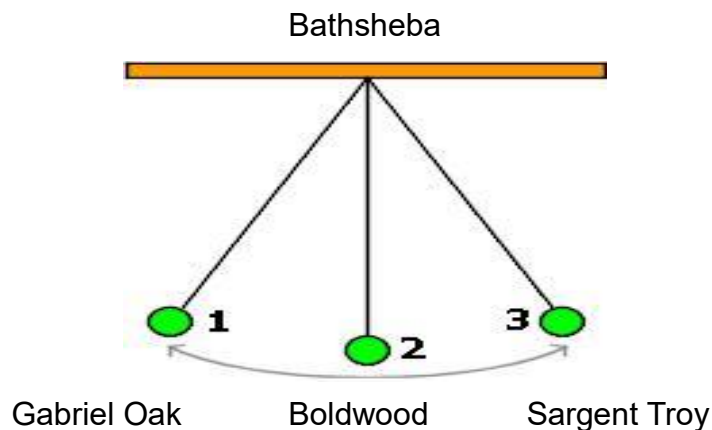
Destaca en esta escena la descripción que hace el narrador sobre la luz. La comida se lleva a cabo por la tarde y conforme se celebra, entra la noche. La luz natural va pardeando hasta ser sustituida por la de las velas: "The sun went down in an ochorous mist; but they sat, and talked on...The slow twilight expanded and enveloped them

¹² Esta escena recuerda la *Bucólica VI* en que los pastores cantan a media luz canciones que han sido cantadas en otros tiempos, es decir, de Febo, el Eurotas, los laureles, Sileno, los valles y las estrellas. El crepúsculo es el momento en que los rebaños regresan y son encerrados y Sileno desea que se alargue la tarde para seguir cantando: "Todo lo que en otro tiempo, ensayándolo Febo, el Eurotas, / lleno de gozo, escuchó y ordenó a los laureles saberlo, / cántalo él, y los valles sonoros lo envían al cielo. / Hasta que manda el lucero llevar al redil las ovejas / y numerarlas, y asciende hacia el cielo, que no lo quería." (Virgilio VI, vv,82-86)

completely... Liddy brought candles into the back part of the room overlooking the shearers, and their lively new flames shone down the table and over the men, and dispersed among the green shadows behind” (Hardy 122-123). Después de acabarse las velas la oscuridad se hace presente y termina el festejo. Este mundo pastoril tiene como centro a Gabriel Oak.

Movimiento narrativo y esquema de la trama

Squires comenta que el movimiento narrativo de la novela se asemeja a un péndulo con Bathsheba como pivote: “The pendulum is set into motion by Bathsheba’s mercurial feelings, which move in succession from Oak to Boldwood to Troy, then back to Boldwood and finally back to Oak. Most important, the pendulum is kept in motion during much of the novel by the lure of the urban world.” (Squires TPN 307). Hardy utiliza un esquema de diégesis similar en sus novelas pastoriles; tanto en *Under the Greenwood Tree* (1872) como en *Far from the Madding Crowd* (1874) y *The Woodlanders* (1887)¹³.



¹³ En *Under the Greenwood Tree* los personajes son: Fancy; Dick, el corista; Maybold, el vicario y agente corruptor, y Shinner el solterón rico. Maybold y Shinner son los rivales de Dick. En *Far from the Madding Crowd*: Bathsheba; Gabriel, el pastor; Troy, el sargento y agente corruptor, Boldwood, el solterón rico y Fanny, la amante de Troy. Boldwood y Troy son los rivales de Gabriel. En *The Woodlanders*: Grace; Giles, el guardabosque; Dr. Fitzpiers, el agente corruptor y rival de Giles; Mrs. Chambord, amante del Dr. Fitzpiers, y Marty, la enamorada de Giles. Las variantes son la inclusión de las amantes en las dos últimas y el esquema de heroína y el número de sus enamorados: tres, en las dos primeras, y dos, en la última.

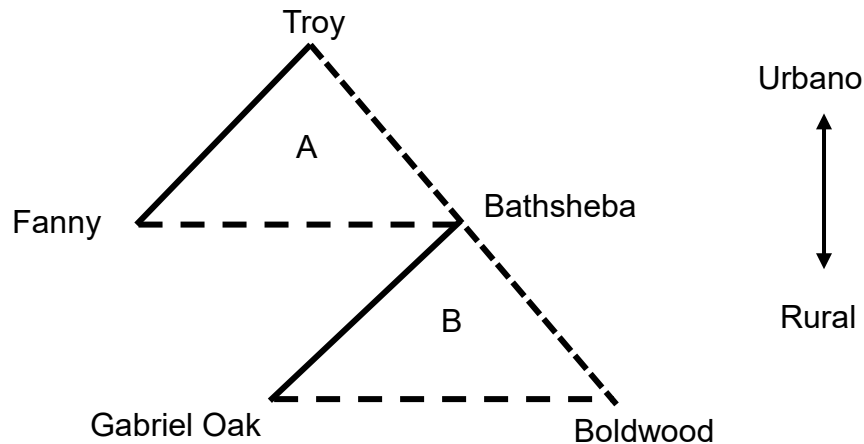
Si el lector lee estas novelas en el orden en que fueron escritas, notará que la primera sirve de bosquejo para las dos últimas. La similitud entre ellas se observa en las escenas elocuentes de la vida rural organizada en torno a las estaciones, los mismos tipos de personajes y muchas de las descripciones de la naturaleza, sentido del humor e imaginación. Asimismo, a través de los personajes se plantean, entre otros, el agente corruptor, el conflicto urbano-rural, los problemas de educación y los matrimoniales¹⁴. En las tres triunfa la integridad de los personajes rurales y fracasa la superficialidad del elemento perturbador de la vida rural. Sin embargo, en *Far from the Madding Crowd* destaca Bathsheba, un personaje con mayor fuerza y carácter que hace palidecer a Fancy y a Grace, como se analizará más adelante.

En las obras de teatro pastoriles una de las características es la creación de subtramas de relaciones entre parejas¹⁵. En este caso Gabriel y Boldwood aman a Bathsheba, y ésta ama a Troy, Troy ama a Fanny y Boldwood protege a Fanny. Pero, como se mencionó anteriormente, ésta no es una novela pastoril tradicional y por ello, Hardy introduce desenlaces que sólo se resuelven con la muerte o encarcelamiento de los personajes¹⁶.

¹⁴ Esta última, a diferencia de las dos primeras que terminan en matrimonio, tiene un final trágico. En las tres novelas destacan los personajes femeninos que han asistido a escuelas y que tienen una mayor educación que el corista, el pastor y el guardabosques de los que se enamoran.

¹⁵ Como las obras pastoriles de Shakespeare: *As You Like It*, *Winter's Tale*, *Midsummer Night's Dream*, *The Tempest*, entre otras.

¹⁶ También sería interesante analizar si en el desarrollo de la diégesis Hardy está influido por el *Origen de las Especies* de Darwin en el sentido que: "...any being, if it vary however slightly in any manner profitable to itself, under the complex and sometimes varying conditions of life, will have a better chance of surviving, and thus be *naturally selected*" (Darwin 5.). En este caso los "naturally selected" son Bathsheba y Gabriel. Por otra parte, "...it inevitably follows, that as new species in the course of time are formed through natural selection, others will become rarer and rarer, and finally extinct. The forms which stand in closest competition with those undergoing modification and improvement, will naturally suffer most" (Darwin 110), y en consecuencia se extinguen los personajes de Fanny, Troy y Boldwood.



Squires agrega que el esquema de la trama se asemeja a dos triángulos con una línea continua cada uno y dos líneas punteadas que comparten un vértice, y representan en el A): Bathsheba y Fanny enamoradas de Troy y en el B): Gabriel y Boldwood enamorados de Bathsheba. La solución al conflicto romántico se da con el rompimiento de las líneas punteadas y las relaciones que prevalecen son las de las líneas continuas, es decir, Fanny-Troy en la muerte y Bathsheba-Gabriel en la vida. Aun cuando los argumentos de Squires de la ruptura de las líneas punteadas es certera, es difícil coincidir con él en que hay un contraste entre lo rural y lo urbano, con Troy como representante de este último. Si bien Troy es el personaje que perturba el mundo rural con su presencia, Hardy no lo identifica plenamente (como sí lo hace en las otras novelas pastoriles) como un elemento urbano. Troy, a diferencia de Maybold y Dr. Fitzpiers, no es londinense, es originario de la comunidad rural aunque su arraigo es endeble.

Gabriel Oak

Gabriel es el personaje que reúne las características del mundo rural narrado por Hardy. D. Eastman considera que al nombrar a su personaje “Gabriel Oak”: “Hardy has affixed the traditional labels of a Christian Englishman...” (Eastman 26). H. Babb opina,

por su parte: “Hardy does in effect evaluate many of his characters by the names he chooses for them. Gabriel Oak is as sturdy, as eminently natural, as an oak tree” (Babb 373).

Desde el inicio Gabriel es, para el lector, un personaje entrañable. Es íntegro y humilde, estoico y estable, trabajador, ama lo tradicional, conoce la naturaleza y sabe interpretar sus mensajes. Gabriel:

“had just reached the time of life at which ‘young’ is ceasing to be the prefix of ‘man’ in speaking of one... he had passed the time during which the influence of youth indiscriminately mingles them in the character of impulse, and he had not yet arrived at the stage wherein they become united again, in the character of prejudice, by the influence of a wife and family. In short, he was twenty-eight, and a bachelor” (Hardy 8).

Las características físicas de Gabriel así como su vestimenta son abordadas de forma por demás cómica: “When farmer Oak smiled, the corners of his mouth spread till they were within an unimportant distant of his ears, his eyes were reduced to chinks... He wore a low-crowned felt hat, spread out at the base by tight jamming upon the head for security in high winds, and a coat like Dr. Johnson’s...” (Hardy 7). “Gabriel’s features adhered throughout their form so exactly to the middle line between the beauty of St. John and the ugliness of Judas Iscariot, as represented in a window of the church he attended, that not a single lineament could be selected and called worthy either of distinction or notoriety” (Hardy 10).

Gabriel conoce las labores del pastoreo: “It was only latterly that people had begun to call Gabriel ‘Farmer’ Oak. During the twelvemonth preceding this time he had been enabled by sustained efforts of industry and chronic good spirits to lease the small

sheep-farm of which Norcombe Hill was a portion, and stock it with two hundred sheep. Previously he had been a bailiff for a short time, and earlier still a shepherd only, having from his childhood assisted his father in tending the flocks of large proprietors, till old Gabriel sank to rest” (Hardy 13). Gabriel representa la tradición y con estoicismo enfrenta los reveses de la fortuna. No se cuestiona ni se queja de las desgracias que le acaecen y, aunque toca la flauta “to beguile a tedious hour” (Hardy 14) y con “Arcadian sweetness”¹⁷ (Hardy 36), no escribe canciones ni poemas, como generalmente lo hacen los personajes en las obras pastoriles, pero las acompaña con su ejecución.

Su anhelo de ser independiente se acaba cuando el perro ahuyenta al rebaño: “All the savings of a frugal life had been dispersed at a blow; his hopes of being an independent farmer were laid low —possibly for ever” (Hardy 33). La partida de Bathsheba y la pérdida de sus ovejas se convierten en una tragedia pastoril¹⁸.

Gabriel was paler now. His eyes were more meditative, and his expression was more sad. He had passed through an ordeal of wretchedness which had given him more than it had taken away. He had sunk from his modest elevation as pastoral king into the very slime-pits of Siddim; but there was left to him a dignified calm he had never before known, and that indifference to fate which, though it often makes a villain of a man, is the basis of his sublimity when it does not. And thus the abasement had been exaltation, and the loss gain” (Hardy 34).

¹⁷ En alusión al dios Pan, divinidad de la Arcadia, considerado el dios de los pastores y flautista (Ovidio I-699, 707; XI 155) (Virgilio, G III,392).

¹⁸ El capítulo V tiene como título “Departure of Bathsheba—A Pastoral Tragedy” (Hardy 30).

Gabriel es un hombre tenaz y su gran fortaleza moral y espiritual no se ve quebrantada por la tragedia: "... a man whom misfortune had inured rather than subdued" (Hardy 199), y con esa resiliencia que lo caracteriza saca su flauta y empieza a tocar: "... 'Jockey to the Fair'¹⁹ in the style of a man who had never known moment's sorrow" (Hardy 36). Gabriel es un hombre rural y los hombres del campo pertenecen a la naturaleza y se funden con el paisaje, como en los *Idilios*. Los robles son personificaciones de Gabriel, el desarrollo de estos árboles es lento, pero al alcanzar la madurez (más de cien años) su madera es resistente y apreciada. Ese es el periodo en que el narrador nos remonta al pasado de Gabriel, las generaciones precedentes, las raíces profundas en el suelo de Wessex, la identificación de los suyos:

'Gabriel Oak, that's my name, neighbours.'

The ancient maltster sitting in the midst turned at this—his turning being as the turning of a rusty crane.

'That's never Gable Oak's grandson over at Norcombe—never! He said, as a formula expressive of surprise, which nobody was to take literally.

'My father and my grandfather were old men of the name of Gabriel,' said the shepherd placidly (Hardy 45).

Gabriel es el único que sabe interpretar los mensajes que la naturaleza envía y es capaz de entender el dolor de un animal:

Gabriel proceeded towards his home. In approaching the door, his toe kicked something which felt and sounded soft, leathery, and distended, like a boxing-glove. It was a large toad humbly travelling across the path. Oak

¹⁹ Canción del siglo XVIII que se hizo popular en el XIX. Con una melodía simple se narra la historia de Jockey and Jenny que se escapan a una feria (Hardy 36) Nota 5 al pie.

took it up, thinking it might be better to kill the creature to save it from pain; but finding it uninjured, he placed it again among the grass. He knew what this direct message from the Great Mother meant. And soon came another... It was Nature's second way of hinting to him that he was to prepare for foul weather²⁰ (Hardy 187-188).

El personaje de Gabriel conjuga todas las características y virtudes del mundo rural, del mundo pastoril, porque Gabriel es, sobre todo, "intensely humane man" (Hardy 33); es "generous and true" (Hardy 197); su naturaleza es de "outspoken honesty" (Hardy 105), y su modestia "... with the humility stern adversity had thrust upon him..." (Hardy 41). Los personajes de la novela pueden juzgarse con base en su cercanía a Gabriel, Bathsheba y los pastores, o con su lejanía: Troy y Fanny. Los que están más alejados serán castigados: Fanny y Troy en la muerte. Boldwood se irá a la cárcel porque no ha sido capaz de ser fuerte ante la adversidad, no ha tenido la coraza de Gabriel y esta debilidad lo separa de él. Gabriel es consciente del presente que permite enlazar el pasado y el futuro. Es importante atribuirle esta característica a Gabriel porque es el único protagonista masculino, que mantiene, de inicio a fin, una "pureza rural".

Francis Troy

Diametralmente opuesto al mundo pastoril se presenta un personaje: el sargento Francis Troy. Al escoger Hardy el nombre de Francis Troy, opina Eastman: "...[Hardy] has linked the name of a place both pagan and evil to a generic synecdoche for war, to which the vices of French life inevitably lead" y continua su comentario con: "The English

²⁰ Aun cuando la influencia de Virgilio en Hardy debe analizarse, este pasaje es muy similar al descrito por Virgilio en las *Geórgicas* cuando la naturaleza manda señales al agricultor de una tormenta que se avecina (Virgilio I 311-392).

tradition which Hardy shares with Johnson, Austen, Dickens, and George Eliot, among others, of linking urban vice to the French and rural virtue of the English is one of the most striking themes of the nineteenth-century English literature” (Eastman 26). Babb por su parte dice: “[Troy] whose name identifies that famous city which we perforce associate at least with weakness ... if not with decadence...” (Babb 373).

En efecto, Troy destaca no sólo con su carácter y temperamento como un “erratic child of impulse” (Hardy 138); sino con su vestimenta “brilliant in brass and scarlet”; su presencia: “was to darkness what the sound of a trumpet is to silence” (Hardy 127). A partir de su presencia el mundo pastoril se altera: “Nothing has prospered in Weatherbury since he [Troy] came here” (Hardy 284). Hardy dedica el capítulo XXV a la descripción de este personaje y desde su primer diálogo, es un personaje que no se puede admirar ni querer. Es arrogante con Fanny y mentiroso con Bathsheba. El narrador a través de Boldwood lo describe como “... not one to build much hope...” (Hardy 89). Esta actitud alejada de cualquier virtud pastoril se castiga con la muerte de Fanny y la suya propia.

La historia personal de Troy no es afortunada. Troy tiene veinticuatro años y es hijo ilegítimo de un Lord y una institutriz francesa y fue criado por el esposo de la madre, un médico pobre. Mientras el padre putativo tuvo dinero asistió a la escuela en Casterbridge, pero cuando los malos tiempos se presentaron se enlistó en el ejército. Dice Fanny: “He’s a doctor’s son by name, which is a great deal; and he’s an earl’s son by nature!... Such a blessing it is to be high born; nobility of blood will shine out even in the ranks and files” (Hardy 130). “Silly girl” comenta Boldwood.

Aunque nace en Weatherbury, no pertenece a la comunidad, es considerado un forastero y un migrante. Tal vez estar al servicio de la milicia lo ha alejado de sus raíces y es tratado como un advenedizo, y por ello le disgusta la vida en la granja y la considera

“[the] humdrum tediousness of a farmer’s life” (Hardy 247). En el transcurso de la trama es donde el lector conoce a Troy por sus acciones, pero destaca el narrador principalmente su conducta y carácter por medio de la comparación con Gabriel.

Troy en un extremo del espectro y Gabriel en el otro. La superficialidad de Troy es clara y el narrador la contrasta con la transparencia de Gabriel: “Troy’s deformities lay deep down from a woman’s vision, whilst his embellishments were upon the very surface; thus contrasting with homely Oak, whose defects were patent to the blindest, and whose virtues were as metal in a mine” (Hardy 147). Esa superficialidad se manifiesta también en sus gustos. Incapaz de apreciar la historia de Weatherbury y el valor de la tradición en la casa de Bathsheba, le dice a Gabriel:

‘A rambling, gloomy house this’ said Troy, smiling...

‘But it is a nice old house’, responded Gabriel

‘Yes –I suppose so; but I feel like new wine in an old bottle here’. My notion is that sash-windows should be put throughout, and these old wainscoted walls brightened up a bit; or the oak cleared quite away and the walls papered’.

‘It would be a pity, I think’.

‘Well, no. A philosopher once said in my hearing that the old builders, who worked when art was a living thing, had no respect for the work of builders who went before them, but pulled down and altered as they thought fit; and why shouldn’t we? ‘Creation and preservation don’t do well together’... I am for making the place more modern...” (Hardy 184).

Troy es apariencia, por ello desea cambiar la fachada para modernizarla. A Gabriel por su parte, no le interesa ni le importa la opinión pública y es “... a man who

clung persistently to old habits and usages, simply because they were old” (Hardy 254). Ese es el contraste: lo superficial de Troy contra la profundidad de Gabriel. Los defectos de uno y las virtudes del otro. En estos dos mundos se encuentra Bathsheba oscilando.

Bathsheba Everdene

El personaje de Bathsheba no fue bien recibido en la era victoriana. James, dice: “We can either understand or like Bathsheba” (James 367). J. R. Wise, por su parte, escribe: “Bathsheba is the character of the book, and Mr. Hardy, may be proud of having drawn such a character. But she is a character not to be admired, as he would seem to intimate” (Wise 369), y define como la característica principal de Bathsheba el egoísmo.

Hardy presenta este personaje con un carácter firme e ideas claras acerca de lo que una mujer en su época y circunstancia puede decidir en una cultura con una estructura fuertemente patriarcal. En las novelas de Wessex, las mujeres son jóvenes, fuertes, determinadas y con deseos sexuales: Bathsheba, Tess, Grace, Eustacia, Sue; contrarias a la concepción victoriana de recatadas, débiles y castas.

En *Far from the Madding Crowd* hay una inversión de los roles que tradicionalmente se le daban a la mujer, como esposa y ama de casa, y Hardy convierte a Bathsheba en una mujer capaz de administrar una granja y comercializar los productos, y que se gana así el respeto de sus pares varones; sin embargo, G. Wetzel considera que su éxito es “partly because she is shrewd, but more so because she is beautiful”. (Wetzel 282). Bathsheba es un personaje verosímil, es fuerte, decidida y bondadosa, pero también tiene momentos de debilidad, comete errores y los rectifica, y en ocasiones puede ser arrogante y caprichosa.

D. Ogden escribe que al escoger el nombre de Bathsheba para la protagonista: “Hardy invokes a correspondence with the biblical Bathsheba, and then proceeds to parallel his own Bathsheba with her biblical namesake by depicting her as a passive target of male scopical desire in the novel’s opening chapter” (Ogden 2). Este paralelismo entre la Bathsheba bíblica y la de Hardy, continua el comentario de Ogden, se presenta cuando Gabriel Oak es el observador. Al igual que David, el objeto de su observación no está ausente de un deseo carnal: “... he saw her in a bird’s eye view, as Milton’s Satan first saw Paradise” (Hardy 16)²¹. En los capítulos iniciales de *Far from the Madding Crowd*, explica Ogden, hay tres momentos en que Gabriel observa a Bathsheba. El primero describe la escena en Norcombe Hill donde Gabriel observa a una mujer, “young and attractive” (Hardy 9), subida en un carruaje; en la segunda ocasión, pocos días después, Gabriel la observa en una covacha donde Bathsheba y la tía están ordeñando un par de vacas. En esta ocasión Gabriel más que observar, espía: “Oak stepped up behind, where, leaning down upon the roof and putting his eye close to a hole, he could see into the interior clearly” (Hardy 15-16). En la tercera ocasión, Gabriel la observa en una situación con mayor carga erótica, cuando Bathsheba hace gala de su destreza como amazona:

The girl, who wore no riding-habit, looked around for a moment, as if to assure herself that all humanity was out of view, then dexterously dropped backwards flat upon the pony’s back, her head over its tail, her feet against its shoulders, and her eyes to the sky. The rapidity of her glide into this position was that of a kingfisher —its noiselessness that of a hawk. Gabriel’s eyes had scarcely been able to follow her (Hardy 17-18).

²¹ La nota al pie de página menciona que en el Libro 4, versos 181-202 de *Paradise Lost*, Satanás está sentado en el árbol de la vida “como un cormorán” mientras mira el Paraíso (Hardy 16).

Después de estos encuentros la figura de la Bathsheba bíblica y el David observador se desvanecen en los personajes de Bathsheba, la protagonista de *Far from the Madding Crowd* y Gabriel. Ogden señala la consciencia de Bathsheba de ser observada y cómo se convierte en una exhibicionista cuando ya es heredera de la finca del tío y cuando asiste al mercado de granos. Cuando Bathsheba no es observada por Boldwood y para llamar su atención, le envía una tarjeta en el día de San Valentín. Wetzel afirma que el nombre de Bathsheba significa “masculine behavior”: “Suggestive of the biblical queen who aggressively secured the succession of her own son Solomon in place of David’s surviving son Adonijah, ‘Bathsheba’ carries mythical association with subversion” (Wetzel, 282). Stave, por otro lado, afirma que Bathsheba significa “voluptuous” o “daughter of satiety” y el apellido Everdene, “wild one”. Es probable que Hardy eligiera el nombre para que la viéramos, por un lado, como la observada por Gabriel y, por el otro, como la mítica amante de David que con su sensualidad, belleza y poder lo arrastró al homicidio, como lo hace Boldwood con Troy.

El narrador da poca información acerca del pasado de Bathsheba y es a través de la tía y los empleados de “Everdene Farm” que se sabe que aparte de su tía pobre, Mrs. Hurst, tiene un tío paterno que, al no tener sucesión, le hereda su granja. Bathsheba tiene veintidos años y es huérfana de padre y madre. El narrador la describe como “handsome girl” (Hardy 9), “young and graceful” (Hardy 16), “black hair” (Hardy 17), “highly-finished features”, “a graceful and proportionate figure of eight heads”, “not a shy girl, by any means” (Hardy 19) y “The young girl with remarkably pleasant lips and white teeth...” (Hardy 21). Stave afirma: “Bathsheba is the first of the dark-haired Hardy women—he emphasizes her ‘ropes of black hair’, playing her against the Victorian stereotype that identified fair hair with purity and ideality” (Stave 29).

El lector conoce más a Bathsheba por su comportamiento que por sus atributos físicos. En el capítulo inicial se describe a Bathsheba en el carruaje mirándose al espejo: “She did not adjust her hat, or pat her hair, or press a dimple into shape, or do one thing to signify that any such intention had been her motive in taking up the glass. She simply observed herself as a fair product of Nature in the feminine kind...” (Hardy 10). “Marjorie Garson discusses Bathsheba’s association with the goddess Venus, whose iconic attribute is the mirror, from which the symbol for woman evolved” (Stave 26).

En el siglo XIX el destino de las mujeres era el matrimonio. Cuando las mujeres de estratos sociales medios y bajos empezaron a recibir educación en escuelas públicas²² y privadas, podían aspirar a convertirse en institutrices²³, es decir, vivir una vida que no les era propia y permanecer solteras. Cuando una mujer era “deshonrada” su destino era el rechazo de la sociedad y, como consecuencia, la prostitución. Bathsheba ha asistido a la escuela y aspira a una vida distinta, no pudo ser institutriz porque resultaba muy “wild” (Hardy 26), pero la herencia de la granja del tío la vuelve no sólo una mujer afortunada sino una mujer que enfrenta con decisión su destino.

A lo largo de la historia Bathsheba se va presentando como una persona “libre” y determinada, trabajadora y exitosa en los negocios. Decide hacerse cargo de la administración de la granja y le comunica a los empleados: “...the bailiff is dismissed for thieving, and that I have formed a resolution to have no bailiff at all, but to manage

²² Las escuelas públicas tal y como las conocemos actualmente, apenas existían en la mitad del siglo XIX. En 1870 se establece un sistema nacional de educación primaria, pero se vuelve obligatorio hasta 1891. En 1897 menos del siete por ciento de los alumnos de escuelas primarias provenían de la clase trabajadora (“working class”). La creciente clase media victoriana asistía a escuelas privadas, predominando las escuelas para varones (Hobsbawm 18, 81, 156, 169).

²³ Sarah Woodruff en *The French Lieutenant’s Woman* resume la vida de las institutrices: “...to live each day in scenes of domestic happiness, the closest spectator of a happy marriage, home, adorable children... It came to seem to me as if I were allowed to live in paradise, but forbidden to enjoy it” (Fowles 169).

everything with my own head and hands” (Hardy 64). El arrojó que Bathsheba demuestra es celebrado por el narrador: “The men breathed an audible breath of amazement” (Hardy 24). Esta afirmación parece asombrar no sólo a estos hombres sino a los lectores.

Al inicio de su gestión en la granja los hombres y mujeres que dependen de ella dudan de la guía de una mujer: “Tisn’t a master; tis a mistress, shepperd.’ A woman farmer?” (Hardy 41), “But to think she can carry on alone!... All will be ruined, and ourselves too... A headstrong maid... Pride and vanity have ruined many a cobbler’s dog” (Hardy 84). Bathsheba les habla con claridad y firmeza:

Now mind, you have a mistress instead of a master. I don’t yet know my powers or my talents in farming; but I shall do my best, and if you serve me well, so shall I serve you. Don’t any unfair ones among you (if there are any such, but I hope not) suppose that because I’m a woman I don’t understand the difference between bad goings-on and good... I shall be up before you are awake; I shall be afield before you are up; and I shall have breakfasted before you are afield. In short, I shall astonish you all’ (Hardy 68).

En efecto, la conducta de Bathsheba asombraría aún a un lector de nuestros días. Contradice la opinión de Wetzel como una mujer astuta cuando el narrador muestra su compromiso con la tierra, diferente, pero comparable, con la unión de Gabriel con el campo. Bathsheba hace sus rondines nocturnos en la granja para revisar que todo esté en orden, es capaz de cabalgar sola y de noche, de quitarle a su caballo una piedra que se le ha atorado en el casco, de ayudar a Gabriel a cubrir el pajar en medio de una terrible tormenta, y otras acciones que una mujer victoriana sería incapaz de realizar. El narrador y Coggan lo resumen al decir que quien aquella noche tomó el caballo debe haber sido

un gitano porque “A woman was out of the question in such occupation at this hour” (Hardy 162) dice el primero, y “...ladies don't drive at these hours, miss, as a jeneral rule of society” (Hardy 166), dice el segundo.

Con el transcurso del tiempo, Bathsheba es reconocida por su labor en la granja y se gana el respeto de los empleados, pero siguen considerándola más un hombre que una mujer, dice Samway: “She never do tell women's little lies...” (Hardy 283). Bathsheba es considerada una mujer con características masculinas. Joseph Poorgrass la llama “Sir” (Hardy 64). Los empleados además de llegar a respetarla, la defienden. Henery, uno de ellos, dice: “I don't see why a maid should take a husband when she's bold enough to fight her own battles, and don't want a home...” (Hardy 118). En ocasiones el narrador destaca su “feminidad”: toca el piano, canta, le gustan las flores, aunque detesta bordar y tejer. Como lo resume el narrador: “Bathsheba's position as absolute mistress of a farm and house was a novel one, and the novelty had not yet begun to wear off” (Hardy 103).

Cuando Bathsheba se presenta por primera vez al mercado de granos de Casterbridge llama la atención de los hombres que asisten ahí: “...a feminine figure glided, the single one of her sex that the room contained. She was prettily and even daintily dressed... nearly every face had been turned towards her, and those that were already turned rigidly fixed there” (Hardy 73). Muestra también su inmediata destreza para vender granos: “...business must be carried on, introductions or none, and she ultimately acquired confidence enough to speak and reply boldly to men merely known to her by hearsay” (Hardy 73). El narrador agrega en esta escena que Bathsheba “walk as a queen among these gods of the fallow” (Hardy 74). Tal vez, más que con una reina se le puede

comparar con una diosa, como Deméter o Ceres²⁴. Es probable que esta astucia sea lo que intimide a Wetzel.

Bathsheba no niega el “valor” del matrimonio pero no tiene deseos de casarse: “I shouldn’t mind being a bride at a wedding, if I could be one without having a husband. But since a woman can’t show off in that way by herself, I shan’t marry –at least yet” (Hardy 28). El matrimonio para ella no es un objetivo y de ahí su rechazo. “She had never taken kindly to the idea of marriage in an abstract as did the majority of women she saw about her” (Hardy 211). No desea ser “the humbler half of an indifferent matrimonial whole” (Hardy 212). Bathsheba defenderá su libertad e independencia, pero la doblegará la debilidad que muestra ante Troy. Más que amor, lo que siente es deseo, y éste será su ruina.

En *Far from the Madding Crowd* hay un “romance”, y como Troy le dice a Bathsheba: “All romances end at marriage” (Hardy 219), aunque para su consumación las líneas de tensión deben romperse. El final no es un final feliz; queda un dejo de insatisfacción en Bathsheba: “Then Oak laughed, and Bathsheba smiled (for she never laughed readily now)...” (Hardy 308). L. Jones comenta:

...the marriage of the survivors is presented not as conventional romantic fulfilment but rather as a mature partnership achieved through suffering... [they] achieved a ‘substantial affection’ in which ‘the romance’ grows ‘in the interstices of a mass of hard prosaic reality’... when Oak marries Bathsheba, it is a subdued Bathsheba, saddened by experience (Jones 419)

²⁴ Deméter (griega) y Ceres (latina) son las diosas de la agricultura (Teócrito *Idilio* 7, 155-158; *Idilio* 10, 42-43); (Ovidio *M* I-123).

J. R. Wise opina por su parte, que cuando Bathsheba se casa con Gabriel: "...we feel ... that she marries him not from any admiration of his nobility of character, but simply because he will manage her farm and keep her money together" (Wise 369). Este comentario es acertado si no se consideran todos los elementos en torno a un nuevo concepto de matrimonio que se expondrán más adelante, entre ellos, la camaradería.

Bathsheba rechaza por primera vez la oferta de matrimonio de Gabriel cuando él todavía es Farmer Oak, es decir, antes de su cambio de fortuna, y ella aún no hereda la granja del tío. Bathsheba desea forjarse un futuro por sí misma, incluso podría afirmarse que tiene mayores ambiciones. La propuesta de Gabriel es no sólo inocente sino cómica. Gabriel, una vez acicalado, portando sus mejores ropas y pulida la cadena de su reloj (que algunas veces se adelantaba y otras no funcionaba), pone agujetas nuevas a sus botas, toma un palo nuevo —a guisa de cayado—, se empapa de aceite el pelo "his usually dry, sandy, and inextricably curly hair, till he had deepened it to a splendidly novel color, between that of guano and Roman cement, making it stick to his head like mace round a nutmeg, or wet seaweed round a Boulder after the ebb" (Hardy 25) y, seguido por el perro George, emprende el camino hacia la casa de la tía de Bathsheba. Las reglas de cortesía indican que uno no se puede presentar en la casa de un desconocido por primera vez sin llevar un regalo, esta ocasión no es la excepción y menos cuando la visita se hace para pedir matrimonio. Gabriel mete en una canasta un cordero y lo porta afablemente como regalo. La fortuna no está de su lado, Bathsheba no está y le comunica a la tía que el motivo de su visita no es sólo dejarle el cordero sino pedirle matrimonio a Bathsheba. Después de una larga conversación, Bathsheba le responde a Gabriel firme y contundente: "I *hate* to be thought men's property in that way, though possibly I shall be had some day" (Hardy 27). La oferta de Gabriel Oak incluye las "ventajas" de la vida

matrimonial, además de la chimenea, las ovejas y su granja, le ofrece un piano “...farmers’ wives are getting to have pianos now –and I’ll practice up the flute right well to play with you in the evenings... wherever you look up, there I shall be—and whenever I look up, there will be you” (Hardy 28). Bathsheba, airosa responde, “I don’t want to marry you... Because I don’t love you” (Hardy 28-29). Y más adelante le dice: “I want somebody to tame me; I am too independent; and you would never be able to, I know” (Hardy 29).

Bathsheba es consciente de lo que su belleza y poder causan en los hombres y su sexualidad es abordada en el capítulo “The Hollow amid the Fern”. En esta escena nocturna en el bosque Bathsheba encuentra a Troy, quien, presumiéndole sus habilidades con el sable, la impresiona, la seduce, despierta su deseo sexual y por el peligro físico al que la somete, más que seducirla, la viola.

In an instant the atmosphere was transformed to Bathsheba’s eyes. Beams of light caught from the low sun’s rays, above, around, in front of her, well-nigh shut out earth and heaven—all emitted in the marvelous evolutions of Troy’s reflecting blade, which seemed everywhere at once, and yet nowhere specially. These circling gleams were accompanied by a keen rush that was almost a whistling-also springing from all sides of her at once. In short, she was enclosed in a firmament of light, and of sharp hisses, resembling a sky-full of meteors close at hand (Hardy 144).

La descripción está llena de símbolos y metáforas²⁵, como el juego con el sable: “... he raised it [the sable] into the sunlight... like a living thing” (Hardy 143); el color rojo²⁶

²⁵ Según Stave el juego con el sable es metafórico y representa el acto sexual en un espacio netamente femenino. Agrega que el “hollow” simboliza la vagina y el sable, el falo (Stave 31).

²⁶ El color rojo es usado dos veces por el narrador. La primera vez en el primer capítulo: “The red-jacketed and dark-haired maiden” (Hardy 10) y la segunda en esta escena. Si bien el color rojo simboliza

del uniforme de Troy: “She saw a dim spot of artificial red moving round the shoulder of the rise” (Hardy 143), y los helechos que abundan en el sitio²⁷. Esta escena fue criticada en la época victoriana por un autor anónimo en *Westminster Review*: “The scene in which Troy woos Bathsheba with his sword is a piece of mad extravagance, fit only for the boards of some transpontine theatre’. By ‘transpontine’ he means south of the River Thames, deeming Hardy’s soldier unsuited even to appear in a West End burlesque...” (Ford 159). Wetzel menciona: “Rosemarie Morgan deems her a victim of sexual domination, while Richard Carpenter claims that Bathsheba wishes to be ‘violated by an aggressive male” (Wetzel 281). Stave cita: “Peter Coxon comments on Troy’s afterward slicing off a lock of Bathsheba’s hair as indicating that ‘his sexual domination and her submission are complete’. Susan Beegal similarly associates Troy’s sexuality with death... Contact with Troy has turned the novel’s feminine space, and Bathsheba’s perception of her own sexuality, into a ‘loathsome, malignant thing” (Stave 39). El narrador comenta: “Until she had met Troy, Bathsheba had been proud of her position as a woman; it had been a glory to her to know that her lips had been touched by no man’s on earth—that her waist had never been encircled by a lover’s arm. She hated herself now” (Hardy 211).

El personaje de Troy puede resultar desagradable para los lectores, pero es innegable su función como contraste con Gabriel y Boldwood, que no tienen ningún atractivo “sexual”. Ello hace que la elección de Bathsheba de casarse con Troy sea plausible. Además: “In the turmoil of her anxiety for her lover she had agreed to marry

tradicionalmente el deseo y la pasión, en el caso de Troy, parece acercarse más a Satanás: “A figure ... rose from the earth...” (Hardy 151).

²⁷ Por su forma reproductiva, los helechos eran símbolo de sexualidad en la época victoriana, según comenta Wittingham. En el solsticio de verano las parejas iban a buscar la flor de los helechos y en la búsqueda, surgían muchos matrimonios.

him; but the perception that had accompanied her happiest hours on this account was rather that of self-sacrifice than of promotion and honour” (Hardy 211).

Boldwood es un solterón de cuarentaiún años: “Never was such a hopeless man for a woman! He’s been courted by sixes and sevens—all the girls gentle and simple, for miles round, have tried him” (Hardy 62). La propuesta de matrimonio de Boldwood a Bathsheba es una oferta de negocio, más que la unión de dos personas que se quieren y desean. Boldwood quiere a Bathsheba como un objeto más de su propiedad y un ornamento. Llama la atención que haya ido comprando vestidos y joyas con la etiqueta “Bathsheba Boldwood” (Hardy 294). En la primera ocasión que le propone matrimonio sólo le dice: “I want you as a wife” (Hardy 100). En la segunda: “A mere business compact, you know, between two people who are beyond the influence of passion” (Hardy 286). Boldwood sólo le promete protección, compañía y alejarla de las actividades del campo contratándole un administrador que se ocupe de esas tareas, y desde luego también propone unir las granjas en una sola propiedad. En términos materiales es una propuesta tentadora porque Bathsheba llevaría una vida más “cómoda”; sin embargo, no siente ninguna atracción por él y en ese momento es impensable para ella.

Bathsheba es una mujer fuerte y decidida, pero no puede resistirse a la zalamería y dominio sexual de Troy: “He [Troy] had been kown to observe casually that in dealing with womankind the only alternative to flattery was cursing and swearing. There was no third method. ‘Treat them fairly, and you are a lost man’ he [Troy] would say” (Hardy 132). Bathsheba se lamenta y llora su atracción por Troy: “...it is wearing me away!... O, how I wish I had never seen him! Loving is misery for women always. I shall never forgive God for making me a woman, and dearly am I beginning to pay for the honour of owning a pretty face” (Hardy 153-154). Bathsheba se casa con Troy no porque lo ame sino porque

no puede dominar su deseo. El narrador comenta que los hombres se casan porque “possession is not possible without marriage” y las mujeres porque “marriage is not possible without possession” (Hardy 103).

Bathsheba es en ocasiones caprichosa, arrogante y convenenciera: “Miss Everdene, you mean...” (Hardy 105) le dice a Gabriel cuando él la llama por su nombre de pila y es su empleado; lo despide cuando éste le dice lo que piensa: “I cannot allow any man to criticize my private conduct!... Nor will I for a minute. So you'll please leave the farm at the end of the week!” (Hardy 106); cuando las ovejas se enferman y lo necesita: “Do not desert me, Gabriel!... Gabriel, will you stay on with me?” (Hardy 111-112). Bathsheba es, a pesar de su vanidad y arrogancia, capaz de manifestar su bondad: admite a Gabriel como un amigo; vela a Fanny Robin en su casa y siembra flores en su tumba, y asea y viste el cadáver de Troy. El doctor comenta: “Gracious Heaven—this mere girl! She must have the nerve of a stoic” (Hardy 293). Bathsheba muestra su lealtad y respeto a la memoria de Troy y busca, sin desearlo, pagar su error con Boldwood.

El personaje de Bathsheba, con sus fortalezas y debilidades, algunas veces “aggrieved and wounded” (Hardy 300) es verosímil para un público lector victoriano, femenino y urbano. Más aún, cuando está arrojada por un hombre de inicio a fin. Gabriel salva la granja de Bathsheba del incendio, salva a las ovejas de la muerte porque es el único que sabe dónde hay que pincharlas para que no mueran y salva la cosecha de la tormenta: “Thank you for your devotion, a thousand times, Gabriel! Good-night—I know you are doing your very best of me” (Hardy 196). De no tener a Gabriel a su lado, Bathsheba no hubiera progresado: “... should the risk be run of deteriorating this bulk of corn to less than half its value, because of the instability of a woman?” (Hardy 189), y Gabriel como caballero medieval salvando a su princesa: “I will help to my last effort the

woman I have loved so dearly” (Hardy 189). La lealtad de Gabriel al final será recompensada con el matrimonio de Bathsheba.

Narrador

Si bien el tema de este trabajo no es hablar del narrador²⁸, resulta difícil no considerarlo con respecto a las descripciones de los personajes de la novela de marras, y, en este caso, con las de Bathsheba.²⁹ El narrador de *Far from the Madding Crowd* es omnisciente, heterodiegético, y, por ello, entrometido. Al igual que David, el narrador observa, y al contrario de éste, opina. En ocasiones aprueba la conducta de Bathsheba, en otras, se mantiene lejano y muy crítico. Como se ha expuesto en párrafos anteriores, el narrador nos presenta a la mujer decidida y comprometida con el trabajo de la granja. Sin embargo, sus opiniones son ásperas y desconcertantes, no sólo sobre Bathsheba sino sobre las mujeres en general: “A woman may be treated with a bitterness which is sweet to her, and with a rudeness which is not offensive” (Hardy 106); “Bathsheba’s feeling was always to some extent dependent upon her whim, as is the case with many other women” (Hardy 298). La racionalidad es para el narrador una cualidad opuesta a la “feminidad”: “Bathsheba, though she had too much understanding to be entirely governed by her womanliness, had too much womanliness to use her understanding to the best advantage” (Hardy 147), y contrasta dicha “feminidad” con la “masculinidad” de Gabriel: “He was at the brightest period of masculine growth, for his intellect and his emotions were clearly separated...” (Hardy 8). Tampoco le concede a las mujeres la capacidad de pensar

²⁸ Es cierto que también puede discutirse en cuáles pasajes hay un narrador omnisciente y un autor que hace generalizaciones, pero para los fines de los comentarios de este trabajo consideremos que el narrador y el autor son el mismo.

²⁹ R. C. Scheweik en su ensayo *Hardy’s Shifting Narrative Modes* describe las diversas formas narrativas y los tonos usados por Hardy en la novela. Destaca su recuento numérico de las generalizaciones que le atribuye al propio autor y al narrador omnisciente.

como un hombre: “Many of her thoughts were perfect syllogisms; unluckily they always remain thoughts. Only a few were irrational assumptions; but unfortunately, they were the ones which most frequently grew into deeds” (Hardy 103); tal vez es aristotélico y piense que las mujeres son hombres incompletos como una fracción buscando su entero. Y cuando de amor, orgullo o de control se trata, juzga inmediatamente: “all women being alike at heart”, aun aquellas con “Bathsheba’s calibre and independence” (Hardy 230).

El narrador es ambiguo con respecto a la “libertad sexual”; unas veces, la condena: “When a strong woman recklessly throws away her strength she is worse than a weak woman who has never had any strength to throw away... Weakness is doubly weak by being new” (Hardy 147). Es a través del comportamiento del personaje de Bathsheba que parece aprobarla. A Bathsheba lo que le interesa de las mujeres es el trabajo que realizan en la granja, su actividad sexual y su vida privada no parecen importarle. Cuando Bathsheba, después de preguntarles a Temperance y Soberness Miller qué labores llevan a cabo y éstas describen sus actividades, le pregunta a Henery susurrándole: “Are they satisfactory women? Henery contesta: “O mem —don’t ask me! Yielding women— as scarlet a pair as ever was” (Hardy 66). La respuesta parece disgustarla: “Sit down”, le ordena. De igual manera cuando muere Fanny, Bathsheba está conmovida por la indefensión de Fanny y no juzga su “libertad sexual”, lo que lamenta es descubrir la traición de Troy. Es, desde luego, difícil, y tal vez inútil, determinar la relación entre el narrador y Hardy, pero a todas luces es importante destacarlo como parte de la narrativa y su papel en la conformación de los personajes. En una carta a la novelista Katharine S. Macquoid, a propósito de Bathsheba, Hardy escribe: “I myself, I must confess, have no great liking for the perfect woman of fiction, but this may be for purely artistic reason” (Millgate THBR, 155).

CONCLUSIÓN

James tiene razón, en su propia experiencia de lectura, al decir que el personaje de Bathsheba resulta difícil de entender. Esto puede deberse a varias razones, entre otras, a que Bathsheba no es una mujer victoriana convencional, es decir, sumisa y “perfecta” y, a pesar de ello, no logra librarse de las ataduras que le impone un régimen patriarcal. Gracias a un tío hereda la granja (no porque sea mujer y el tío piense que la merezca, sino porque es la única que queda en la familia), y gracias a Gabriel logra conservarla. Gabriel, el compañero, empleado, enamorado, consejero, “for whom she began to entertain a genuine friendship of a sister” (Hardy 212) y hasta “padre” de Bathseba, será quien finalmente se case con ella. Comenta Mistichelli:

According to conventional Victorian standards, the appropriate husband for Bathsheba would be the man who could protect her from her woman’s weaknesses by giving her security and the wisdom of his maturity... However in terms of the novel, Boldwood is not the right man for Bathsheba —Oak is... he possesses qualities that make him more fitting as Bathsheba’s husband than money or position. Perhaps by one of those twists of irony so characteristic of Hardy, one finds in these departures from Victorian standards of courtship and marriage something more enduring and timeless in his roots (Mistichelli 63).

En el transcurso de escasamente dos años, la heroína de la novela tiene un veloz proceso hacia la madurez³⁰, y ello se debe a las experiencias desafortunadas que tiene

³⁰ P. J. Casagrande en su ensayo *A New View of Bathsheba Everdene* comenta que Hardy está parafraseando el poema de Wordsworth “She Was a Phantom of Delight” (1804) (Casagrande 457-458). El poema describe las tres fases del desarrollo de una mujer: de la inocencia, a la experiencia y a la madurez. La cita a la que Casagrande se refiere es: “Her [Bathsheba] exuberance of spirit was pruned down; the original phantom of delight has shown herself to be not too bright for human nature’s daily food...” (Hardy

por un matrimonio fallido y una viudez inesperada: “Her eyes are so miserable that she’s not the same woman. Only two years ago she was a romping girl, and now she’s this!” (Hardy 296). Si bien al final Bathsheba y Gabriel se casan, esto ocurre en términos literariamente poco convencionales. La camaradería y el proyecto de trabajo están por encima del amor febril y pasional³¹. Wetzel afirma que: “In wedding friends they supplant sex with something seemingly more empowering” (Wetzel 285). La “camaraderie” es descrita y celebrada en el penúltimo capítulo:

He [Gabriel] accompanied her [Bathsheba] up the hill, explaining to her the details of his forthcoming tenure of the other farm. They spoke very little of their mutual feelings; pretty phrases and warm expressions being probably unnecessary between such tried friends. Theirs was that substantial affection which arises (if any arises at all) when two who are thrown together begin first by knowing the rougher sides of each other’s character, and not the best till further on, the romance growing up in the interstices of a mass of hard prosaic reality. This good-fellowship—*camaraderie*—usually occurring through similarity of pursuits, is unfortunately seldom superadded to love between the sexes, because men and women associate not in their labours, but in their pleasures merely. Where however happy circumstance permits its development, the compounded feeling proves itself to be the only love which is strong as death—that love which many waters cannot

255). La cita muestra la lectura que Hardy hizo del poema, pero es difícil coincidir con la opinión de Casagrande de que Hardy lo malinterpretó. (Casagrande 457, nota al pie 3).

³¹ Este es un nuevo modelo de matrimonio que presenta Hardy, tal vez influenciado por las luchas feministas que resultaron en el “Married Women’s Property Act” de 1870 en la que se enfatizaba un nuevo ideal para el matrimonio.

quench, nor the floods drown, beside the passion usually called by the name is evanescent as steam (Hardy 303-304).

Aquí el narrador, comenta Wetzel: "...clearly differentiates between conventional, sexually based relationships and a more refined and realistic camaraderie... The italicization of 'camaraderie' underscores its superiority over 'passion' and 'pretty phrases' that seem superficial in comparison." (Wetzel 285). El matrimonio entre Bathsheba y Gabriel más que amor responde al trabajo³²: La rueda de la fortuna que mantiene a Bathsheba arriba y a Gabriel abajo, se nivela cuando el narrador le confiere a Gabriel, antes del matrimonio, una mayor solvencia económica cuando se queda como responsable de la granja de Boldwood y así obtiene otra categoría social que le permite casarse "entre iguales".

Este matrimonio marca también la continuidad del mundo pastoril. Tal continuidad se resalta en tres formas en los últimos párrafos. La primera en el festejo espontáneo de los empleados con un cañón y una banda formada por instrumentos antiguos: "...—the only remaining relics of the true and original Weatherbury band—venerable worm-eaten instruments, which had celebrated in their own persons the victories of Marlborough, under the fingers of the forefathers of those who played them now" (Hardy 307). La segunda en el reconocimiento de Gabriel y su esposa como parte de la comunidad: "Here's long life and happiness to neighbour Oak and his comely bride!" (Hardy 307). Por último, la tercera, en el regreso a la forma de patriarcado: Gabriel se

³² "...todo logró dominarlo el trabajo infatigable y la necesidad que en las circunstancias difíciles apremia." (Virgilio *Geórgicas* L I vv 145-147). También en este sentido, puede citarse el *Idilio 10* cuando el segador Milon le dice a su compañero Bacaeus: "You don't cut your swathe as straight as you did" (v.2) y éste le responde: "Well, I'm in love" (v. 13). Milon le aconseja "As for your stringy love, Bacaeus —turn it into a tale to tell / your mother when she wakes in bed in the morning" (vv 57-58). Es decir, no dejes que el amor interfiera en tu trabajo como parecen haber decidido Bathsheba y Gabriel.

refiere a Bathsheba como “my wife”: “‘Faith’, said Coggan, in a critical tone, turning to his companions, ‘the man hev learnt to say “my wife” in a wonderful naterel way, considering how very youthful he is in wedlock as yet—hey, neighbours all?’” (Hardy 307).

El personaje de Bathsheba se ha desvanecido ya en el matrimonio con Troy. El narrador, como si se olvidara de su nombre y ella perteneciera a un mundo distinto del pastoril, la llama “Troy’s wife” (Hardy 237). Después de la muerte de Troy, Bathsheba “revived with the spring” y con ello, se reintegra al mundo donde debe pertenecer y volver a ser la Bathsheba compañera y camarada de Gabriel. Bathsheba reconoce finalmente los valores morales de la comunidad rural y, sobre todo, la lealtad de Gabriel: “...she appeared to have outlived the only true friendship she had ever owed...” (Hardy 301). Desde la perspectiva del narrador y del lector, Bathsheba nunca logrará estar en conjunción con Gabriel, como la luna nueva y el sol en eclipse solar total. Los valores morales de uno y otro, así como sus deseos y aspiraciones, son de distinta magnitud.

Far from the Madding Crowd es una novela pastoril enfocada en un personaje femenino en donde el autor plantea un reverso en los papeles tradicionales que se le asignan al hombre y a la mujer, plantea un nuevo modelo de matrimonio y devela los deseos y tensiones en las relaciones entre ellos. La novela empieza y termina con Gabriel y Bathsheba. El final parece reconstruir el orden y la armonía con los que la novela empieza y que se descomponen en los capítulos intermedios por la irrupción de Troy. Squires comenta: “...part of the novel is traditional in its comic-pastoral conception and execution; part is tragic and modern” (Squires 308).

Hardy crea a un personaje “real”, por imperfecto, como Bathsheba y, aunque parezca que critica al sexo opuesto al suyo, puede servir para aproximarse a la siguiente declaración del mismo Hardy: “The imperfections of his own heroines, were not intended

as a 'satire on the sex' but were merely portrayed in the regular course of an art which depends rather on picturesqueness than perfect symmetry for its effects" (Millgate THBR, 155). *Far from the Madding Crowd* marca el inicio del camino que recorrerá en el desarrollo de sus heroínas de sus novelas posteriores, pero también termina el periodo de sus novelas alegres y optimistas y empezará el vaho del desasosiego que invade las subsecuentes, y en ninguna hace más gala de las descripciones de la naturaleza que en ésta.

Si bien este trabajo trata de resaltar los aspectos de la novela que llamaron mi atención desde su primera lectura, me encuentro un comentario de una autoridad literaria como Virginia Woolf, que califica la novela y con la que estoy plenamente de acuerdo:

... Hardy's genius was uncertain in development, uneven in accomplishment, but, when the moment came, magnificent in achievement. The moment came, completely and fully, in *Far from the Madding Crowd*. The subject was right; the method was right; the poet and the countryman, the sensual man, the somber reflective man, the man of learning, all enlisted to produce a book which, however fashions may chop and change, must hold its place among the great English novels (Hardy, TD'U 401).

Es, en efecto, la novela que da inicio a la consagración de Hardy como novelista, aunque también es reconocido como un gran poeta. La combinación de estas dos vertientes de su vasta obra lo hacen pertenecer a ese círculo de notables escritores ingleses como las Brönte, G. Eliot o D.H. Lawrence.

Bibliografía citada

- Alpers, Paul. *What is Pastoral?* The University of Chicago Press, 1997.
- Babb, Howard. "Setting and Theme in *Far from the Madding Crowd*" en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.
- Darwin, Charles. *On the Origin of Species*. Harvard University Press, 1979 (Edición facsimilar de la de 1859).
- Empson, William. *Some Versions of Pastoral*. New Directions Paperbook, 1974.
- Eastman, Donald. "Time and Propriety in 'Far from the Madding Crowd'", *Interpretations*, Vol. 10, No. 1, 1978. www.jstor.org/stable/23240440
- Ford, Mark. *Thomas Hardy Half a Londoner*. The Belknap Press of Harvard University Press, 2016.
- Fowles, John. *The French Lieutenant's Woman*. Back Bay Books, 1998.
- Gifford, Terry. *Pastoral*. Routledge, 2010.
- Hardy, Thomas. *Far from the Madding Crowd*. Edited by Robert C. Schweik. Norton Critical Edition, 1986.
- Hardy, F.E. "From the Life of Thomas Hardy", 1840-1928 en *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.
- Hobsbawm, E. J. *Industry and Empire*. Penguin Books, 1981.
- James, Henry. "From the *Nation*", December 24, 1874 en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.
- Jones, Lawrence. "George Eliot and Pastoral Tragicomedy in Hardy's 'Far from the Madding Crowd'". *Studies in Philology*, Vol. 77, No. 4 (Autumn 1980), pp. 402-425. University of North Carolina Press. www.jstor.org/stable/4174054

Lang, Andrew. "From the *Academy*, January 2, 1875" en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.

Law, Jules David. "Sleeping Figures: Hardy, History, and the Gendered Body". *The Johns Hopkins University Press*, ELH, Vol. 65, No. 1 (Spring 1998), www.jstor.org/stable/30030175

Millgate, Michael. "The Genesis of Wessex" en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.

_____ *Thomas Hardy: A Biography Revisited*. Oxford University Press, 2004.

Mistichelli, William. "Androgyny, Survival, and Fulfillment in Thomas Hardy's 'Far from the Madding Crowd'". *Modern Language Studies*, vol.18, no. 3 (Summer 1988), www.jstor.com/stable/3194969

Ogden, Daryl. "Bathsheba's Visual Estate: Female Spectatorship in 'Far from the Madding Crowd'". *The Journal of Narrative Technique*, Vol. 23, No. 1 (Winter, 1993), pp. 1-15, *Journal of Narrative Theory*. www.jstor.org/stable/30225372

Schweik, Robert C. "Foreword" en *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition, 1986.

Shires, L. M. "Introduction", en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Oxford University Press, 2002.

Squires, Michael. "Far from the Madding Crowd as Modified Pastoral". *Nineteenth-Century Fiction*, Vol. 25, No. 3 (Dec., 1970), pp. 299-326. University of California Press. www.jstor.org/stable/2933436

_____ *The Pastoral Novel*. Studies in George Eliot, Thomas Hardy, and D.H. Lawrence. University Press of Virginia, 1974.

Stave, Shirley A. *The Decline of the Goddess. Nature, Culture, and Women in Thomas Hardy's Fiction*. Greenwood Press, 1995.

Teocritus. *Idylls*. Oxford World's Classics. Trad. Anthony Verity, 2002.

Virgilio. *Bucólicas*. Edición bilingüe de Vicente Cristóbal. Cátedra, Letras Universales, 2015.

_____. *Geórgicas*. Edición bilingüe Jaime Velázquez. Cátedra, Letras Universales, 2012.

Wetzel, Grace. "Contradictory Subtexts in Willa Cather's 'O Pioneers!' and Thomas Hardy's *Far from the Madding Crowd*". *Great Plains Quarterly*, Vol. 28, No. 4 (Fall 2008) pp, 277-291. www.jstor.org/stable/23534052

Williams, Raymond. *The Country and the City*. Oxford University Press, 1975.

Wise, J. R. "From the *Westminster Review*, January 1875", en Hardy, T. *Far from the Madding Crowd*, Norton Critical Edition. New York-London, 1986.

Woolf, Virginia. "Hardy's Moments of Vision" en Hardy, T. *Tess of the D'Urbervilles*. Norton Critical Edition, 1991.

Bibliografía complementaria

Casagrande, Peter J. "A New View of *Bathsheba Everdene*" en *Far from the Madding Crowd*. Norton Critical Edition, 1986.

Graves, Robert. *The Greek Myths*. Pelikan Books, 1986.

Hardy, Thomas. *The Life and Work of Thomas Hardy*. Edited by Michael Millgate. The Macmillan Press Ltd, 1984.

Lawrence, D. H. *Study of Thomas Hardy and Other Essays*. Edited by Bruce Steele. Cambridge University Press, 1985.

The Cornhill Magazine. Bodleian Libraries. University of Oxford, Digitized copy of v. 29
(1874: Jan/June) y v. 30 (1874: July/Dec).

http://solo.bodleian.ox.ac.uk/primo_library/libweb

Schweik, Robert C. "Hardy's Shifting Narrative Modes" en *Far from the Madding Crowd*,
Norton Critical Edition, 1986.

Wittingham, Sarah. *Fern Fever: The Story of Pteridomania*. Frances Lincoln, 2012.